

Generación 2024

Un año más, la Fundación Montemadrid renueva su compromiso con el apoyo a la creación joven a través de los premios Generaciones. Tras casi veinticinco años, esta convocatoria se ha convertido en un referente nacional para artistas emergentes que tiene como objetivo dar a conocer sus proyectos e impulsar sus carreras. La exposición de Generaciones es actualmente una visita obligada para el sector, en la que poder descubrir a los artistas que serán referencia en los próximos años en el panorama del arte español contemporáneo actual.

Queremos agradecer su confianza a cada uno de los artistas participantes en esta edición, en la que hemos recibido más de cuatrocientos proyectos, lo cual nos hace renovar nuestro compromiso con los nuevos creadores de nuestro país.

Los proyectos ganadores de Generación 2024 abordan muchos de los principales debates a los que se enfrentan las sociedades occidentales contemporáneas, en una reflexión personal sobre temas relacionados con las formaciones identitarias. Los ganadores de Generación 2024 son: Salem Amar (Barcelona, 1999), Daniel De La Barra (Lima, 1992), Weixin Quek Chong (Singapur, 1988), Agnes Essonti Luque (Barcelona, 1996), Irati Inoriza (Balmaseda, Vizcaya, 1992), Milena Rossignoli (Quito, 1990), Raúl Silva (Lima, 1991) y An Wei (Madrid, 1990).

Nos gustaría agradecer su trabajo a los profesionales que han conformado el jurado de esta nueva edición: Carla Acevedo-Yates, comisaria del Museum of Contemporary Art Chicago; João Mourão, director de Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas, Ribeira Grande (Portugal); Luís Silva, director del Kunsthalle Lissabon de Lisboa; y Mabel Tapia, ex-subdirectora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Igualmente, un año más, quisiéramos expresar nuestro especial reconocimiento a la labor de preselección realizada por Cristina Anglada, comisaria independiente; Selina Blasco, profesora de Teoría e Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid; y Joaquín García, comisario independiente.

Por último, quisiera expresar mi gratitud a la Fundación Banco Sabadell y, de manera muy especial, a su presidente, Miquel Molins, que continúan contribuyendo con su patrocinio a esta convocatoria; y, por supuesto, a todas aquellas personas que han trabajado para que Generaciones sea posible un año más.

Mi más sincera felicitación y mejores deseos de futuro en sus carreras a los ocho artistas premiados.

Amaya de Miguel
Directora general de la Fundación Montemadrid

Fundación Montemadrid is pleased to renew its committed support for young creators through a new edition of the annual Generaciones awards and grants programme. After nearly twenty-five years, this programme, designed to publicise the projects of emerging artists and help launch their careers, has become a national benchmark. Today, the Generaciones exhibition is a must-see event in the sector and a showcase for the artists destined to rise to prominence in the coming years in the current contemporary Spanish art scene.

We would like to thank each of the participating artists for their trust in this edition, in which we have received more than four hundred projects. It is their trust that allows us to renew our commitment to the new creators in our country.

This year's winning projects address many of the main debates facing contemporary Western societies through personal reflections on matters related to the formation of different identities. The Generación 2024 winners are: Salem Amar (Barcelona, 1999), Daniel De La Barra (Lima, Peru, 1992), Weixin Quek Chong (Singapore, 1988), Agnes Essonti Luque (Barcelona, 1996), Irati Inoriza (Balmaseda, Biscay, 1992), Milena Rossignoli (Quito, Ecuador, 1990), Raúl Silva (Lima, Peru, 1991) and An Wei (Madrid, 1990).

We would like to express our gratitude to the professionals who made up the jury for this latest edition: Carla Acevedo-Yates, curator of the Museum of Contemporary Art Chicago; João Mourão, director of Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas, in Ribeira Grande, Portugal; Luís Silva, director of Kunsthalle Lissabon in Lisbon; and Mabel Tapia, former deputy director of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Once again, we also want to express our special appreciation to the professionals who shortlisted the candidates: Cristina Anglada, freelance curator; Selina Blasco, lecturer in Theory and History of Art at the School of Fine Arts of the Universidad Complutense de Madrid; and Joaquín García, freelance curator

Lastly, my gratitude to Fundación Banco Sabadell and in particular to its chairman, Miquel Molins, for their continued sponsorship of this programme; and, of course, to everyone who has worked to make Generaciones possible yet another year.

My most sincere congratulations and best wishes for their future careers to the eight award-winning artists.

Amaya de Miguel
Director General of Fundación Montemadrid

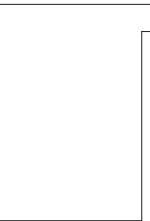
Índice [Contents]



João Mourão & Luís Silva

Generación Todes / Generation All of Us

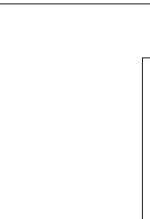
6



Salem Amar

Dialogues

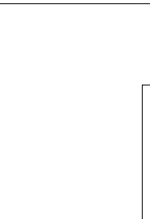
17



Daniel De La Barra

Vista a vuelo de Águila

33



Weixin Quek Chong

lazossuculentos // succulentbonds

49



Agnes Essonti Luque

A mí de pequeñita me daban nostalgia a cucharadas

65



Irati Inoriza

Al final de tu cabello

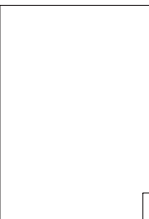
81



Milena Rossignoli

Ukemi Ushiro Ukemi

97



Raúl Silva

Catch the living manners as they rise

113



An Wei

Amparo

129

Generación Todes

João Mourão y Luís Silva

Empecemos por el principio, haciendo una pregunta que parece fácil: ¿qué es una generación? Lo curioso de las preguntas es que cuando empiezas a hacerlas ya nunca paras. Después de una pregunta, lo habitual no es que siga una respuesta sino otra pregunta. Lo cual es bueno. De ahí que, en lugar de producir una respuesta satisfactoria, la pregunta “¿qué es una generación?” nos lleve inmediatamente a preguntarnos “¿por qué son importantes las generaciones?” o “¿por qué es clave el concepto de generación a la hora de pensar sobre el tiempo y el cambio?” o “¿por qué está intrínsecamente unido el concepto de generación a las ideas de renovación cíclica?”. En este caso concreto, la acumulación y superposición de preguntas deja patente la vaguedad del propio concepto de generación, aparentemente claro pero en realidad borroso y esencialmente subjetivo y, como consecuencia de ello, sumamente arbitrario. No hay más que ver cómo se han definido y reproducido las últimas generaciones en los principales medios de comunicación y en la percepción general: *baby boomers* (nacidos

entre 1946 y 1964), generación X (nacidos entre 1965 y 1980), *millennials* (nacidos entre 1981 y 1996), generación Z (nacidos entre 1997 y 2012) y generación Alfa (nacidos entre 2013 y 2025), que aún no ha alcanzado la mayoría de edad. La arbitrariedad resulta explícita desde el primer momento, sin que tan siquiera sea necesario fijarse en la nomenclatura: con la salvedad de la generación del *baby boom*, cuyo punto de arranque está definido por el final de la Segunda Guerra Mundial, los periodos que definen cada generación no están asociados a ningún acontecimiento histórico significativo o momento culturalmente definitorio. El resultado es que los periodos de transición se convierten en zonas grises de indefinición generacional. ¿Yo qué soy, uno de los últimos de la generación X o uno de los primeros *millennials*? ¿Uno de los últimos *millennials* o uno de los primeros de la generación Z? La inexistencia de una frontera significativa que marque el final de una generación y el principio de la siguiente parece indicar que no funcionan como categorías discretas o mutuamente excluyentes, sino

más bien como un continuo generacional. Los cambios culturales, sociales y políticos también comportan cambios paulatinos en los objetivos, decisiones y retos de un grupo concreto de personas. Más allá de que se haya nacido en 1995, 1996 o 1997, existe cierta percepción de un objetivo común: el hecho de haber nacido en los años noventa comporta la percepción común de moverse en un mundo esencialmente distinto al de alguien nacido en los años setenta del siglo pasado, por ejemplo, y de formar parte de dicho mundo. En ello radica la importancia del concepto de generación o de las categorías generacionales, si se prefiere: en la posibilidad de explicar y dar forma y sustancia al incesante cambio que experimentan las subjetividades compartidas con el paso del tiempo.

Como su nombre indica, Generación 2024, la edición de este año de la convocatoria organizada por la Fundación Montemadrid —presentada, como de costumbre, en La Casa Encendida—, opera de forma acumulativa, dando testimonio a lo largo de varias ediciones de cómo cambian con el tiempo las subjetividades artísticas. En vez de partir de la premisa de que cada año nos presenta a una nueva generación de artistas, enfrentada a nuevos desafíos y volcada en indagaciones en esencia distintas a las de sus predecesores, esta convocatoria anual, además de servir para la creación de una instantánea sincrónica, contribuye a hacer visible el desarrollo de las prácticas visuales emergentes, abriendo un espacio público centrado en el debate y la crítica. Les artistas elegidos este año, casi todos *millennials* de la última hornada —por usar la categorización arbitraria de los periodos generacionales a la que nos hemos referido antes—, forman un grupo diverso que, tanto en sus producciones como en sus personas y en la percepción que de ellos tiene el mundo en general, encarnan muchos de los principales debates políticos a los que se enfrentan las sociedades occidentales contemporáneas.

La instalación *A mí de pequeña me daban nostalgia a cucharadas*, de Agnes Essonti Luque (Barcelona, 1996), es un buen ejemplo de tales formaciones encarnadas. En ella, la artista investiga la comida y la cocina como algo que, a la vez que nutre el cuerpo, crea un espacio comunitario de experiencias compartidas y conserva tradiciones culturales específicas. Partiendo del proverbio yoruba según el cual “la tierra es un mercado, el cielo nuestra casa”, y en sintonía con

el viaje simbólico que caracteriza las obras de Essonti, la artista presenta una serie de fotografías, objetos, ingredientes y textos que recuperan sus recuerdos y experiencias de la vida cotidiana en Camerún, reimaginando un espacio caracterizado por el intercambio, la conexión y la capacidad que tienen las personas de definir sus identidades, sus relatos y su sentimiento de pertenencia.

Una visión similar de lo comunitario, aunque más arraigada en el espacio urbano de un barrio concreto, es la que presenta An Wei (Madrid, 1990) en *Amparo*, un proyecto que explora el barrio madrileño de Lavapiés, donde vive y trabaja el artista. La instalación adopta la forma de un tramo de escalera de madera que recuerda los de los edificios del barrio. Este espacio, que alude a un ámbito lleno de matices donde la vida de Lavapiés transita entre lo público y lo privado sin llegar a ser ninguna de ambas cosas, es empleado por el artista como una especie de escape para mostrarnos elementos propios de los lugares físicos y emocionales que definen el barrio. El proyecto, a medio camino entre la carta de amor y la especulación antropológica, se inscribe en las investigaciones de su autor sobre la naturaleza fragmentaria de nuestras vidas cotidianas y, al escharbar en la historia del barrio, saca a relucir el carácter multicultural e intergeneracional de este, así como sus idiosincrasias y tensiones. En *Amparo*, Lavapiés se convierte en un espacio al mismo tiempo biográfico y político, tan privado como público; un espacio para la cordialidad, la sociabilidad y el espíritu comunitario pero también para el conflicto y la discrepancia sobre cómo debería y puede ser un barrio.

En el proyecto de Daniel De La Barra (Lima, 1982) *Vista a vuelo de Águila*, resultan esenciales los procesos históricos y políticos que definen lo que es posible en términos de experiencia vivida para determinadas comunidades respecto a los territorios que ocupan. Este proyecto, con el que el artista da continuidad a las investigaciones emprendidas en la Real Academia de España en Roma, aborda los procesos de colonización interna vividos en España durante el periodo de construcción identitaria del fascismo y su persistencia en la actualidad. *Vista a vuelo de Águila* combina escultura, video y pintura, partiendo del estudio de cómo idealizó el aparato fascista los paisajes rurales, así como de una reinterpretación de la propaganda cinematográfica fascista. Una gran escultura

construida con cajas de fruta de cemento que simula el hundimiento de la fachada del Ministerio de Agricultura de Madrid sirve como soporte para la proyección de las imágenes, mientras que la pared que la rodea alberga una serie de pinturas que, con tintes satíricos y sin distinciones temporales, nos hablan de la devastación del territorio provocada por el fascismo y el extractivismo actual. Partiendo de una doble concepción del paisaje, como producto cultural y territorio en conflicto, el proyecto propone una crítica de la violencia socioambiental en las zonas agroindustriales que se extienden por todo el territorio español.

Retomando la reflexión sobre los temas identitarios que conforma el hilo conductor de la mayoría de los proyectos expuestos, *Al final de tu cabello*, la propuesta de Irati Inoriza (Balmaseda, Vizcaya, 1992), sitúa la construcción y expresión de la identidad personal en la encrucijada de los códigos y normas sociales compartidos y la expresión y afirmación del yo. Se trata de una videoinstalación sobre las *lamias*, seres mitológicos que viven en y cuidan los ríos del País Vasco, que aborda la complejidad de los significados que estas encarnan y aplican; dentro del agua son seres mitológicos pero al salir de ella se convierten en humanas. Al igual que la de la artista y la nuestra, la identidad de las *lamias* no es fija ni inmutable sino que depende en igual medida del territorio que habitan y del observador que las identifica. Así, el cuerpo expuesto en *Al final de tu cabello* no puede ni debe categorizarse; el aspecto clave de cómo entienden los sujetos contemporáneos aquello en lo que pueden convertirse es un flujo ilimitado de posibilidades.

El conjunto de obras escultóricas de Milena Rossignoli (Quito, 1990) *Ukemi Ushiro Ukemi* hace referencia a la técnica básica de la caída que aprenden todos los practicantes de las artes marciales para proteger su cuerpo del impacto con el suelo. Se trata de un movimiento circular en el que solo chocan con el suelo los brazos y los hombros, mientras que el resto del cuerpo queda protegido y escudado de la tensión del impacto. Esta misma tensión, y este mismo movimiento circular, son la fuerza que infunde su existencia a las esculturas de la artista. Rossignoli somete materiales blandos —tejidos, látex y fibra de vidrio— a un proceso lento y repetitivo de distorsión que, llevándolos físicamente hasta el extremo, les permite convertirse en algo que parecería imposible.

Así, “entrena” los materiales, de la misma manera que se hace con el cuerpo, logrando que adquieran aptitudes de las que carecían y que consigan aquello que no entraba en el ámbito de sus posibilidades. Repetición sin resistencia y maleabilidad sin rotura.

El fascinante proyecto de Raúl Silva (Lima, 1991), titulado *Catch the living manners as they rise* [Alcanzar las formas vigentes mientras surgen], nos adentra en una investigación especulativa en torno a dos acontecimientos históricos independientes. Uno es la inauguración, en el Perú del siglo XIX, de la primera vía férrea sudamericana, que al abrir las puertas a la exportación de cantidades ingentes de guano a Europa dio un fuerte impulso a un proceso de modernización basado en los intercambios capitalistas. El segundo acontecimiento es el despliegue en el Atlántico de un cable submarino de fibra óptica que acelera las comunicaciones poco menos que hasta la velocidad de la luz. Con estas nuevas condiciones, el vector gráfico parece haberse convertido en el medio ideal de diseminación de la visualidad universalizada de un mundo globalizado. Silva escanea y vectoriza un sello conmemorativo del primer viaje ferroviario en el Perú, reduciéndolo a datos digitales en bruto. En uno de los vídeos que componen la obra seguimos los vectores, mientras que el segundo vídeo contrapone las líneas con sus equivalentes analógicos, filmados con una cámara microscópica que sigue las líneas impresas del sello, que ensalza la vía férrea y la exportación de guano. De este modo, *Catch the living manners as they rise* nos ofrece una curiosa e inesperada contraposición entre lo digital y lo materia enmarcada en el imaginario extractivo del guano.

Salem Amar (Barcelona, 1999) centra su interés en las propiedades materiales del lenguaje, la descodificación de los signos y la relación entre imagen, sonido y tiempo. *Dialogues* [Diálogos], un ensayo filmado en vídeo de seis canales, supone un paso más en su interés por los relatos de personas que están viviendo o han vivido procesos de violencia, a los que asigna la función de arquetipos, dando lugar a una conmovedora reflexión visual, a la vez afectiva y política, sobre nuestras vidas y la violencia impuesta. El punto de partida del proyecto es un archivo compuesto por seis entrevistas psiquiátricas, cuyas estructuras lingüísticas son seleccionadas y recontextualizadas por Amar. Después de transcribirlas, el artista

recopila los fragmentos de las intervenciones para crear un mosaico de experiencias vitales interconectadas en el que tienden a surgir, y a repetirse, momentos de belleza inesperada, algunos de índole gramática y otros conformados por melodías estructurales y rítmicas.

Lazossuculentos // succulentbonds, la instalación escultórica de Weixin Quek Chong (Singapur, 1988), es de una sencillez engañosa. Una lectura formal de las pieles colgantes de látex que forman un camino de gestos fluidos en la obra, aglomerándose en cuerpos de soporte creados con resina transparente, detecta de inmediato la contraposición entre temas de contención, estiramiento, restricción y torsión, así como de caída, relajación y fluidez. Sin embargo, la elección del látex no se debe tan solo a sus propiedades formales o expresivas sino que remite a una multiplicidad de relatos a los que Weixin confiere forma material y sitúa en primer plano, tanto en el resto de sus investigaciones como en este proyecto. El látex, que en su día fue una de las principales exportaciones de Malasia y Singapur, se producía en las plantaciones de caucho creadas por los británicos en las selvas del sudeste asiático para competir con el mercado brasileño. Aunque tanto el material como el territorio que este genera se han visto moldeados por la incesante presión del extractivismo colonial capitalista, el látex no solo es un engranaje de la rueda mundial de compraventa y explotación mercantilizadas sino que también ha sido un elemento básico para muchos fetichistas, que han defendido en repetidas ocasiones su potencial transformador: llevarlo es como tener una segunda piel que comprime y alisa el cuerpo, al tiempo que potencia su retroalimentación sensorial.

No es de extrañar que, al observar detenidamente a les artistas seleccionados y los proyectos que presentan, nos encontremos ante una edición de Generaciones que gira en torno a una reflexión altamente personal y emotiva sobre temas vinculados con cómo se presentan actualmente las identidades y cómo estas formaciones identitarias, que son el resultado de procesos históricos polémicos, pueden dar pie al desarrollo de espacios comunitarios físicos y territoriales, por una parte, y sociales, afectivos y culturales por otra. En estos tiempos de falta generalizada de rumbo y retorcimiento extremo del discurso político, ojalá podamos estar ante una nueva generación de artistas que nos permita confiar sin cortapisas en el papel de su

expresión personal y su subjetividad política a la hora de mantener un campo ilimitado de posibilidades para pensar e imaginar el mundo de otra manera.

Generation All of Us

João Mourão and Luís Silva

Let us start from the beginning and ask a seemingly straightforward question: What is a generation? The curious thing about questions is that once you start asking them you never stop. Questions tend to be followed by additional questions, not answers. Which is a good thing. So the question “What is a generation?”, rather than producing a satisfying answer, immediately leads into “Why are generations meaningful?” or “What in the concept of generation is instrumental in thinking about time and change?” or, even still, “Why is the notion of generation inextricably tied to ideas of cyclic renewal?” In this specific instance, the cumulative overlapping of queries testifies to the elusiveness of the concept of generation. Despite its apparent directness, it remains a fuzzy concept, one fundamentally subjective and, as a result, exceedingly arbitrary. Think of how recent generations have been defined and reproduced in mainstream media and general common sense: Baby Boomers (born 1946–1964), Generation X (born 1965–1980), Millennials (born 1981–1996), Generation Z (born 1997–2012)

and the still waiting to come of age Generation Alpha (born 2013–2025). Even without addressing the nomenclature, the arbitrariness is immediately explicit: except for the Baby Boomer generation, whose start is marked by the end of the Second World War, the time periods defining each generation are not anchored in any significant historical event or culturally defining moment. This causes the transitional periods of time to become generational grey zones. Am I a late GenXer or an early Millennial? Or similarly, am I a late Millennial or an early GenZer? The lack of a significant border tracing where one generation ends and another begins suggests that rather than being discrete or mutually exclusive categories, they operate more as a generational continuum. As cultural, social and political changes take place, the goals, choices and challenges a specific group of individuals faces slowly change as well. There is a certain sense of shared purpose, regardless of whether one was born in 1995, 1996 or 1997. One was born, however, in the 1990s, and with that comes a shared sense of being

in and of a world that is fundamentally different from someone who was born in the 1970s, for instance. And it is therein that lies the relevance of the concept of generation, or generational categories for that matter: the possibility to account for and give form and substance to the relentless motion of how shared subjectivities change over time.

Generación 2024, this year’s edition of the Generaciones award and grant program organized by Fundación Montemadrid—presented as usual at La Casa Encendida—operates, as the name suggests, in a cumulative way over several editions by testifying to the way in which artistic subjectivities change over time. Rather than assuming that every year presents a new generation of artists, faced with different challenges and producing research fundamentally different from those who came before them, the annual exhibition has been instrumental not only in creating a synchronous snapshot of but also in being an agent in how developments in emerging visual practices are given visibility and a space for public debate and criticality. This year’s selected artists, roughly all late Millennials—to make use of the arbitrary categorization of generational periods we mentioned before—constitute a diverse group and embody, both in their practices and in themselves and how they are perceived by the world at large, many of the most relevant political debates facing contemporary Western societies.

The installation *A mí de pequeña me daban nostalgia a cucharadas* [When I was a little girl, they fed me nostalgia in spoonfuls] by Agnes Essonti Luque (Barcelona, 1996) is a good example of such embodied formations. It continues the artist’s ongoing investigation on food, and cooking, as something which nourishes the body while both enabling a communal space of shared experiences and preserving specific cultural traditions. Starting from the Yoruba proverb which states that “the earth is a market, the sky our home” and in line with the symbolic journey that characterizes Essonti’s practice, the artist presents a series of photographs, objects, ingredients and texts as a way of travelling back to her own memories and experiences of daily life in Cameroon, re-imagining in that process a space of exchange and connection and the ability one has in defining one’s own identities, stories and sense of belonging.

Dealing with a similar understanding of commonality, although more engrained in

the urban space of a specific neighbourhood, An Wei (Madrid, 1990) presents *Amparo* [Refuge], a project exploring the Madrilenian neighbourhood of Lavapiés, where the artist lives and works. The installation takes the form of a wooden stairwell, reminiscent of the stairwells one can find in buildings in the neighbourhood. The stairwell signals this nuanced liminal space in the life of Lavapiés, not fully public but not yet private, which the artist uses as a display of sorts to showcase numerous elements that are part of physical and emotional spaces that define the area. Equal parts love letter and speculative anthropology, the project continues the artist’s research into the fragmented nature of our daily lives and dives deep into the history of the neighbourhood, shedding light into its multicultural and intergenerational character, its idiosyncrasies and tensions. In *Amparo*, Lavapiés is both a biographical space and a political one. It is as much private as it is public. It is a place for conviviality, sociability and community. But it is also a space for conflict and competing views of what a neighbourhood should and could be.

The historical and political processes that define what is possible in terms of the lived experience of specific communities vis-à-vis the territories they occupy is at the core of Daniel De La Barra’s (Lima, 1982) project *Vista a vuelo de Águila* [Eagle’s eye view]. The project, which continues the research carried out by the artist at the Royal Spanish Academy in Rome, addresses the processes of internal colonization in Spain during the period of identity construction of fascism and how they still resonate today. *Vista a vuelo de Águila* brings together sculpture, video and painting, conceived from the study of how the fascist apparatus romanticized rural landscapes, as well as a reinterpretation of fascist propaganda footage. The large-scale sculpture, built with concrete fruit boxes, emulates a sinking façade of the Ministry of Agriculture in Madrid and serves as structure for the screening of the video footage, while on the wall surrounding it a series of paintings tell us, with satirical overtones and without temporal distinctions, about the devastation of the territory, from fascism to present day extractivism. Based on the notion of the landscape as both a cultural product and a conflicted territory, the project attempts to develop a critique of the socio-environmental violence in the agro-industrial areas that extend throughout the Spanish territory.

Al final de tu cabello [At the end of your hair], the project proposed by Irati Inoriza (Balmaseda, Biscay, 1992), continues the reflection on the identitarian issues that traverse most of the projects on view and places the construction and expression of one's identity at a crossroads between shared social codes and norms and self-expression and affirmation. The video installation explores the mythological beings known as *lamias*, which live in and care for the rivers of the Basque Country, and the complexity of meanings they embody and perform: while in the water, they are mythological beings but on the surface, they are human. The identity of *lamias*, as well as the artist's and our own, isn't a fixed, immutable given. Rather, it is as dependent on the territory they inhabit as on the observer who identifies them. The body on view in *Al final de tu cabello* cannot, and should not, be categorized: a flow of limitless possibilities is the key aspect of contemporary subjects' understanding of what they can become.

Ukemi Ushiro Ukemi, the title of Milena Rossignoli's (Quito, 1990) body of sculptural work, references the basic technique of falling that every martial arts practitioner learns in order to protect the body from impacts against the floor. The movement of falling is a circular one in which only the arms and shoulders hit the floor, while the rest of the body remains protected, shielded from the tension of the impact. That same tension and that same circular motion are the force that pushes the artist's sculptures into existence. Rossignoli subjects soft materials such as fabric, latex or fiberglass to a slow and repetitive process of distortion, pushing them to their physical extreme and allowing them to become what wouldn't seem possible: training the materials, as one trains the body, until they develop skills they didn't possess and achieve what was outside of their field of possibility. Repetition without resistance, malleability without rupture.

Titled *Catch the living manners as they rise*, Raúl Silva's (Lima, 1991) mesmerizing project constitutes the entry point to a speculative research that explores two unrelated historical events. One is the opening of the first South American railroad in Peru in the nineteenth century, which enabled the country to export massive amounts of guano to Europe, thus jumpstarting a modernization process based on capitalist exchange. The second event is the deployment of a

submarine fibre-optic cable across the Atlantic Ocean, speeding up communications to virtually the speed of light. Under these new conditions, the graphic vector seems to have become the ideal medium for the dissemination of a universalized visuality of a globalized world. Silva scans and vectorizes a stamp commemorating the opening of the Peruvian railroad, to the point that it becomes raw digital data. In one of the videos we follow those vectors, while the other video mirrors those lines with their analogic counterparts, shot with a microscopic camera following the actual printed lines of the stamp celebrating the railroad and the guano export. *Catch the living manners as they rise* thus presents us with a curious and unexpected opposition between the digital and materiality within the extractive imaginary of guano.

Salem Amar (Barcelona, 1999) is interested in the material properties of language, the decoding of signs and the relationship between image, sound and time. *Dialogues*, a six-channel video essay, furthers his interest in narratives of individuals who are going through or have been through processes of violence, making them function as archetypes that induce a poignant visual reflection, as much affective as political, about our lives and the violence that is imposed upon them. The project arises from an archive consisting of six psychiatric interviews whose linguistic structures are selected and recontextualized. Amar transcribes them and later compiles the fragments of these individuals' speeches to create a patchwork of interconnected lived experiences where occasional moments of unexpected beauty—some of a grammatical nature, others structural and rhythmic melodies—tend to emerge and recur.

The sculptural installation *lazossuculentos // succulentbonds*, presented by Weixin Quek Chong (Singapore, 1988), is deceptively simple. A formal reading of the hanging skins of latex, which form a path of fluid gestures pooling into supporting bodies of transparent resin, immediately acknowledges the opposition between themes of binding, stretching, restraint and torsion, and those of falling, relaxation and flow. However, the choice of latex isn't simply a matter of formal or expressive properties. Rather, it signals a multiplicity of narratives that the artist embodies and brings to the fore of her research and, specifically, into this project. Once a major export of Malaysia

and Singapore, latex was produced from rubber tree plantations set up in Southeast-Asian rainforests by the British to compete with the Brazilian rubber market. Both the material and the territory it generates from have been relentlessly shaped by the forces of colonial capitalist extractivism. But besides being a cog in the global wheel of commodified trade and exploitation, latex has been a staple of the kink community, with many of its members describing the material's appeal to be its transformative potential: wearing it is like owning a second skin, one which compresses and smoothes the body while amplifying its sensorial feedback.

It is with little surprise that, when looking closely at the selected artists and the projects they are presenting, we are faced with an edition of Generaciones that has at its core a very personal and poignant reflection on issues surrounding how identities manifest themselves at present and how such identitarian formations are the outcome of oftentimes contested historical processes and can be translated into the development of communal spaces, both physical and territorial, on the one hand, and social, affective and cultural, on the other. In times of generalized directionless movement and extremely convoluted political discourse, may we look at a new generation of artists and trust the role their unabashed self-expression and political subjectivity has in the maintenance of a limitless field of possibilities for thinking and imagining the world otherwise.

João Mourão y Luís Silva trabajan conjuntamente como dúo comisarial desde 2009. Actualmente, Mourão es el director de Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas (Azores) y Silva es el director de Kunsthalle Lissabon, fundada por ambos en 2009. Como dúo, han comisariado el Pabellón de Portugal de la 59 Bienal de Venecia (2022) y exposiciones individuales de Jonathas de Andrade (CRAC Alsace, Altkirch, Francia, y MAAT, Lisboa), Manuel Solano (Pivô, São Paulo), Eduardo Batarida (Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisboa), Pedro Barateiro (Fundação Carmona e Costa, Lisboa) y Carla Filipe (MAAT, Lisboa). Como codirectores de Kunsthalle Lissabon, presentaron exposiciones individuales de Ad Minoliti, Zheng Bo, Laure Prouvost, Caroline Mesquita, Engel Leonardo, Sol Calero, Petrit Halilaj y Naufus Ramírez-Figueroa. También han comisariado exposiciones colectivas en Kunsthall Extra City (Amberes, Bélgica), David Roberts Art Foundation (Londres) y MACE (Elvas, Portugal), además de ZONAMACO SUR, la sección de proyectos individuales de la feria de arte contemporáneo de Ciudad de México (2015-2017), y la sección Disegni de Artissima en Turín (2017-2019). Mourão y Silva colaboran habitualmente con diversas publicaciones y han editado varias monografías.

João Mourão and Luís Silva have been working as a curatorial duo since 2009. Mourão is currently the director of Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas (Azores) while Silva is the director of Kunsthalle Lissabon, which they both founded in 2009. As a duo, they were the curators of the Portuguese Pavilion in the 59th Venice Biennale (2022) and, among other projects, they have curated solo shows by Jonathas de Andrade (CRAC Alsace, Altkirch, France, and MAAT, Lisbon), Manuel Solano (Pivô, São Paulo), Eduardo Batarida (Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisbon), Pedro Barateiro (Fundação Carmona e Costa, Lisbon) and Carla Filipe (MAAT, Lisbon). While co-directors of Kunsthalle Lissabon, they presented solo shows by Ad Minoliti, Zheng Bo, Laure Prouvost, Caroline Mesquita, Engel Leonardo, Sol Calero, Petrit Halilaj and Naufus Ramírez-Figueroa. They have also curated group exhibitions at Kunsthall Extra City (Antwerp, Belgium), David Roberts Art Foundation (London) and MACE (Elvas, Portugal) and were the curators of ZONAMACO SUR, the solo projects section of Mexico City's contemporary art fair (2015–2017), and Artissima's Disegni section in Turin (2017–2019). Mourão and Silva contribute regularly to various publications and have edited several monographs.

Salem Amar

Dialogues

Vive y trabaja en Barcelona

El desarrollo de la práctica artística de Salem Amar se sitúa en el ensayo audiovisual, tratando temas como la exploración de las propiedades materiales del lenguaje, la decodificación de signos, la relación imagen-sonido-tiempo y las convergencias que se establecen al tomar contacto con disciplinas como la *performance*, el teatro y las representaciones escénicas. Habitualmente trabaja abordando casos de individuos engarzados en sucesos de violencia, que acaban desempeñando la función de artefactos arquetípicos que inducen a la reflexión.

He lives and works in Barcelona

Salem Amar's artistic practice is rooted in audio-visual essays that address themes such as the exploration of the material properties of language, the decoding of signs, the image-sound-time relationship, and the convergences that arise when coming into contact with disciplines like performance, theatre and stage shows. His work usually examines cases of individuals who are caught up in violent events, which end up playing the role of thought-provoking archetypal artifacts.

Dialogues[Diálogos],2024
Videoinstalación hexacanal con sonido
Seis pantallas de 65"
2' 52"
(Intérpretes: Carrie Fernández,
Mariamu Toure, Estefania
Ontiveros, Cristina Díez,
Jonathan Rosado y María Resano.
Grabación de sonido: Natali
Morales. Asistente de fotografía:
Pablo Agma)

Dialogues, 2024
Six-channel video installation
with sound
Six 65" screens
2' 52"
(Performers: Carrie Fernández,
Mariamu Toure, Estefania
Ontiveros, Cristina Díez, Jonathan
Rosado and María Resano. Sound
recording: Natali Morales.
Assistant photographer: Pablo Agma)

Concebimos a los seres humanos como entidades lingüísticas, autocreadas por el dogma de la lógica como elemento magno y como puros automatismos, los cuales configuran nuestro lenguaje cotidiano. Comprendiendo esto, *Dialogues* indaga a través de las discursivas que suponen una fuga dialéctica, tratando de distender el espectro mediante autenticidades alternas y dejando a un lado esta única certeza universal. Este proceso busca reconsiderar la usanza del lenguaje como una proposición tomada por cierta y un principio innegable, articulando una reflexión acerca de la concepción en torno a lo verídico que está fundamentada en un discurso que neutraliza y nombra otras pluralidades como desvaríos, basándose en unos razonamientos subconscientes arraigados a la sensatez común generalizada.

El proyecto surge de un archivo que consta de seis entrevistas psiquiátricas, con el fin de seleccionar y recontextualizar sus estructuras lingüísticas, transcribiéndolas y posteriormente recopilando los fragmentos de estos discursos ajenos para crear una obra con un tono conexas. En este entrelazamiento, se encuentran momentos de belleza inesperada, algunos de índole gramatical, otros estructurales, así como melodías rítmicas que emergen de la repetición.

En la vida cotidiana raramente advertimos las propiedades materiales del lenguaje. Podría describirse como un espectáculo donde lo mundano se transforma mediante la reordenación, tomando rumbo hacia diversas poéticas que surgen en forma de coro.

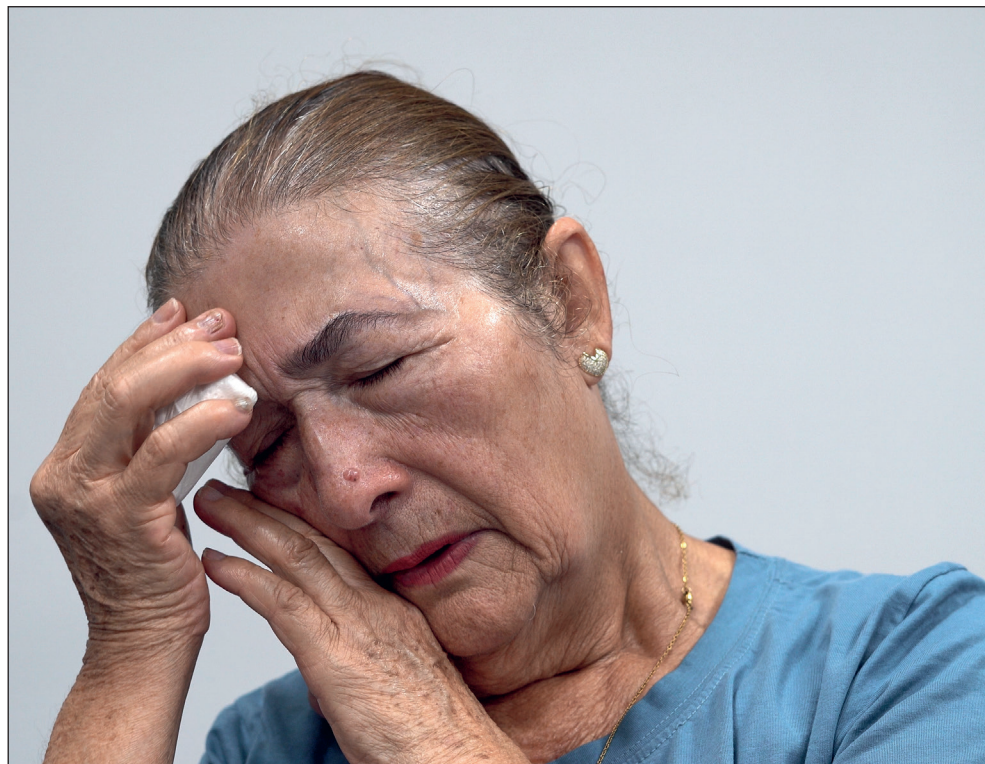
We conceive of human beings as linguistic entities, self-created by the dogma of logic as the supreme element and by the pure automatism which form our everyday language. Based on this premise, *Dialogues* explores discourses that constitute a dialectic fugue striving to defuse the spectrum by means of alternative authenticities that leave aside this single universal certainty. This process seeks to reconsider the usage of language as a proposition that is accepted as unequivocal, an undeniable principle, articulating a reflection about the conception of truth that is founded on a discourse that neutralises and designates other pluralities as insane, based on a subconscious reasoning rooted in general common sense.

The project is built around a file consisting of six psychiatric interviews with the aim of selecting, recontextualising and transcribing their linguistic structures and then compiling fragments from these unconnected discourses to create a work with a connected undertone. This act of interlocking contains moments of unexpected beauty, some of a grammatical nature, others structural, as well as rhythmic melodies that emerge from the repetition.

In our everyday lives, we rarely notice the material properties of language. It could be described as a performance in which the mundane is rearranged and transformed, embracing different poetics that emerge in the form of a chorus.





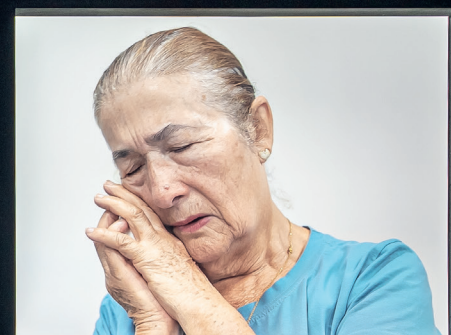




28



29



Daniel De La Barra

Vista a vuelo de Águila

Vive y trabaja en Barcelona

La obra de De La Barra nos habla de la crisis de la mirada a la naturaleza, de la representación del paisaje como proceso extractivo y de los puntos de fricción que existen entre imagen, historia y modernidad. Así, nos permite indagar en los conflictos coloniales que han relegado la naturaleza a un espacio subalterno de explotación y dominación y componer un ejercicio de contravisualidad que reflexiona, desde una perspectiva global, sobre la representación del paisaje como proceso extractivo y ejercicio de poder. Todo ello se materializa en ejercicios de antipaisaje que recorren la violencia socioambiental desde un recorrido político e histórico.

De La Barra ha expuesto obra, individual y colectivamente, en Londres (*Landscapes Grow Under Your Table*, Delfina Foundation, 2023; y Frieze London, 2022), Barcelona (Arts Santa Mònica, 2023; Galería Joan Prats, 2022; *Esto no es un paisaje. Episodio II*, Homesession, 2021; *Paisajes deseados*, Arts Santa Mònica, 2020; y *Subversión: Habitar Ruinas*, El Born CCM, 2020), Tarragona (Museu d'Art Modern, 2023), Lima (Ginsberg Galería, 2022; Museo Central de Lima, 2022; y Galería Juan Pardo Heeren, 2021), Amposta (*Consideraciones de la Ciudad Moderna*, Bienal d'Art Ciutat d'Amposta, 2020), L'Hospitalet de Llobregat (*Buscando el Paititi*, Espai SubSòl, 2019), Port Bou (*Paisajes deseados*, Escola de Estiu Walter Benjamin, 2019) y Madrid (*Pateras Carnaval – Viajes de bienestar*, Luminaria 04, 2019). Ha sido artista residente en Delfina Foundation (Londres), la Fundación Miró (Palma), la Casa de Velázquez (Madrid), la Real Academia de España en Roma, La Fabrique (Alianza Francesa, Lima), Homesession (Barcelona) y el Piramidón Centre d'Art Contemporani (Barcelona), y ha recibido becas de la Generalitat de Catalunya (2023), La Escocesa (2019 y 2018) y The Nerdrum School (2018). Asimismo, ha sido galardonado con el Premio Barcelona Crea (2023), el Premio Collezione Taurisano (2022), el Premi d'Art Jove (2021 y 2019) y el Premio Internacional IdeaBorn (2019).

He lives and works in Barcelona

De La Barra's work speaks to us of the crisis in how nature is viewed, of the representation of landscape as an extractive process and of the points of friction that exist between image, history and modernity. It allows us to examine the settlement processes that have relegated nature to a subordinate space of exploitation and domination, undertaking an exercise in countervisuality that reflects, from a global perspective, on the representation of landscape as an extractive process and an exercise of power. All of this takes the form of anti-landscape exercises that explore socio-environmental violence from a political and historical perspective.

He has shown work at individual and group exhibitions in London (*Landscapes Grow Under Your Table*, Delfina Foundation, 2023; and Frieze London, 2022), Barcelona (Arts Santa Mònica, 2023; Galería Joan Prats, 2022; *Esto no es un paisaje. Episodio II*, Homesession, 2021; *Paisajes deseados*, Arts Santa Mònica, 2020; and *Subversión: Habitar Ruinas*, El Born CCM, 2020), Tarragona (Museu d'Art Modern, 2023), Lima (Ginsberg Galería, 2022; Museo Central de Lima, 2022; and Galería Juan Pardo Heeren, 2021), Amposta (*Consideraciones de la Ciudad Moderna*, Bienal d'Art Ciutat d'Amposta, 2020), L'Hospitalet de Llobregat (*Buscando el Paititi*, Espai SubSòl, 2019), Port Bou (*Paisajes deseados*, Escola de Estiu Walter Benjamin, 2019), and Madrid (*Pateras Carnaval – Viajes de bienestar*, Luminaria 04, 2019). He has undertaken residencies at the Delfina Foundation (London), Fundación Miró (Palma), Casa de Velázquez (Madrid), the Spanish Academy in Rome, La Fabrique (Alliance Française, Lima), Homesession (Barcelona) and Piramidón Centre d'Art Contemporani (Barcelona), and he has received grants from the Regional Government of Catalonia (2023), La Escocesa (2019 and 2018) and the Nerdrum School (2018). De La Barra is also the recipient of the Barcelona Crea Award (2023), the Collezione Taurisano Award (2022), the Art Jove Award (2021 and 2019) and the IdeaBorn International Award (2019).

Vista a vuelo de Águila
[Eagle's eye view], 2024
Installation

Vista a vuelo de Águila, 2024
Instalación

Vista a vuelo de Águila
Vídeo
12' 16"
(Dirección de fotografía y
montaje: Emanuele Quartarone)

Ministerio
Escultura
Cajas de fruta, cemento,
resina y cola
561 x 220 x 120 cm
(Con la colaboración de
Caterina Miralles)

Desayuno sobre la orilla
Óleo sobre lino
250 x 230 cm

La parcela del caudillo
Óleo sobre lino
250 x 205 cm

La venganza del Cacique
Óleo sobre lino
250 x 205 cm

Vista a vuelo de Águila
Video
12' 16"
(Director of photography and
editing: Emanuele Quartarone)

Ministerio [Ministry]
Sculpture
Fruit crates, cement, resin
and glue
561 x 220 x 120 cm
(With the collaboration of
Caterina Miralles)

Desayuno sobre la orilla
[Breakfast on the shore]
Oil on linen
250 x 230 cm

La parcela del caudillo
[The despot's plot]
Oil on linen
250 x 205 cm

La venganza del Cacique
[The Cacique's revenge]
Oil on linen
250 x 205 cm

Vista a vuelo de Águila juega en un doble sentido con la mirada satelital que reformula, corta y fragmenta, a modo de grandes naturalezas muertas y, por otro, con la mirada del poder, concibiendo la simbología fascista del águila imperial.

Este proyecto, que continúa la investigación realizada durante mi estancia en la Real Academia de España en Roma, aborda los procesos de colonización interna en el sur de Europa durante el periodo de construcción identitaria del fascismo y los ecos que estos producen en nuestros tiempos.

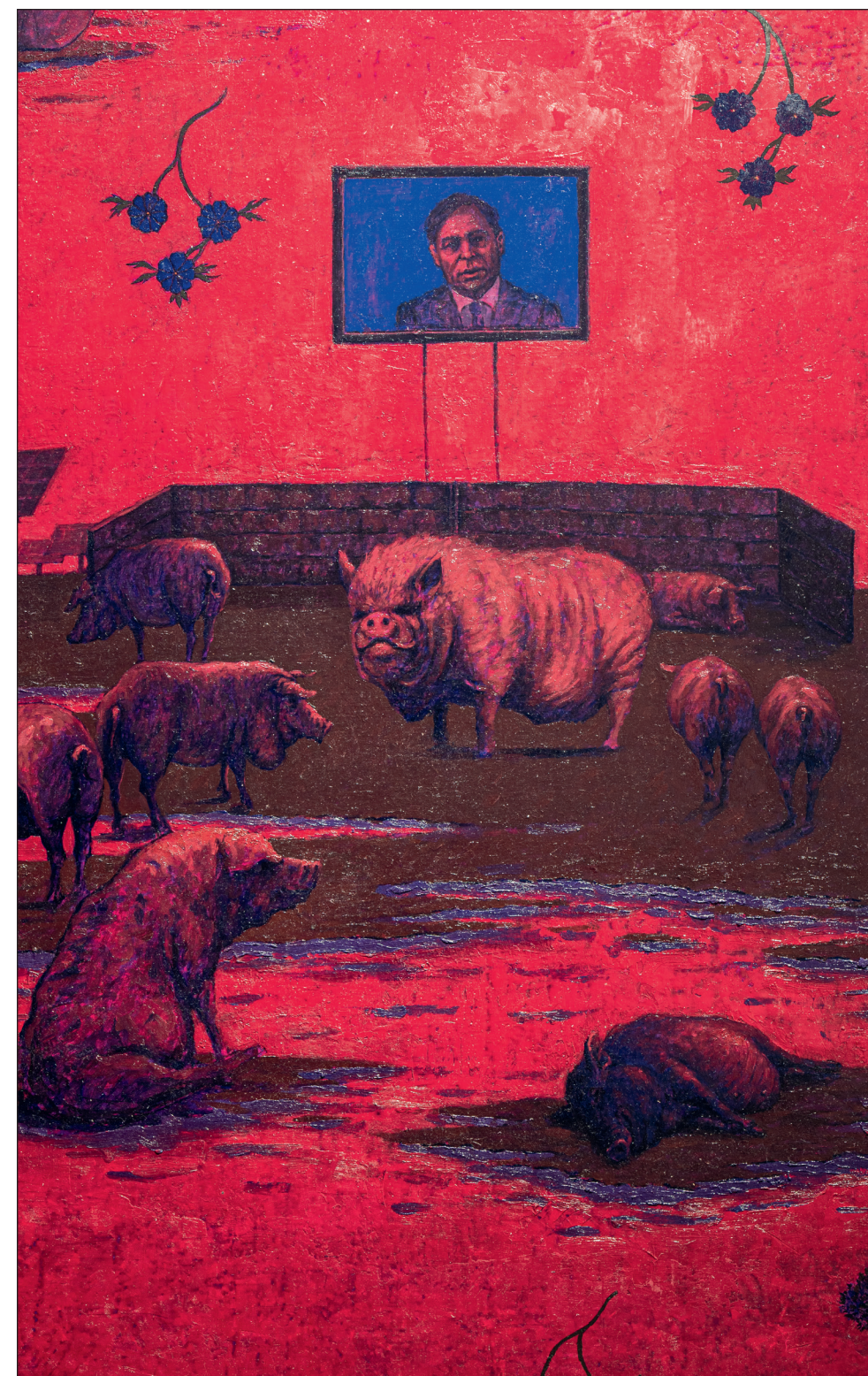
El proyecto fascista se sirve de una estética social del paisaje que se inspiró en la pintura paisajística del siglo XVII y que introdujo en el espacio el realismo social. Este proceso, llevado a la práctica con el Bonifiché de Mussolini, luego fue replicado en España durante el primer periodo franquista con la fundación del INC (Instituto Nacional de Colonización) en 1939 como dependencia del Ministerio de Agricultura. Las dos principales funciones del INC serían controlar el agua, con la construcción de más de quinientos embalses a lo largo del territorio; y colonizar todas las tierras posibles que no estuvieran siendo superproductivas para el régimen, para lo que se crearon los más de trescientos pueblos de colonización.

La apropiación intensiva de la tierra y los modelos extractivistas de explotación no solo tienen consecuencias directas sobre los ecosistemas, sino también sobre el tejido poblacional y su calidad de vida, sobre trabajadores y trabajadoras rurales, campesinos y contingentes de clases populares. En este sentido, las implicaciones de la transformación “totalitaria” de la tierra a través de este “realismo social paisajístico” produjeron una pauperización de las condiciones de vida de los

trabajadores desplazados ex profeso para tal empresa. Este modelo desarrollista atraviesa los actuales sistemas de producción y acumulación y, sobre todo, las condiciones de semiesclavitud de trabajadores migrantes en las explotaciones agrícolas intensivas y de jornaleros sin garantías laborales, como es el caso en Lleida, Almería, Extremadura, el Ebro, etc., que sirven como mercados productivos para la exportación y abastecimiento de grandes ciudades europeas. *Vista a vuelo de Águila* agrupa diversas piezas —entre escultura, vídeo y pintura— concebidas a partir del estudio de estos paisajes romantizados y una reinterpretación de la película de propaganda fascista *España se prepara* (Francisco González de la Riva y Vidiella, 1949).

La escultura simula el Ministerio de Agricultura de Madrid, construido con cajas de fruta de cemento y hundiéndose (haciendo un guiño a los pueblos que fueron sumergidos bajo los embalses), que sirve como soporte para las pantallas del cortometraje. Por otro lado, una gran pintura, que hace referencia al diseño de manteles y tapicerías propios del romanticismo, nos narra con tintes satíricos la devastación del territorio, desde la empresa fascista hasta explotaciones más propias del neoextractivismo, sin distinciones temporales. Partiendo de la idea del paisaje como producción cultural y centro de fricción donde convergen las contradicciones del mundo moderno, la construcción de su imaginario y sus jerarquías de poder, este proyecto busca desarrollar una crítica a la violencia socioambiental de las zonas agroindustriales que se extienden a lo largo de España. Nos habla, en definitiva, de las implicaciones globales de los modelos extractivos contemporáneos en las entrañas del propio Occidente y de la descentralización de las jerarquías centro-periferia como reproducción del modelo extractivocolonial en otros territorios. Nos brinda así un espacio donde poner en entredicho las dinámicas y estructuras de poder que han relegado la naturaleza a

un espacio subalterno de explotación y dominación, así como sus implicaciones materiales y humanas. Se trata de un ejercicio de disenso político y estético que propone otras formas de pensar y defender la vida y nuestro mundo, en común, mediante un ejercicio constante de imaginación política que, desde el arte, pueda combatir la crisis ambiental y el avance depredador del modelo extractivo contemporáneo, y poner en evidencia la necesidad de fortalecer la memoria histórica rural, que sigue siendo sometida a las mismas dinámicas de poder fundadas durante los procesos más dictatoriales.



Vista a vuelo de Águila plays with the dual meaning of the satellite view that reformulates, cuts and fragments—in the manner of large-format still-life paintings—and the view of power, conceived through the fascist symbology of the imperial eagle.

The project, which continues the investigation I began during my stay at the Spanish Academy in Rome, addresses the processes of internal settlement in southern Europe during the construction of the fascist identity and how those processes continue to echo today.

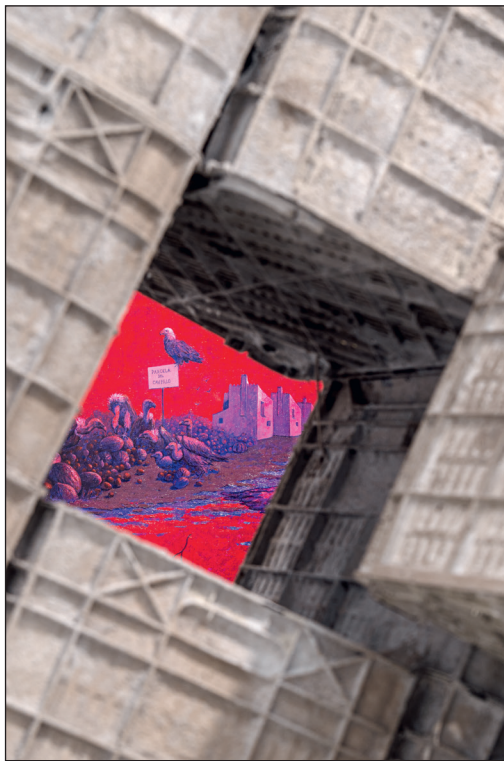
Fascism borrows a social aesthetic of the landscape that was inspired by seventeenth-century landscape painting and introduced social realism in the public arena. First implemented through Mussolini's land reclamation project, the process was replicated in Spain during the early Francoist period through the creation of the INC (National Institute of Settlement) in 1939 as an arm of the Agriculture Ministry. The two main functions of the INC were to control water, achieved via the construction of more than five hundred reservoirs throughout the country, and to settle all possible land that was not super-productive for the regime, for which purpose more than three hundred towns and villages were created.

The intensive appropriation of land and extractivist models of exploitation do not only have direct consequences on ecosystems. They also impact the fabric of towns and villages and the quality of life of rural and country workers and sectors of the urban working class. For example, the implications of the "totalitarian" transformation of the land through this "landscape social realism" led to an impoverishment of the living conditions of the workers who were specifically displaced for this purpose. The same developmentalist model continues to

underpin production and consumer systems today, most notably the semi-slavery conditions of migrant workers at intensive farms and day labourers with no job security. This is found in Lleida, Almería, Extremadura, the Ebro, etc., which operate as productive markets for exports and supplies for major European cities. *Vista a vuelo de Águila* brings together several pieces—sculpture, video and painting—conceived from the study of these romanticised landscapes and a reinterpretation of the fascist propaganda film *España se prepara* [Spain Gets Ready] (Francisco González de la Riva y Vidiella, 1949).

The sculpture simulates the Agriculture Ministry in Madrid, in this case gradually sinking (in a nod to the villages that disappeared under the waters of the reservoirs) and built out of cement fruit boxes, which serve as the support for the screens onto which the short film is projected. Meanwhile, a large-format painting that makes reference to the design of romantic-style table linen and upholstery provides a satirical narrative of the devastation of the landscape, from the fascist undertakings to neo-extractivist operations, making no distinction between past and present. Based on the idea of landscape as a cultural product and a centre of friction where the contradictions of the modern world, the construction of its imagery and its hierarchies of power converge, the project critiques the socio-environmental violence of the agro-industrial zones that stretch across the length and breadth of Spain. In short, it speaks to us of the global implications of contemporary extractive models at the heart of the West itself, and of the decentralisation of the centre-periphery hierarchies that reproduce the extractive-settlement model in other regions of the globe. As such, it invites us to challenge the power dynamics and structures that have relegated nature to a subordinate space of exploitation and domination, and their material and human implications. The project is an exercise in political and aesthetic dissent that proposes other

ways of thinking and defending life and our common world through a constant act of political imagination that uses art to combat the environmental crisis and the predatory advance of the contemporary extractivist model, highlighting the need to strengthen the rural historical memory that is still subject to the same power dynamics established during the most dictatorial processes.







Weixin Quek Chong

lazossuculentos // succulentbonds

Vive y trabaja en Madrid

La producción artística de Weixin Quek Chong se inspira en la hibridez, la metamorfosis y los lenguajes sensoriales. Sus proyectos recientes contemplan procesos de transformación, construcción y adaptación en el mundo biodiverso y la sociedad humana. Los resultados de estas indagaciones a menudo abarcan distintas técnicas, incluido el uso de objetos, imágenes y entornos inmersivos. Partiendo de un contexto personal marcado por la migración multigeneracional y la adaptación cultural, Weixin examina las conductas comunitarias y adaptativas y las tendencias y los movimientos estéticos y subculturales, retirando las diversas capas que conforman los constructos sociales con el objetivo de encontrar interconexiones entre seres, objetos, historias y mundos.

Entre otras ciudades, Weixin ha mostrado obra en Singapur, Madrid, Londres, Seúl, Santiago de Chile, Yogyakarta, Taipéi y Bruselas y ha participado en residencias artísticas en NTU-Centre for Contemporary Art (Singapur), Museum of Modern & Contemporary Art (Seúl) y Molten Capital Residencia – Museo de Arte Contemporáneo (Santiago de Chile). Ha recibido el President’s Young Talents Grand Prize 2018 (Singapore Art Museum), y el Young Artist Award 2019 del National Art Council de Singapur y en 2020 estuvo entre los artistas galardonados en la 31 edición de los Circuitos de las Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid.

She/they/他 lives and works in Madrid

Weixin Quek Chong is an artist whose work is inspired by hybridity, metamorphosis and sensorial languages. Their recent projects contemplate processes of transformation, construction and adaptation in the bio-diverse world and human society. The outcomes of these explorations often range across different media, involving objects, images and immersive environments. From a personal context of multigenerational migration and cultural adaptation, Weixin looks into communal and adaptive behaviours and aesthetics and subcultural trends and movements as a way of peeling back layers of societal constructs and finding interconnections between beings, objects, histories and worlds.

Among other cities, Weixin has presented work in Singapore, Madrid, London, Seoul, Santiago de Chile, Yogyakarta, Taipei and Brussels, and has participated in artist residencies at the NTU-Centre for Contemporary Art (Singapore), the Museum of Modern and Contemporary Art (Seoul) and Molten Capital Residencia – Museo de Arte Contemporáneo (Santiago de Chile). Weixin is the recipient of the 2018 President’s Young Talents Grand Prize (Singapore Art Museum), the 2019 Young Artist Award from the National Art Council of Singapore and the 31st Visual Arts Circuits Award from the Regional Government of Madrid (2020).

lazossucculentos // succulentbonds, 2024

Instalación

Látex, acero, resina y sonido

Medidas variables

lazossucculentos // succulentbonds, 2024

Installation

Latex, steel, resin and sound

Dimensions variable

En *lazossuculentos // succulentbonds*, temáticas como la sujeción, el estiramiento, la restricción y la torsión son contrastadas con la caída, la relajación y la fluidez mediante pieles colgantes de látex que forman un camino de gestos fluidos y se acumulan en cuerpos de resina transparente. En el interior de este bosque, o guarida fetichista, el olor característico de este material, orgánico y brillante, se complementa con un sutil acompañamiento sonoro.

El látex se obtiene de la savia de los árboles de caucho, o *Hevea brasiliensis*, que, en un ejercicio benigno de vampirismo, es extraída cuidadosamente para mantener con vida al árbol. Fue usado por primera vez en las culturas mesoamericanas, convirtiéndose posteriormente en un cultivo comercial que impulsó nuevas tecnologías de transporte y producción. Las plantaciones de caucho, que en su día fueron uno de los principales productos de exportación de Malasia y Singapur, fueron establecidas inicialmente en las selvas del sudeste asiático por iniciativa de los británicos, que querían competir con el mercado del caucho brasileño. Con el tiempo, superaron la producción de las plantaciones de la Amazonía y, actualmente, la mayor parte del látex natural que se emplea en determinados sectores de la industria de la moda, así como en la fetichista escena *kink*, procede de las empresas comerciales británicas que se han mantenido en pie hasta nuestros días. Conformadas por la especulación colonial capitalista, las conexiones entre generaciones y especies y su relación con la migración, el trabajo y la tierra se enroscan, como una *Tropidolaemus* o una *Naja sumatrana*¹ que

¹ Debido a la gran cantidad de roedores que atraen los árboles, en las plantaciones de caucho abundan los crócalos de Malasia y las cobras de Sumatra.

se calienta al sol, detrás de la apariencia epidérmica de este material.

En inglés, el término *bond*, “lazo” o “enlazar”, tiene distintos significados: una relación entre personas o grupos basada en sentimientos, intereses o experiencias comunes; unirse o ser unido con firmeza a otra cosa; sujeciones usadas para limitar el movimiento de alguien o para mantener algo en su sitio; o un acuerdo con validez legal.

De *bond* deriva *bondage*, palabra entre cuyos orígenes se encuentra el antiguo vocablo escandinavo *bóndi* (cultivador de la tierra) y cuyos significados abarcan desde el sometimiento forzoso a una persona o una fuerza controladora hasta determinadas prácticas sado-masoquistas que recurren a la restricción física.

Quienes practican la suspensión corporal persiguen un estado trascendente atravesándose la piel con ganchos y colgándose de ellos. Inspirada en rituales culturales y religiosos que incorporan la perforación o la atadura, como el *Thaipusam*² y el *Shibari*³, la suspensión corporal con ganchos fue popularizada en Occidente a finales de la década de 1980 por un gran entusiasta de la modificación corporal, el fakir Musafar⁴, quien, a través de la citación, apropiación y adaptación de prácticas rituales y de modificación, propugnaba dar prioridad al cuerpo para explorar y recuperar una espiritualidad perdida por la “civilización” occidental.

El uso de prendas de látex en el doble contexto de la moda y el fetichismo ha sido una fuente de disfrute para

² Festividad hinduista tamil observada en muchos países de la diáspora tamil.

³ Técnica japonesa de atadura con cuerdas.

⁴ Seudónimo de Roland Loomis, cuyo libro *The Modern Primitives: An Investigation of Contemporary Adornment and Ritual*, publicado en 1989, se convirtió en un texto canónico y en el origen, para muchos, del auge de la subcultura contemporánea de la modificación corporal en Occidente.

los entendidos en *latex kink* desde los primeros años del siglo xx. Muchos han situado el aliciente de este material en su estética transformadora, como una segunda piel que comprime, alisa y potencia la retroalimentación sensorial.

“Todo lo que tocas / cambia. Todo lo que cambias / te cambia”, escribió la visionaria escritora Octavia Butler en un relato de supervivencia comunitaria postapocalíptica⁵, haciendo hincapié una vez más en que la interconexión, la adaptación y la lucha contra las adversidades son elementos fundamentales para permanecer juntos y vivos a través del dolor y del placer.

⁵ Octavia Butler, *La parábola del sembrador*, 1993.



In *lazossuculentos // succulentbonds*, themes of binding, stretching, restraint and torsion are contrasted with falling, relaxation and flow as hanging skins of latex form a pathway of fluid gestures and pool into supporting bodies of transparent resin. Inside this forest, or kink den, the distinctive smell of the glistening, organic material is accompanied by subtle sound.

Latex is made from the sap of rubber trees—carefully drawn so as to keep the tree alive, in a gentle vampirism of the *Hevea brasiliensis* plant, it was first used by Mesoamerican cultures, then converted into a cash crop fuelling new technologies of transportation and production. Formerly a major export of Malaysia and Singapore, rubber plantations were first set up in Southeast-Asian rainforests by the British to compete with the Brazilian rubber market. As these plantations gradually outstripped production from the Amazon, some British commercial enterprises which remain in place today continue to provide the bulk of natural latex used by an international fashion and kink scene. Intergenerational, interspecies connections of migration, labour and lands shaped by colonial capitalist speculation lie curled like a sunning *Tropidolaemus* or *Naja sumatrana*¹ behind this material's skin-like appearance.

Various meanings of the word *bond* can be found: a relationship between people or groups based on shared feelings, interests or experiences; to join or be joined securely to something else; restraints used to restrict someone's movement or hold something in place; and an agreement with legal force.

¹ Malaysian pit vipers and Sumatran cobras are often found thriving in rubber plantations due to the rodents the trees attract.

From *bond* comes the word *bondage*, whose origins include the Old Norse *bóndi*, “tiller of the soil” and whose meanings include a state of being bound by compulsion to a controlling person or force, and sadomasochistic practices involving physical restraint.

In body suspension, practitioners seek a transcendent state while hanging from hooks pierced into their skin. A practice inspired by cultural and religious rituals that include experiences of piercing or bondage, like *Thaipusam*² and *Shibari*,³ skin hook suspension was popularised in America and Europe by body modification enthusiast Fakir Musafar⁴ in the late 1980s, advocating a “body-first” approach to explore and reclaim a spirituality lost to “civilisation” through referencing, appropriating and adapting non-Western body modification and ritual practices.

Latex wear as both fashion and fetish has been enjoyed by latex kink connoisseurs since the 1900s, with many describing the appeal of the material to be its transformative aesthetic; a second skin that compresses, smoothes and amplifies sensorial feedback.

“All that you touch / you Change. All that you Change / Changes you”, writes visionary author Octavia Butler in a tale of post-apocalyptic communal survival,⁵ reiterating interconnectedness, adaptation and struggle as core components for being, through pain and pleasure, together and alive.

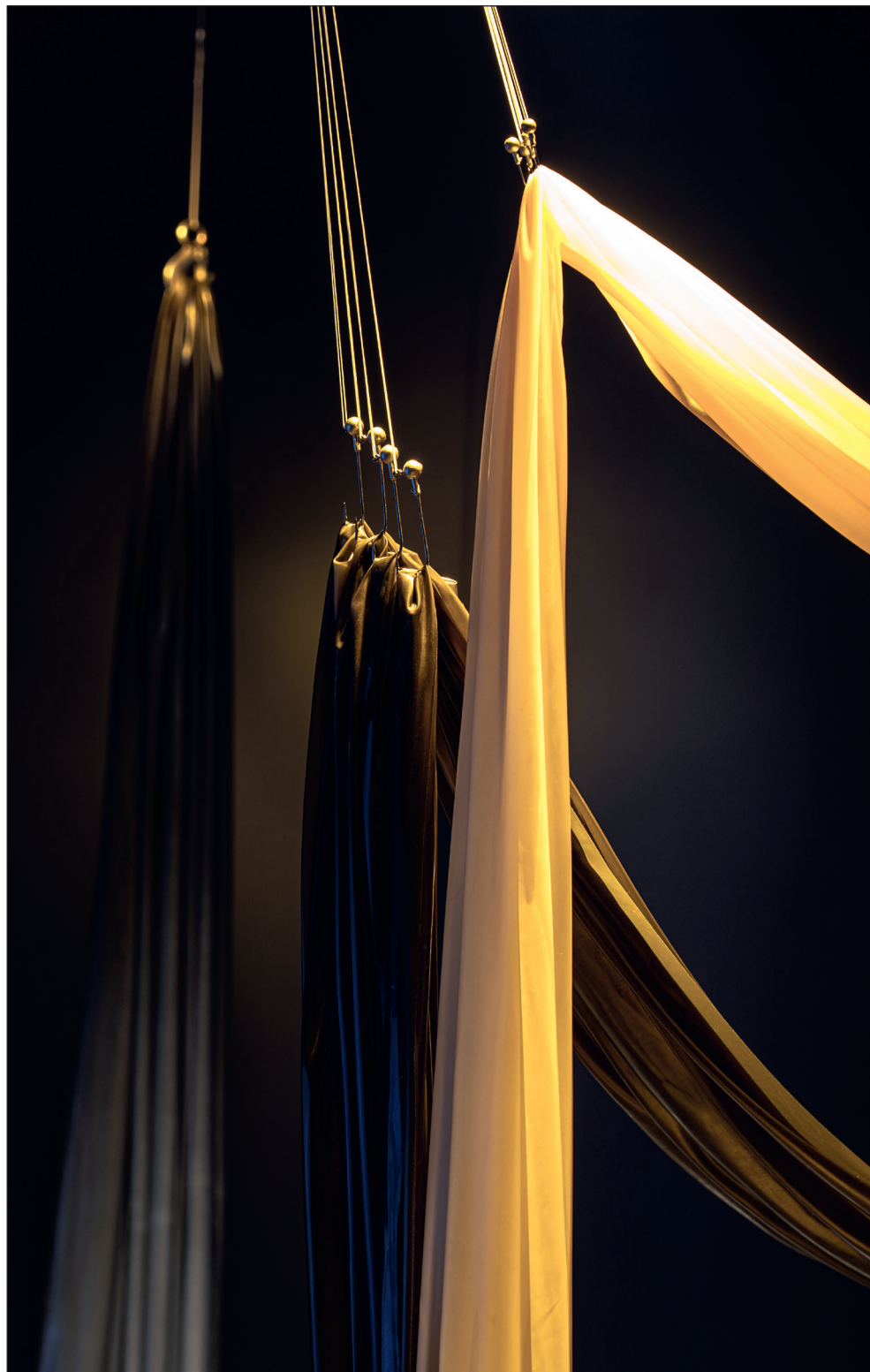
² Tamil Hindu festival observed across many countries of the Tamil diaspora.

³ Japanese rope bondage.

⁴ Born Roland Loomis, his 1989 publication *The Modern Primitives: An Investigation of Contemporary Adornment and Ritual* became a canonical text often credited with the rise of the contemporary Western body modification subculture.

⁵ Octavia Butler, *Parable of the Sower*, 1993.

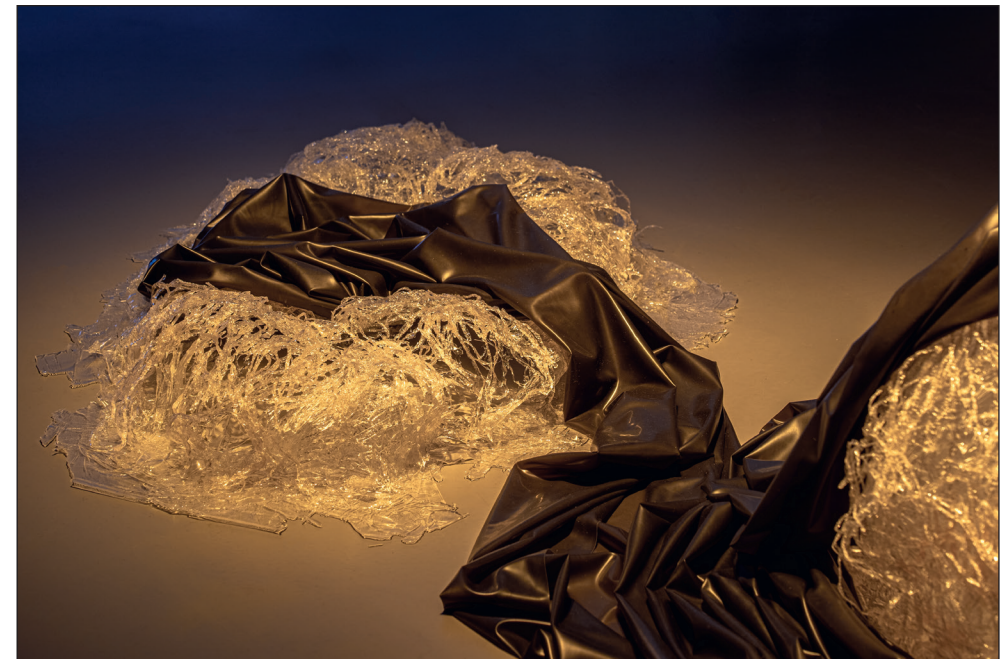
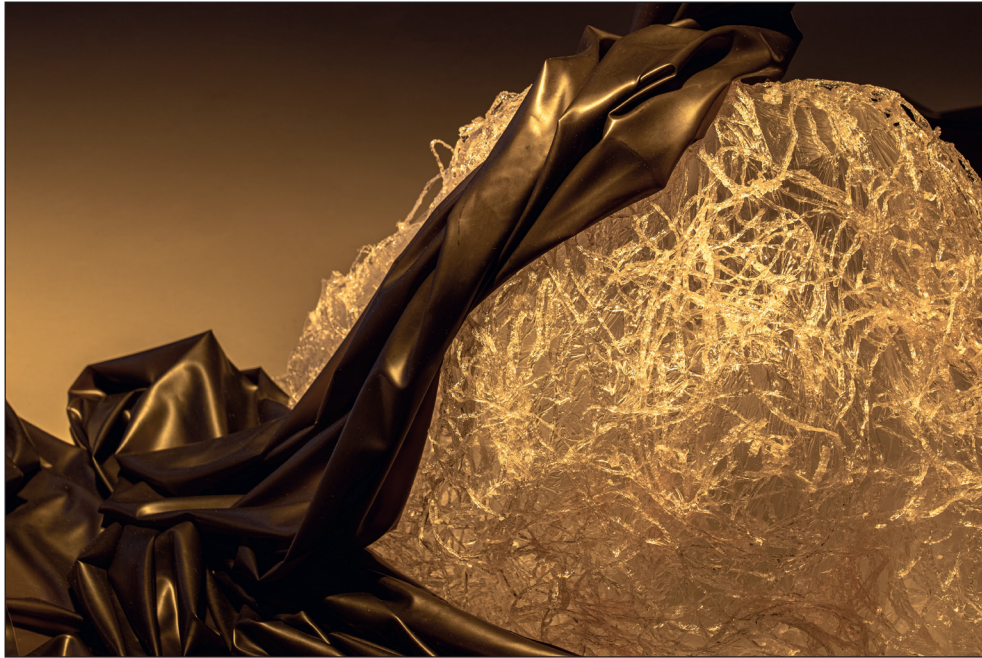




60



61



Agnes Essonti Luque

A mí de pequeña me daban nostalgia a cucharadas

Vive y trabaja en L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona) y Limbe (Camerún)

She lives and works in L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona) and Limbe (Cameroon)

Artista originaria del pueblo manyu (sudeste de Camerún) y de Córdoba (España), utiliza diversos medios, como la fotografía, el tejido, la instalación y la *performance*, para explorar las identidades afrodiaspóricas y su conexión ancestral, reconstruyendo sus propios recuerdos y ofreciendo nuevas perspectivas. Su visión artística está fuertemente influida por diferentes procesos decoloniales y por el activismo, reflejando su profundo compromiso con estas causas.

With roots that straddle the Manyu people (south-east Cameroon) and Córdoba (Spain), Agnes Essonti Luque uses media such as photography, textiles, installation and performance to explore Afrodiasporic identities and their ancestral connection, reconstructing her own memories and offering new perspectives. Her artistic vision is deeply influenced by different decolonial processes and activism, reflecting her profound commitment to these causes.

Ha mostrado obra en diferentes exposiciones nacionales e internacionales, incluyendo *1384 Days Wide* (Rencontres de Bamako, 2015), la 14 Bienal de Dakar (2022), OFFF 2022 (Barcelona), OZANGÉ: I Bienal de Fotografía Africana (Málaga, 2022-2023), la XI Bienal de Arte de Lanzarote (2022-2023) y *Foodscapes* (Pabellón Español, 18 Bienal de Arquitectura de la Bienal de Venecia, 2023). En 2023, presentó las *performances Bayam Sellam* (ciclo *Visión y Presencia*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza) y *La Bissaperie* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

She has shown work at various domestic and international exhibitions, including *1384 Days Wide* (Rencontres de Bamako, 2015), the 14th Dakar Biennial (2022), OFFF 2022 (Barcelona), OZANGÉ: 1st African Photography Biennial (Málaga, 2022-2023), the 11th Lanzarote Art Biennial (2022-2023) and *Foodscapes* (Spanish Pavilion, 18th International Architecture Exhibition of the Venice Biennale, 2023). In 2023, she presented the performances *Bayam Sellam* (*Vision and Presence* cycle, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza) and *La Bissaperie* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

*A mí de pequeñita me daban
nostalgia a cucharadas, 2024*
Instalación con alfombra Sacks &
Motors realizada en el taller del
Sindicato Popular de Vendedores
Ambulantes (Top Manta)

*A mí de pequeñita me daban
nostalgia a cucharadas [When I
was a little girl, they fed me
nostalgia in spoonfuls], 2024*
Installation with Sacks & Motors
carpet made in the workshop of the
Popular Union of Street Vendors
(Top Manta)

A mí de pequeña me daban nostalgia a cucharadas se dibuja como un paso previo en mi investigación sobre la comida como elemento que nos sostiene y preserva nuestras tradiciones culturales. El proyecto se articula como una instalación multidisciplinar en la que recurro a los diferentes medios que acompañan mi práctica.

Para mí, cocinar es un acto muy ligado a los conceptos de hogar, comunidad y sostenimiento. Cocinar nos habla de conexión; con historias, personas, lugares, vidas, ingredientes... Cocinar nos acerca a quiénes somos. Nos brinda seguridad y confort entre tanta incertidumbre. Cocinar supone también una forma de viajar en el tiempo, trayendo sabiduría ancestral y construyendo el futuro. A la vez, cocinar (y comer) son actos que requieren de mucha presencia.

Partiendo del proverbio yoruba “*Aje loja, orun nile*”, que significa “La tierra es un mercado, el cielo nuestra casa”, y en consonancia con este viaje simbólico que caracteriza mi obra, regreso a mis propias memorias para re-imaginar este espacio de intercambio y conexión.

Yo vengo de un mercado. Mi casa familiar está en el corazón de un mercado, aunque no siempre fue así. Al principio no había nada y con el tiempo se fue construyendo alrededor de la casa, creando laberintos e invitando a ser habitado. Ahí hay personas y hay espíritus, los que han muerto y también los que aún no han nacido. Vienen al mercado a comprar, vender e investigar. En nuestra casa no viven personas ya, aunque algunas llegan y se van. En su lugar, viven espíritus que tenían que venir a comprar y regresar al cielo, pero que no pudieron. Por eso, el patio se ha convertido en un restaurante abierto al público. En él, se sirve comida de las regiones de Sud-Ouest y Nord-Ouest de Camerún y cada día vienen pequeños, mayores, *sauveteurs*, *bayam-sellam* y *bensikineurs*, además de algún que otro espíritu.

Este proyecto entiende la cocina como la capacidad de experimentar, como el cúmulo de conexiones y “posibilidades de”, además de las historias que pueden ser contadas en el proceso. Para ello, trabajo con fotografías, objetos e ingredientes, además de con textos, generando esta confluencia de elementos orgánicos e inorgánicos. El resultado pone de manifiesto el poder de cada una a la hora de definir las propias identidades, historias y comunidades.



A mí de pequeña me daban nostalgia a cucharadas [When I was a little girl, they fed me nostalgia in spoonfuls]

A mí de pequeña me daban nostalgia a cucharadas represents a preliminary step in my research on food as an element that sustains us and preserves our cultural traditions. The project is articulated as a multidisciplinary installation in which I use the different media that accompany my practice.

For me, cooking is deeply associated with the concepts of home, community and sustenance. Cooking speaks to us of connection: with histories, people, places, lives, ingredients . . . Cooking puts us in touch with who we are. It brings us safety and comfort in the midst of so much uncertainty. Cooking is also a way of travelling in time, of tapping into ancestral wisdom and building the future. At the same time, cooking (and eating) are acts that require great presence.

Borrowing the Yoruba proverb “Aje loja, orun nile”, which translates as “The earth is a market, the sky our home”, and in keeping with the symbolic journey that characterises my work, I return to my own memories to re-imagine this space of exchange and connection.

I come from a market. My family home is in the heart of a market, although this wasn't always the case. In the beginning there was nothing, but over time it gradually grew up around the house, creating labyrinths and inviting habitation. It contains people and spirits, those that have died and also those that have not yet been born. They come to the market to buy, sell and investigate. No people live in our house any more, although some come and go. Instead, it's inhabited by spirits who had to come and buy something and then return to the sky but couldn't. That's why the courtyard has been turned into a restaurant open to the public. It serves food from the South-West and North-West regions of Cameroon and it is visited every day by children, adults, *sauveteurs*, *bayam-sellam* and *bensikineurs*, as well as the odd spirit.

This project views cooking as the ability to experiment, as a series of connections and “possibilities of”, as well as the stories that can be told in the process. In addition to texts, I work with photographs, objects and ingredients, generating this convergence of organic and inorganic elements. The result demonstrates the power we have as individuals to define our own identities, histories and communities.











Irati Inoriza

Al final de tu cabello

Vive y trabaja en Bilbao

Artista y doctoranda en Investigación en Arte Contemporáneo por la Universidad del País Vasco, previamente cursó estudios en el Atelier de Performance de la Universidad de Brno (República Checa) y participó en talleres para artistas dirigidos por Itziar Okariz, Jon Mikel Euba y Txomin Badiola. Inoriza parte del cuerpo, la *performance* y lo escultórico para abordar nociones acomodadas en la construcción del individuo desde su condición relacional. Respondiendo a aquello que le afecta y atraviesa mediante la experimentación con diferentes materiales, reacciona al momento histórico que vivimos repensando lo aprendido, lo pautado y lo establecido desde una posición sensitiva y afectiva. Su trabajo tiene una cualidad inmersiva que le permite experimentar, analizar y reflexionar sobre sus propuestas de investigación plástica.

Galardonada en el IX Premio a la Producción Artística de la Fundación Banco Santander (2021-2022) y por Casal Solleric (2017-2018), ha sido finalista de la Convocatoria de Artes Visuales Miquel Casablanques en distintas ocasiones y ha recibido apoyos del Programa Babestu de Apoyo a la Creación Contemporánea (2020-2021), Creación y Producción del Gobierno Vasco (2020), Barriek (2020) e Injuve (2018-2019). Entre otros espacios expositivos, ha mostrado obra en Intermediae-Matadero (Madrid, 2023), Onomatopee (Eindhoven, 2023), RAUM MG16 (Colonia, 2022), Ateljéföreningen Hospitalet (Uppsala, Suecia, 2022), Festival LOOP (Barcelona, 2020), Pablo's Birthday (Nueva York, 2019), ZSenne Art Lab (Bruselas, 2019), Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz, 2019), A-DASH (Atenas, 2018), BilbaoArte Fundazioa (2016), Okela (Bilbao, 2016) y Farm Cultural Park (Favara, Italia, 2014).

She lives and works in Bilbao

Currently undertaking a PhD in Contemporary Art Research at the University of the Basque Country, she previously studied at the Performance Atelier of Brno University (Czech Republic) and has participated in workshops for artists led by Itziar Okariz, Jon Mikel Euba and Txomin Badiola. Inoriza uses the body, performance and sculpture to address notions about the construction of the individual through their relational condition. Responding to what affects and engages her through experiments with different materials, she reacts to the moment in time we are currently living by adopting a sensitive and affective position, rethinking things that are learned, accepted and established. Her work has an immersive quality that enables her to experiment, analyse and reflect on her plastic research proposals.

The recipient of a 9th Art Production Award from Fundación Banco Santander (2021-2022) and the Casal Solleric Award (2017-2018), she has been a finalist on several occasions for the Miquel Casablanques Visual Arts Award and has received grants from the Babestu Support Programme for Contemporary Creation (2020-2021), the Basque Government Creation and Production Programme (2020), Barriek (2020) and Injuve (2018-2019). Among other exhibition venues, she has shown work at Intermediae-Matadero (Madrid, 2023), Onomatopee (Eindhoven, 2023), RAUM MG16 (Cologne, 2022), Ateljéföreningen Hospitalet (Uppsala, Sweden, 2022), Festival LOOP (Barcelona, 2020), Pablo's Birthday (New York, 2019), ZSenne Art Lab (Brussels, 2019), Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz, Spain, 2019), A-DASH (Athens, 2018), BilbaoArte Fundazioa (2016), Okela (Bilbao, 2016) and Farm Cultural Park (Favara, Italy, 2014).

Al final de tu cabello, 2024
Videoinstalación

Al final de tu cabello
Video-performance
9' 9"
(Performer: Nazario Díaz. Registro en vídeo: Malasombra & Arriguri. Edición: Malasombra. Música: Juan Diego Calzada. Voz: Nazario Díaz y Adriana Laespada. Peluquería y maquillaje: Alba Herrera. Peluca: Gorka Larcan. Vestuario: Andrea Diego. Producción: Rocío Agudo y Jokin Salaberria)

Bi malko
Esculturas de algas, plantas de rivera y pelo
(Con María Eugenia Diego)
P.D. Nire Amarentzat

Al final de tu cabello
[At the end of your hair], 2024
Video installation

Al final de tu cabello
Video performance
9' 9"
(Performer: Nazario Díaz. Video recording: Malasombra & Arriguri. Editing: Malasombra. Music: Juan Diego Calzada. Voice: Nazario Díaz and Adriana Laespada. Hairdressing and make-up: Alba Herrera. Wig: Gorka Larcan. Costumes: Andrea Diego. Production: Rocío Agudo and Jokin Salaberria)

Bi malko
Sculptures with seaweed, river plants and hair
(With María Eugenia Diego)
P.D. Nire Amarentzat

Al final de tu cabello es una videoinstalación que parte de la experimentación entre materiales y la vivencia del cuerpo junto a ellos. La selección de elementos que se presentan en la instalación, las plantas de rivera, el agua y el cuerpo, responde al deseo de vincular los recuerdos personales y la memoria colectiva vasca con la búsqueda de la identidad individual entre códigos sociales, el reflejo y unx mismx.

La instalación que propongo parte de mi interés por la figura de la *lamia*, ser mitológico que vive y cuida los ríos de Euskadi, y por las capas de significado que guarda su identidad. La *performance* encarna una acción cotidiana de la *lamia*: peinarse junto al agua. El acontecimiento, registrado en vídeo, dialoga con las esculturas, que han nacido de la misma acción; son ambos ejercicios escultóricos. La formalización parte de una serie de relaciones —cuerpo y paisaje, representación y performatividad, escultura y movimiento, coreografía y montaje— en las que busco el límite entre ambos conceptos para posicionarme. No es ni A ni B sino que la identidad depende del medio que se habita: está en el agua, es un ser mitológico; está en la superficie, es humana. Recojo su esencia y posición para llegar a una corporeidad que no está determinada por una sola lectura, a una identidad que depende del territorio que habita y el/la observante que identifica. Me interesa la transición que vive el cuerpo entre identificaciones sociales, ese momento donde la corporeidad no puede ser categorizada: Ofelia no está ni viva ni muerta, *The Mermaid* no es ni pez ni humana. Ese momento donde la posibilidad es parte de la identidad del sujeto contemporáneo. Me encuentro en el entre.

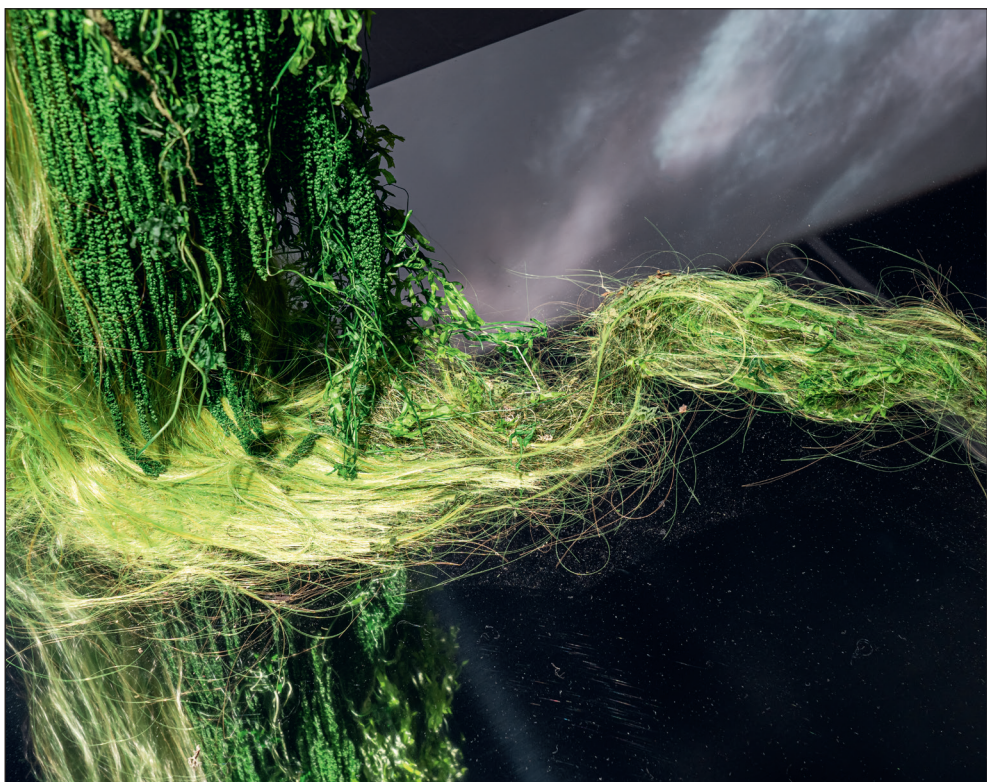


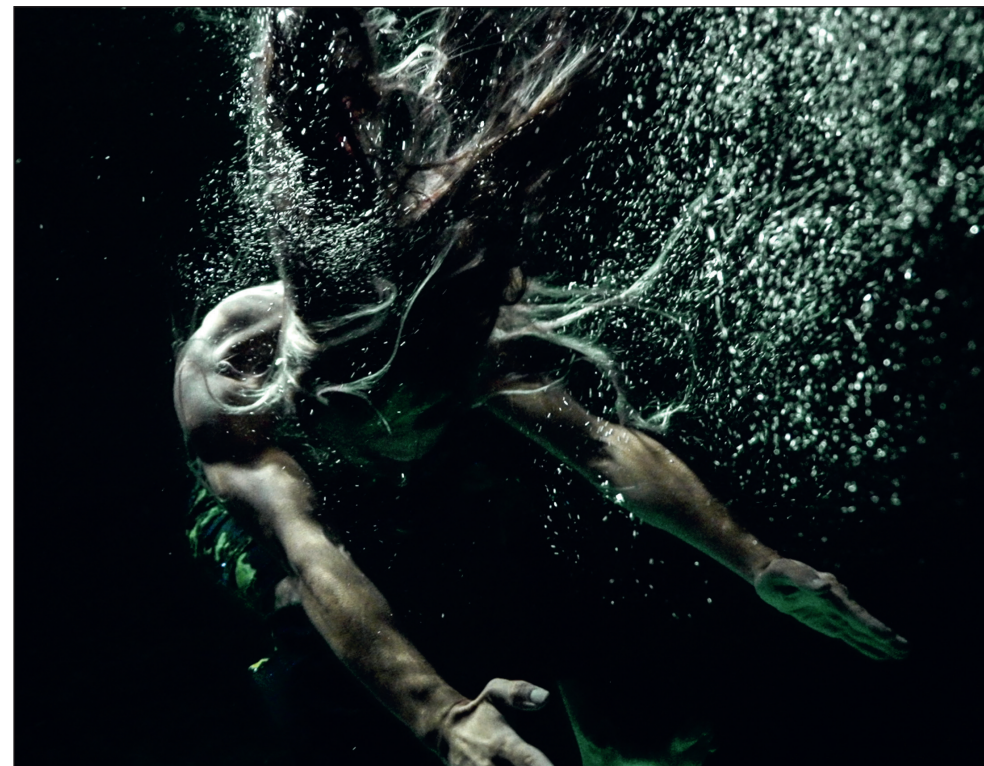
Al final de tu cabello [At the end of your hair]

Al final de tu cabello is a video installation based on experimentation with materials and the experience of the body next to them. The selection of objects presented in the installation—river plants, water and the body—responds to the desire to link personal memories and the Basque collective memory to the search for an individual identity amongst the accepted social codes, reflection and oneself.

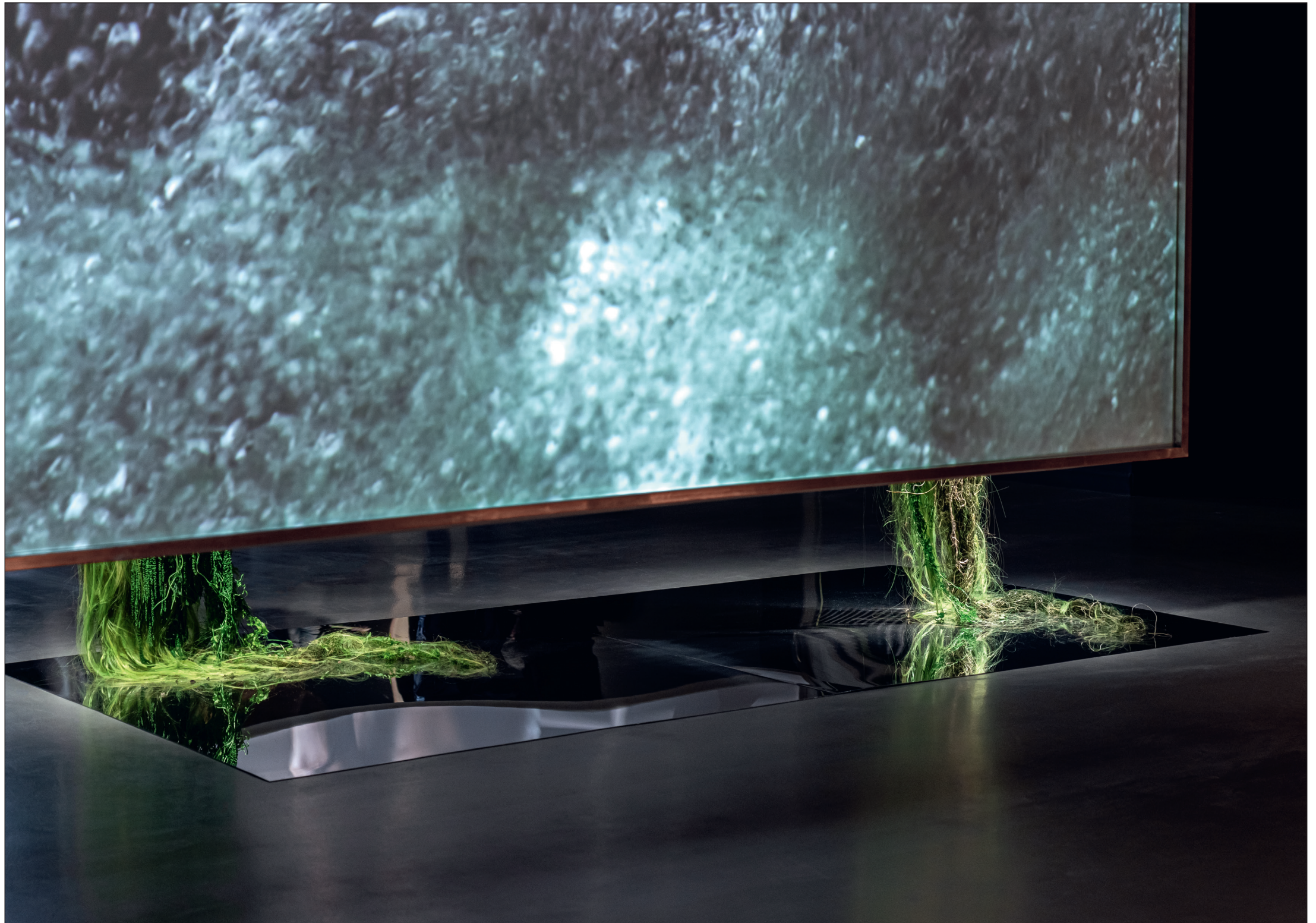
The installation I propose stems from my interest in the figure of the *lamia*, a mythological creature that lives in and looks after the rivers of the Basque Country, and the layers of meaning in its identity. The performance represents a daily action carried out by the *lamia*: combing her hair beside the water. Recorded on video, the event strikes up a dialogue with the sculptures that stem from the same action; they are both sculptural exercises. The formalisation is based on a series of relations—body and landscape, representation and performativity, sculpture and movement, choreography and staging—in which I seek the boundary between both concepts to position myself. It is neither A nor B, as the identity depends on the environment inhabited: if in water, it's a mythological creature; if on land, it's human. I take its essence and position to reach a corporeality that is not determined by a single reading, to reach an identity that depends on the territory inhabited and the observer it identifies. I'm interested in the transition that the body experiences between social identifications, that moment where corporeality can't be categorised: Ophelia is neither alive nor dead, the mermaid is neither fish nor human. That moment where possibility is part of the contemporary subject's identity. I'm in the in-between.











Milena Rossignoli

Ukemi Ushiro Ukemi

Vive y trabaja en Barcelona

La práctica de Milena Rossignoli se basa en el comportamiento de los materiales y su relación sensorial, explorando la dinámica de la suavidad, la rigidez, la tensión, la suspensión y la curvatura. Trabaja sobre el espacio como lugar de superposición y paso continuo entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad. Nómada por biografía, las medidas del mundo aparecen en su investigación como relativas y sujetas a una perpetua mutación que las hace elásticas. Así, el espacio está sujeto a una percepción individual compuesta —mirada, masa corporal, vista, oído, olfato y, también, estado de ánimo—, dando lugar a un sistema complejo y oscilante de reconocimiento y definición que cada vez requiere de un nuevo análisis y enfoque. En el centro de su atención está el vacío, que subraya la ausencia y el espacio libre al estar contenido por una estructura, por un envoltorio como la arquitectura. La geometría de la construcción es el valor estructural que define los puntos cardinales de su obra y constituye la clave para comprender, traducir y reorganizar la realidad.

Rossignoli estudió en el Departamento de Diseño e Investigación de Artes Visuales de la Academia de Bellas Artes de Bolonia (2012-2016), en el Departamento de Pintura de la Weissensee Kunsthochschule de Berlín (2015) y en el Departamento de Escultura de la Escola Massana d'Art i Disseny de Barcelona (2014). Durante los últimos años, ha obtenido becas de investigación y residencia artística en Barcelona, Lérida, Roma, Bilbao, Madrid, San Sebastián y Bolonia, incluidas aquellas concedidas por Hangar (Barcelona, 2023-2025), Tabakalera (San Sebastián, 2020) y la Real Academia de España en Roma (2017-2018). Entre sus exposiciones individuales más recientes destacan *IRA elevare per impeto violento* (Raccoon Projects, L'Hospitalet de Llobregat, 2022), *Fiù* (Gelateria Sogni di Ghiaccio, Bologna, 2021) y *Tendø* (Ana Mas Projects, Barcelona, 2019).

She lives and works in Barcelona

Milena Rossignoli's practice is based on the behaviour of materials and their sensory relationship, exploring the dynamics of softness, rigidity, tension, suspension and curvature. She approaches space as a place of superposition and continual shift between two- and three-dimensionality. Her nomadic lifestyle is reflected in her view of the dimensions of the world as relative and subject to a constant mutation that makes them elastic. Space is therefore subject to a composite individual perception—gaze, body mass, sight, hearing, smell and, also, state of mind—which gives rise to a complex and fluctuating system of recognition and definition that constantly demands a new analysis and approach. Her focus is the void, which when contained by a structure, by a casing-like architecture, underlines absence and free space. The geometry of construction—the key to understanding, translating and reorganising reality—is the structural value that defines the cardinal points of her work.

Rossignoli studied in the Design and Visual Arts Research Department at the Academy of Fine Arts in Bologna (2012–2016), the Painting Department at the Weissensee Kunsthochschule in Berlin (2015) and the Sculpture Department at Escola Massana d'Art i Disseny in Barcelona (2014). In recent years, she has received research grants and undertaken residencies in Barcelona, Lleida, Rome, Bilbao, Madrid, San Sebastian and Bologna, including those awarded by Hangar (Barcelona, 2023–2025), Tabakalera (San Sebastian, 2020) and the Spanish Academy in Rome (2017–2018). Her most recent solo exhibitions include *IRA elevare per impeto violento* (Raccoon Projects, L'Hospitalet de Llobregat, 2022), *Fiù* (Gelateria Sogni di Ghiaccio, Bologna, 2021) and *Tendø* (Ana Mas Projects, Barcelona, 2019).

Ukemi Ushiro Ukemi, 2024
Instalación

Ushitora No Konjin
Suelo. Tinta nero d'inferno
sobre red cementada y tatami
del dojo sobre algodón con
látex

Ukemi 1 (serie)
Dibujo. Curva y soldadura
sobre hierro

Anatomía de una caída
Látex, fibra de carbono,
cuerda de nylon, polea de
parapente, incienso y tensión
sobre algodón

Ukemi Ushiro Ukemi, 2024
Installation

Ushitora No Konjin
Floor. Nero d'inferno ink on
cemented net and dojo tatami
on cotton with latex

Ukemi 1 (series)
Drawing. Curve and welding
on iron

Anatomía de una caída
[Anatomy of a fall]
Latex, carbon fibre, nylon
rope, paragliding pulley,
incense and tension on
cotton

Práctica

Para aprender a saber caer hay que caer muchas veces, hasta que el cuerpo sepa asumir el movimiento correcto sin tener que pensarlo antes; a veces me parece que el cuerpo aprende los movimientos antes que la mente. A veces, si lo pienso mucho, no me sale.

En el estudio empecé una práctica de repetición, a través del dibujo, para tratar de asumir naturalmente la coincidencia de la forma y el gesto que se presenta entre *ukemi*¹ y escultura.

Si coincidir, etimológicamente, significa caer dos veces en el mismo punto, entonces el lugar donde esto sucede es fundamental.

Imaginé lugares que se contaminan a través de su propia arquitectura. Suelos, ventanas y columnitas. *Dojo*, estudio, espacio expositivo. Aquí se compone la tensión practicada. Es como una curva.

Varillas de fibra de carbono que emulan y sustituyen mi acción logran curvar los materiales sin predominar, respetando el peso y fijando ese punto de equilibrio posible que se encuentra justo antes de la caída.

Se trata de encontrar un único momento, una única posibilidad en la resistencia del material. Se trata de entender por qué un cuerpo vulnerable, a pesar de todo, resiste.

¹ *Ukemi* son las caídas que se realizan en las artes marciales. *Uke* = recibir + *mi* = cuerpo: recibir el cuerpo, amortiguar el impacto del cuerpo, proteger el cuerpo del impacto con el suelo. Si se realiza correctamente, en esta técnica básica hombros y brazos (lo único que toca el suelo) adoptan una forma casi de círculo. Encuentro esta forma y tensión cuando intento mantener curvada una varilla de carbono.



Practice

To learn how to fall you have to fall many times, until your body knows how to move properly without having to think about it; I sometimes think the body learns movements before the mind. Sometimes, if I think too hard, I can't get it right.

In the studio I started a practice of repetition through drawing to try and naturally adopt the coincidence of form and gesture that occurs between *ukemi*¹ and sculpture.

If to coincide, etymologically, means to fall twice on the same point, then the place where this happens is vital.

I imagine places that are contaminated by their architecture. Floors, windows and little columns. *Dojo*, studio, exhibition space. This is where the practised tension is composed. It's like a curve.

Carbon fibre rods that emulate and replace my action manage to curve materials without dominating them, respecting the weight and establishing the possible point of balance immediately previous to the fall.

It's about finding a unique moment, a unique possibility in the resistance of the material; about understanding why, despite everything, a vulnerable body is able to resist.

¹ *Ukemi* are falls in martial arts. *Uke* = receive + *mi* = body: receive the body, soften the impact of the body, protect the body from the impact with the floor. If performed properly, in this basic technique the shoulders and arms (the only things that touch the floor) adopt a quasi-circular form. I find this same form and tension when I try to keep a carbon rod bent.





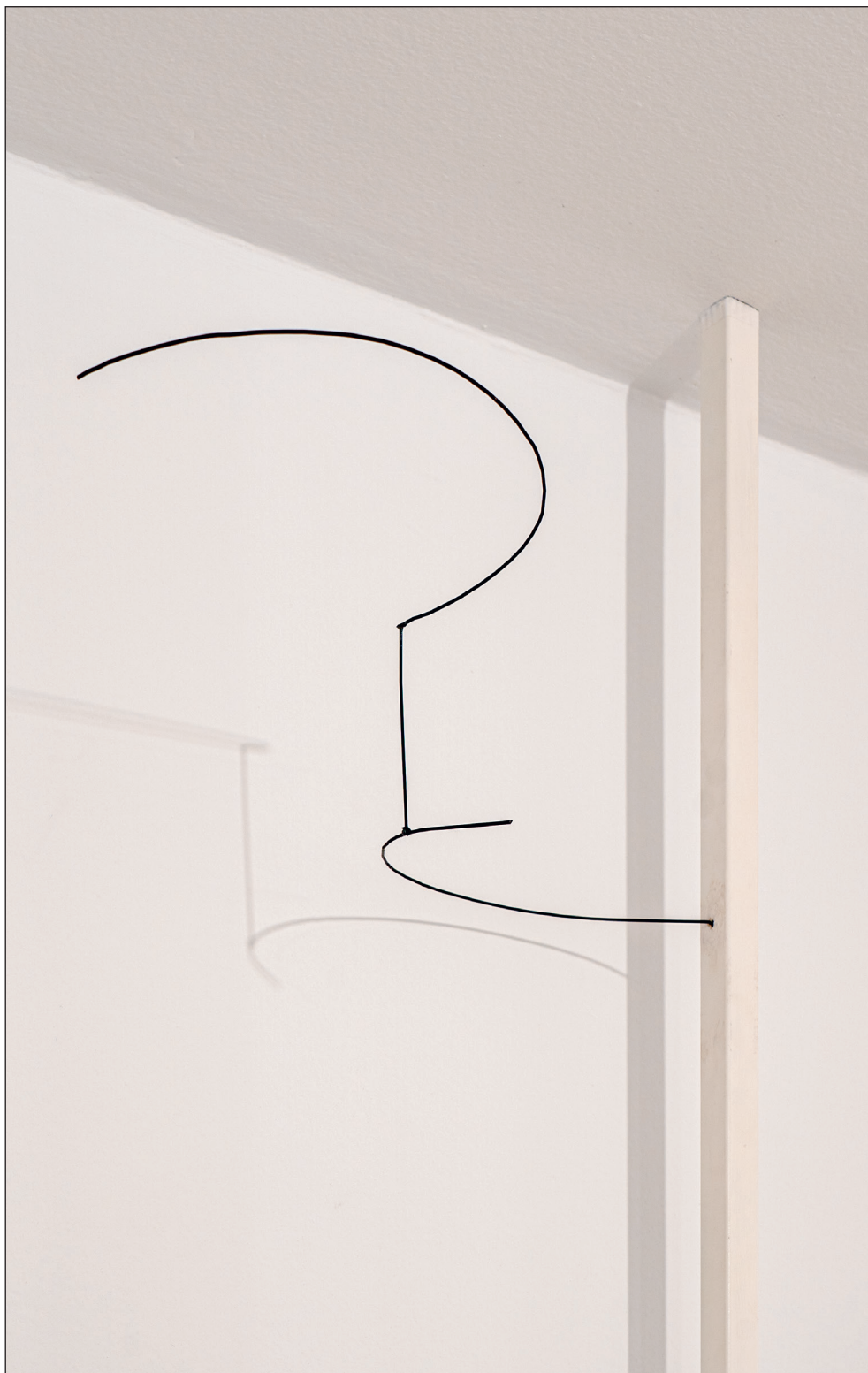




108



109



110



111

Raúl Silva

Catch the living manners as they rise

Vive y trabaja en Madrid

Investigador y artista visual, actualmente ejerce como docente en el Centro de la Imagen de Lima. Graduado en Artes Visuales por la Pontificia Universidad Católica del Perú y máster en Teoría Crítica en Art Praxis por el Dutch Art Institute y en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Complutense de Madrid, ha sido residente del Centro de Residencias Artísticas de Matadero (2023) y de la Residencia de Investigación Curatorial del Centro Huarte (como parte del colectivo Big Dumb Object). Entre sus muestras más recientes destacan *Intersticios. Relatos de un tiempo subvertido* (Espacio Cómplices, Madrid, 2023), *The Coordinates Are Concealed* (Imaginary Z, Hangzhou, China, 2022) y *Circular Gestures* (Unanimous Consent, Zúrich, 2022), así como las presentaciones de *For Future's Sake* (Fujifilm X-Space, Shanghái, 2021, y Galería Crisis, Lima, 2021).

He lives and works in Madrid

A researcher and visual artist, Raúl Silva currently teaches at the Centro de la Imagen in Lima. With a bachelor's degree in Visual Arts from the Pontificia Universidad Católica del Perú and master's degrees in Critical Theory in Art Praxis from the Dutch Art Institute and in Contemporary Art History and Visual Culture from the Universidad Complutense de Madrid, he has undertaken an art residency at Matadero Madrid (2023) and a curatorial research residency at Centro Huarte (as part of the Big Dumb Object collective). His most recent shows include *Intersticios. Relatos de un tiempo subvertido* (Espacio Cómplices, Madrid, 2023), *The Coordinates Are Concealed* (Imaginary Z, Hangzhou, China, 2022) and *Circular Gestures* (Unanimous Consent, Zurich, 2022), as well as the presentations of *For Future's Sake* (Fujifilm X-Space, Shanghai, 2021, and Galería Crisis, Lima, 2021).

Catch the living manners as they rise[Alcanzar las formas vigentes mientras surgen], 2024
Instalación

Rayos de sol de Sudamérica 2
Instalación con video de dos canales (15') e impresiones offset sobre papel

Sin título
Óleo y grafito sobre papel
4 piezas: 118 x 84 cm (c/u)

Catch the living manners as they rise, 2024
Installation

Rayos de sol de Sudamérica 2
[Sunbeams of South America 2], 2024
Installation with two-channel video (15') and offset prints on paper

Untitled
Oil and graphite on paper
4 pieces: 118 x 84 cm (each)

Catch the living manners as they rise [Alcanzar las formas vigentes mientras surgen]

En 1851, el Perú financia la construcción del primer ferrocarril de pasaje y carga de Sudamérica, que unió Lima, capital del Perú, con el puerto del Callao. Este proyecto fue símbolo de desarrollo e identidad nacional y marcó el inicio de la construcción de una extensa red de conexiones ferroviarias que agilizaron y ampliaron el mercado en el interior y exterior del país en los años posteriores. El sistema económico estaba sufriendo una transición hacia un modelo capitalista y el país se había alineado a una visión de progreso y modernización, utilizando como garantía un elemento quizás inusual: grandes montañas de fertilizante producido por aves acumuladas en las islas de la costa del Pacífico. Este elemento, llamado guano, se había convertido en objeto de interés de las potencias industriales, que enfrentaban un problema de fertilidad en sus suelos debido a la separación de las grandes ciudades y el campo y al crecimiento de la población obrera. Este hecho le dio al Perú la liquidez para acceder a créditos, que posteriormente atraería a nuevos inversores y permitiría la consolidación de nuevas negociaciones con países industriales, utilizando como moneda de cambio sus propios recursos naturales.

Este momento histórico germinal que conectó al Perú con el mundo estuvo marcado por procesos de intercambio que fueron mediados por tecnologías lentas. Cerca de dos meses y medio en barco conectaban el puerto del Callao con el puerto inglés de Liverpool. Recursos, cartas o fotografías eran transportados a destinos lejanos y se volvían parte de un tejido global que progresivamente se iba complejizando. Hoy, casi 170 años después, la fibra óptica y la red satelital atraviesan el océano Atlántico para hacer viajar información a casi 200.000 kilómetros por segundo. Este enorme contraste

da cuenta de la aceleración del intercambio a nivel global. No solo eso; también da cuenta de una invisibilización de los procesos de producción y distribución. La cara visible de estos procesos de transacción —las redes de comunicación digital— parece hoy tener una forma inmaterial y pura, dirigida por la coordinación de vectores informáticos cuyo uso puede ser empleado en la producción de los llamados vectores gráficos. Estos son líneas de coordenadas con trazos perfectos de ampliación infinita, utilizados para el diseño de toda interfaz digital en el presente. Los principios del vector parecen idóneos para representar las lógicas de crecimiento infinito que demanda la era del progreso y el mercado en el sistema actual. Así, mientras la forma ideal del capital se maneja desde los conceptos de progreso infinito y acumulación, su forma material se sostiene sobre la finitud misma del planeta.

El vector gráfico parece haberse convertido en el medio ideal para la diseminación de un mandato de universalización de la visualidad del mundo globalizado, con la imagen corporativa, la identidad gráfica de grandes franquicias y la construcción de redes comerciales al alcance de nuestras manos; todas ellas dibujadas desde el contorno de una forma gráfica sintetizada perfecta. Mientras, detrás, explotación y desigualdad soportan ese modelo económico desde el subdesarrollo transnacional. Para la extracción de guano a mediados del siglo XIX, cerca de seiscientos trabajadores *coolies* llegaron de China en calidad de semiesclavos. Y el guano, que prometía prosperidad y extracción constante por más de mil años, agotó sus canteras en menos de sesenta. Un sello postal con motivo del centenario del primer puerto del Perú ilustra esta relación aparentemente contradictoria entre naturaleza y tecnología. En él podemos ver un ferrocarril decorado con aves guaneras a los lados.

Catch the living manners as they rise consiste en la vectorización de este sello postal para la elaboración de un

vídeo de dos canales. El primer vídeo reproducirá un recorrido en macro de la imagen digital vectorizada, mientras el segundo realizará exactamente el mismo recorrido del vector, pero esta vez impreso en papel. La propuesta busca plantear una oposición entre lo digital y la materialidad dentro del imaginario extractivo del guano. El vector gráfico como modelo ideal se quiebra en el momento que se materializa en una forma impresa, pues su posibilidad de ampliación infinita se anula al ser contrapuesta a la realidad material.



In 1851, Peru financed the construction of the first passenger and cargo railway line in South America, linking Lima, the capital, to the port of Callao. A symbol of development and national identity, the project marked the beginning of the construction of an extensive network of railway connections that would streamline and expand the market inside and outside the country in the following years. The economic system was transitioning to a capitalist model and the country had become aligned with a vision of progress and modernisation, using as collateral a somewhat unusual element: vast mountains of fertiliser produced by birds that had accumulated on the islands of the Pacific coast. Known as “guano”, this element had attracted the interest of the industrial powers that were battling with a problem of soil fertility due, on the one hand, to the separation of the big cities and the countryside and, on the other, to the growth of the working-class population. This gave Peru the liquidity it needed to access loans, which would subsequently attract new investors and consolidate new negotiations with industrial countries, using its own natural resources as its currency.

This seminal historical period, which connected Peru to the world, was marked by trading processes that were mediated by slow technologies, as it took two and a half months by boat to connect the port of Callao to the port of Liverpool in England. Commodities, letters and photographs were transported to distant destinations and became part of an increasingly complex global fabric. Today, nearly 170 years later, fibre optics and satellite networks transport information across the Atlantic Ocean at a speed of nearly 200,000 kilometres per second. This enormous contrast explains the acceleration of trade

at a global level. But not only that: it also explains why production and distribution processes have become invisible. Today, the visible face of these transactional processes—digital communication networks—seems to have acquired an immaterial pure form, driven by the coordination of computer vectors that can be used to produce graphical vectors. These are perfectly drawn lines of coordinates that can be extended infinitely. Today, they are used to design all digital interfaces. The principles of the vector are apparently perfect for representing the logic of infinite growth demanded by the age of progress and the market in the current system. Thus, while the ideal form of capital is managed through the concepts of infinite progress and consumerism, its material form is sustained by the finite nature of the planet.

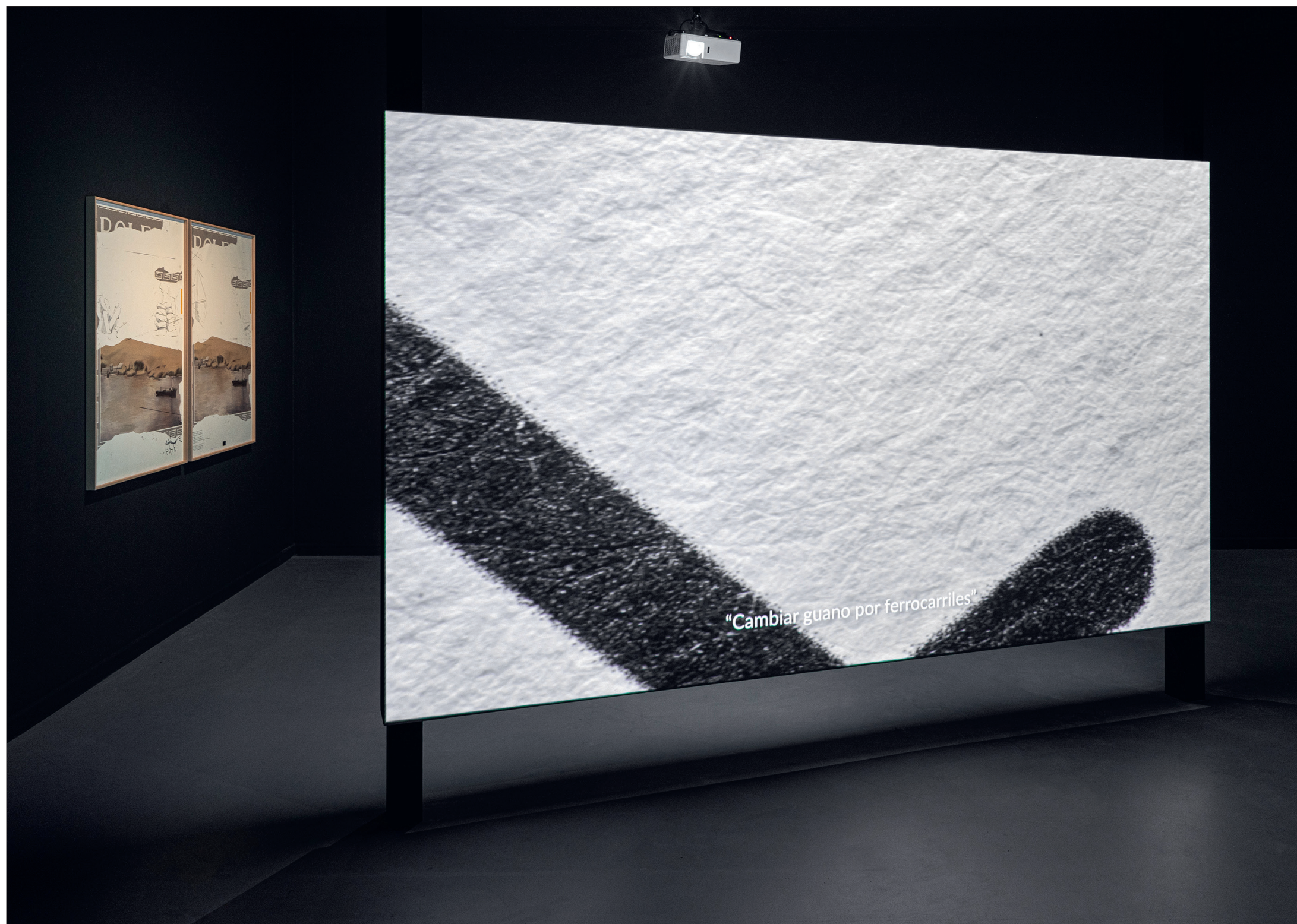
Graphical vectors seem to have become the ideal medium for disseminating a universal mandate of the visibility of the globalised world, with corporate images, the graphical identity of major franchises and the construction of commercial networks all at our fingertips and all drawn from the outline of a perfect synthesised graphical form. Meanwhile, behind all this, exploitation and inequality uphold that same economic model through transnational under-development. To extract guano in the mid-nineteenth century, nearly six hundred coolies arrived from China in the capacity of semi-slaves, and the guano quarries that promised prosperity and constant extraction for more than a thousand years dried up in less than sixty. A postage stamp commemorating the centenary of Peru’s first port illustrates this apparently contradictory relationship between nature and technology. It shows a railway line decorated on both sides with guano birds.

Catch the living manners as they rise consists of the vectorisation of this postage stamp to make a dual-channel video. The first video reproduces a macro tour of the vectorised digital image, while the second

one makes the exact same tour but this time printed on paper. The proposal aims to present an opposition between the digital and the material with the extractive imagery of guano. The notion of the graphical vector as the ideal model collapses when it is materialised in printed form, as the possibility of infinite extension vanishes in contact with the material reality.







An Wei

Amparo

Vive y trabaja en Madrid

An Wei Lu Li desarrolla su actividad artística a través de la pintura, pero asimilada como un medio, no como una finalidad. Entiende la pintura como algo que se expande en el espacio, más allá de los límites del lienzo y, dentro de esta expansión, incluye al espectador como un elemento más, haciéndolo partícipe o, mejor dicho, cómplice de la escena que está observando. Su interés se centra en generar entornos y experiencias inmersivas con sus instalaciones pictóricas. El concepto desde el que se articula su obra es el de formar una identidad personal a través de la reconstrucción de determinadas memorias bajo un principio de fragmentación. En esta reconstrucción parcial, el visitante puede construir y, por tanto, completar estos recuerdos, integrándolos en su subjetividad.

An Wei ha expuesto recientemente en proyectos institucionales como *Mudar costumbre* (Museo Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, 2021), *Templo* (Circuitos de Artes Plásticas, Madrid, 2020) y *Yupi* (Sala de Arte Joven, Madrid, 2022), así como en proyectos galerísticos como *Todas las partes blandas se perderán* (Berlín y Sevilla, 2022), *Vis a siV* (Pas une orange, Barcelona, 2021) y *Studio redivivo* (Ex Dogana, Roma, 2019).

He lives and works in Madrid

An Wei Lu Li develops his artistic activity through painting assimilated as a means, not as a purpose, as he understands painting as something that expands in space beyond the limits of the canvas. Within this expansion, he includes the viewer as one more element, making them a participant, or rather an accomplice, in the scene they are observing. What interests him most is generating immersive environments and experiences with his pictorial installations. The concept from which his work is articulated is to form personal identity through the reconstruction of certain memories under a principle of fragmentation. In this partial reconstruction, the visitors can construe, and therefore complete, these memories, integrating them into their subjectivity.

In recent years, An Wei has shown work in institutional projects such as *Mudar costumbre* (Museo Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, 2021), *Templo* (Circuitos de Artes Plásticas, Madrid, 2020) and *Yupi* (Sala de Arte Joven, Madrid, 2022), as well as in gallery projects like *Todas las partes blandas se perderán* (Berlin and Seville, 2022), *Vis a siV* (Pas une orange, Barcelona, 2021) and *Studio redivivo* (Ex Dogana, Rome, 2019).

Amparo, 2024
Técnica mixta sobre lienzo
300 x 200 x 175 cm
Agradecimientos: Juanjo Aguilar,
Ignacio Gonzalez Olmedo y
Pigmento Studio

Amparo [Refuge], 2024
Mixed media on canvas
300 x 200 x 175 cm
Acknowledgements: Juanjo Aguilar,
Ignacio Gonzalez Olmedo and
Pigmento Studio

An Wei nació en Madrid en 1990, donde creció y desarrolló su interés por la pintura. Cuando le conocimos, hace no más de seis años, ya vivía en Lavapiés. Ha recorrido sus calles, conocido a sus gentes y es, por derecho propio, un vecino más. *Amparo* es, en cierto sentido, la forma que ha encontrado de devolver al barrio todo lo que este le ha dado. Lavapiés siempre ha sido un espacio en constante mutación; desde su inicial condición de arrabal, pasando por su pasado industrial, hasta convertirse en el punto de reunión e interés que es hoy. Rastreando su historia y recuperando la memoria de su último siglo, se puede evidenciar su carácter multicultural e intergeneracional y la importancia de la vida en comunidad. Sin embargo, el entramado de las relaciones humanas que se despliegan en un barrio, lo conforman y dan sentido a su historia, se difumina en los enfoques históricos, demográficos y arquitectónicos.

La presente propuesta nace del interés por profundizar y reconocer este espacio biográfico, este escenario común donde se produce la vida en Lavapiés, un barrio que se caracteriza por ser uno de los más populares de Madrid, con mayor diversidad cultural, una gran actividad social de asociaciones y movimientos vecinales y que más afectado se ha visto por el fenómeno de la gentrificación.

Amparo nace como una prolongación natural de la investigación de An Wei sobre el carácter fragmentario de lo cotidiano. Hasta ahora, su obra se había centrado en el ámbito de lo privado, desarrollando muy especialmente la idea de hogar y la construcción de identidades, permitiendo así que lo doméstico articulara su obra en los últimos años. En esta ocasión, la instalación parte de la idea de espacio público y pretende convertirse en una investigación en curso que muestre la realidad

cultural de los diferentes contextos que atraviesan el entorno del barrio, sintetizando su enfoque en el título de la obra, *Amparo*, que es una de las calles que vertebran y recorren Lavapiés de norte a sur y que, ya en su nombre, recoge ese carácter, parece que heredado, de espacio de acogida y apoyo.

La obra de An Wei siempre ha mostrado un especial interés por la memoria, un carácter fragmentario y un desarrollo desde lo micro hacia lo macro. Conociendo bien cómo es vivir desde la diáspora, su obra es pretendidamente consciente de la importancia del recuerdo; entiende el presente desde el pasado vívido, compuesto por pequeños detalles deshilvanados que, al tejerse, conforman una realidad necesariamente subjetiva e irreal. Pero en el proceso de recuperación de estos fragmentos de memoria es posible construir una historia común con la que poder identificar, reconocer y repensar de forma autoconsciente las diferentes sensibilidades que albergamos como individuos y que, por extensión, podemos albergar como sociedad.

Amparo parte de la microsociología para entender el barrio. No busca un recuerdo colectivo que pueda caer en prejuicios y estereotipos viciados. La obra es en parte pintura, en parte la esencia de una serie de conversaciones que An Wei ha mantenido con algunas de las personas que conviven en el barrio y que tratan, por distintos medios, de crear comunidad dentro de él. Se trata de entender, a través de este diálogo cercano y personal, cómo son y eran los espacios comunes que configuran la cotidianidad de esas personas que conforman el barrio, qué vivencias y qué sentidos tienen asociados.

Amparo se presenta así como una instalación pictórica que centra su reflexión en la idea de espacio común y utiliza como objeto de estudio el barrio popular de Lavapiés, donde conviven diferentes comunidades, sensibilidades y generaciones. Para materializarlo, An Wei recrea la caja de escalera de un edificio paradigmático,

construida a partir de esas vivencias, recuerdos y presencias de las distintas generaciones y sensibilidades que conviven en el barrio. Precisamente esa condición de espacio de paso que tiene la caja de escalera de un edificio permite a An Wei acercarse progresivamente su investigación a la relación de transitividad que existe entre los espacios públicos y los privados.

Con todo ello, *Amparo* pretende ser una investigación sobre la convivencia intergeneracional y sobre los actores que configuran la identidad del barrio de Lavapiés. En definitiva, la representación de una experiencia compartida. En su condición de memoria, este proyecto presenta la idea de un edificio en un barrio popular como trasunto de la red de relaciones e interacciones que tejen y construyen su campo social, centrando la mirada en la importancia de la vida en comunidad y utilizando la caja de escalera como metáfora del diálogo intergeneracional e intercultural.

Juanjo Aguilar e Ignacio González Olmedo



An Wei was born in Madrid in 1990, where he grew up and developed his interest in painting. When we met him, no more than six years ago, he was already living in the neighbourhood of Lavapiés. Having roamed the streets and got to know the local residents, today he is a neighbour in his own right. To a certain extent, *Amparo* is his way of giving back to the neighbourhood everything it has given him. Lavapiés has always been a place of constant change: from its initial status as an outlying district to an industrial quarter to the fascinating meeting point it is today. If you delve into its history and retrieve the memory of the last century, you immediately discover its multicultural and intergenerational nature, as well as the importance of community life. However, the intricate human relationships that emerge in a neighbourhood and form and make sense of its history can be hard to distinguish in historical, demographic and architectural analyses.

This project is founded on the desire to examine and identify this biographical space, this common setting where life unfolds in Lavapiés, a traditionally working-class neighbourhood of Madrid characterised by great cultural diversity and intense social activity by resident associations and movements. It is also the part of Madrid that has been most affected by gentrification.

Amparo represents a natural extension of An Wei's research on the fragmentary nature of the everyday. He has previously focused on the private realm, especially on the idea of home and the construction of identities, and in recent years his work has been articulated through the domestic. However, on this occasion the installation stems from the notion of public space and aims to become an ongoing investigation that highlights the

cultural reality of the different contexts that converge in the neighbourhood. This approach is synthesised in the title of the work, *Amparo*, which is one of the main streets in Lavapiés, running from north to south through the neighbourhood, and whose name seems to suggest its legacy as a place of refuge and support.

An Wei's work has always shown a special interest in memory, a fragmentary nature and an evolution from the micro to the macro. Fully aware of what it means to live as part of a diaspora, he seems to be especially conscious of the importance of remembering—he understands the present through the lived past, composed of tiny disjointed details which, when woven together, form a necessarily subjective and unreal reality. But in the process of recovering these fragments of memory it is possible to construct a common history with which to identify, recognise and rethink in a self-conscious manner the different sensibilities we harbour as individuals and, by extension, can harbour as a society.

Amparo stems from a micro-sociological view of the neighbourhood. It doesn't seek a collective memory that might fall into the trap of stale prejudices and stereotypes. The work is part painting, part the essence of a series of conversations that An Wei has had with some of the people who live in the neighbourhood and who are trying, through various means, to create a community within it. This intimate, personal dialogue highlights the nature of the common spaces which, both today and in the past, form the everyday life of the people who make up the neighbourhood, and their associated experiences and meanings.

Amparo adopts the form of a pictorial installation that reflects on the notion of common space. As its object of study, it uses the working-class neighbourhood of Lavapiés, home to different communities, sensibilities and generations. To materialise it, An Wei recreates the stairwell of a paradigmatic building, built from the

lived experiences, memories and presences of the different generations and sensibilities that exist side by side in the neighbourhood. It is precisely the nature of a building stairwell as a passing space that enables him to progressively focus his investigation on the transitional relationship between public and private spaces.

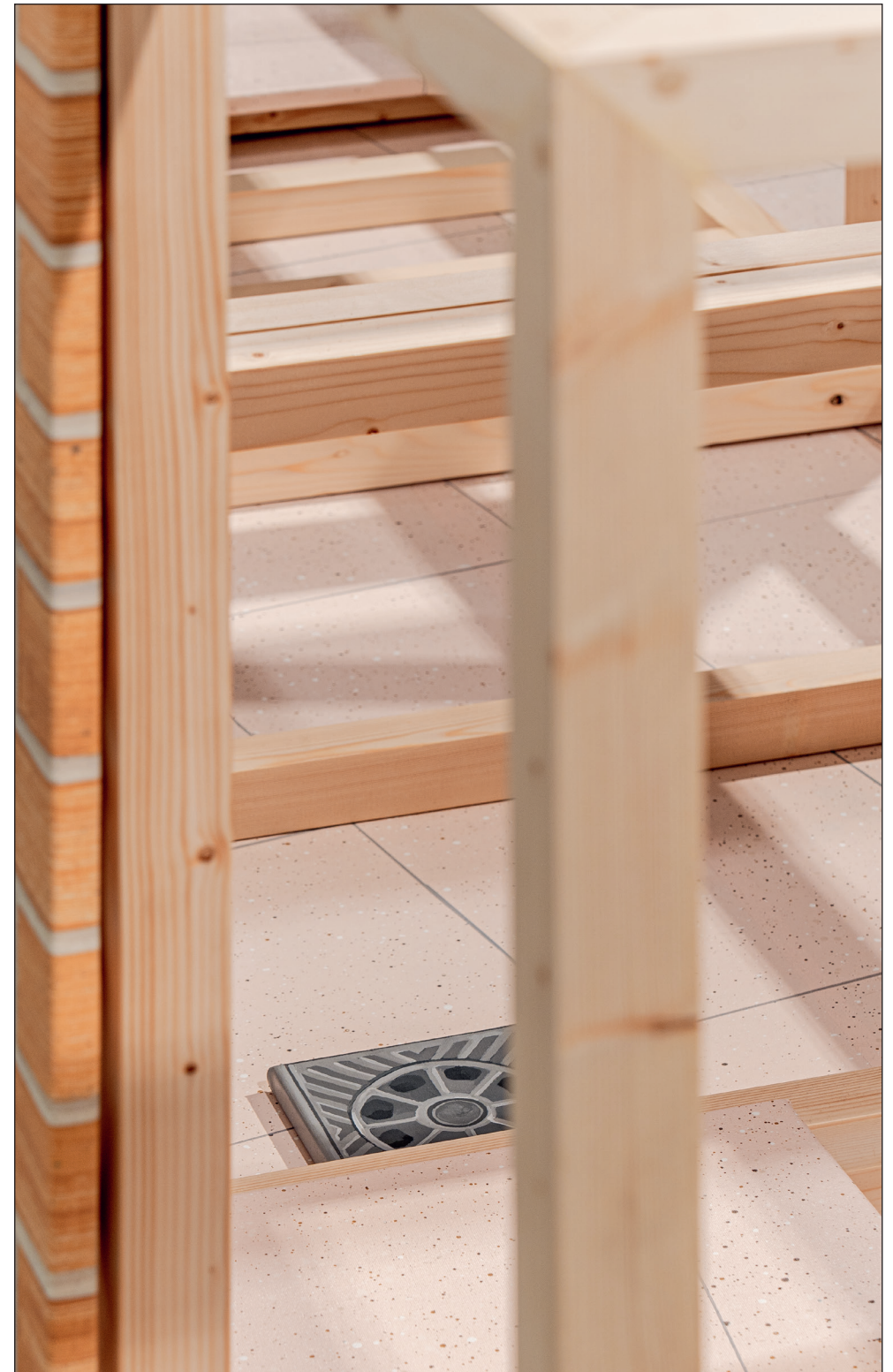
Even so, *Amparo* is essentially an investigation into intergenerational coexistence and the actors who are shaping the identity of the Lavapiés neighbourhood. In short, it represents a shared experience. As a project concerned with memory, it presents the notion of a building in a working-class neighbourhood as a carbon copy of the network of relationships and interactions that weave and construct its social field, drawing attention to the importance of community life and using the stairwell as a metaphor for intergenerational and intercultural dialogue.

Juanjo Aguilar and Ignacio González Olmedo





140



141



FUNDACIÓN MONTEMADRID

Patronos [Trustees]

Jesús Núñez Velázquez
(Presidente [President])
María Teresa Mogín Barquín
María Luisa Basa Maldonado
Julio Luis Martínez Martínez
José Manuel Pérez Díaz
Clara Pardo Gil
José Ramón de Hoces
Juan Zabía de la Mata
Óscar Fanjul Martín
Carlos Alberdi

Directora general [Director General]

Amaya de Miguel Toral

Director general adjunto [Deputy Director General]

Jaime Guerra Carballo

Subdirectora general gerente [Deputy Management Director]

Mónica Rico Bravo de Soto

Director de centros y programas culturales y de medio ambiente [Cultural Centers and Programs and Environment Director]

Pablo Berástegui Lozano

Coordinadora de artes plásticas, exposiciones y colecciones artísticas [Visual Arts, Exhibitions and Art Collections Coordinator]

María Nieto García

Coordinadora de publicaciones y ediciones [Publications Coordinator]

Vanessa Casas Calvo

Técnica de artes plásticas, exposiciones y colecciones artísticas [Visual Arts, Exhibitions and Art Collections Technical Manager]

Elena Fernández- Savater

GENERACIÓN 2024

Jurado [Jury]

Carla Acevedo-Yates
João Mourão
Luís Silva
Mabel Tapia

Prejurado [Pre-Jury]

Cristina Anglada
Joaquín García
Selina Blasco

EXPOSICIÓN [EXHIBITION]

02.02-21.04.2024

Coordinadora y diseño expositivo [Coordinator and Exhibition Design]

Andrea Muniáin Perales

Montaje y transporte [Assembly and Transport]

Intervento

Seguro [Insurance]

MARSH

PUBLICACIÓN [PUBLICATION]

Diseño [Design]

Julieta Casariego

Edición de textos [Copy-editing]

Exilio Gráfico

Traducción [Translations]

Polisemia

Impresión [Printers]

Brizzolis

© de los textos: sus autores / texts: their authors

© de las fotografías: sus autores / photographs:
their authors

© de las fotografías de la exposición /
photographs of the exhibition: Maru Serrano

ISBN: 978-84-09-57305-9

DL: M-3152-2024