

el territorio

ayudas injuve para la creación joven

2018/2019

artes visuales



es un acto

PRESENTACIÓN — 2

EL TERRITOTIO ES UN ACTO — 4

EXPOSICIÓN — 8

La Sala Amadís, caracterizada por su flexibilidad a la hora de acoger proyectos emergentes, vuelve a convertirse un año más en punto de encuentro para los y las jóvenes creadores menores de 30 años beneficiarios de las Ayudas Injuve para la Creación Joven en la modalidad de Artes Visuales. Sus proyectos e investigaciones artísticas desarrollados a lo largo de 2019 se muestran hasta junio de 2020 organizados en dos exposiciones.

Ambas exposiciones han sido comisariadas por Marta Echaves quien a lo largo de un año ha seguido la evolución independiente, sin interferir en ningún momento, de los proyectos de estos diecisiete artistas, para poder conocerlos y hacerlos convivir en un mismo espacio durante dos meses.

Articular un proyecto expositivo con artistas e investigaciones cuya única relación es haber sido seleccionados en una convocatoria no es fácil, implica una labor de escucha y mediación importante.

La finalidad de las Ayudas no es tanto la exhibición de las obras en la Sala Amadís –esta es solo una oportunidad de difusión de las piezas– sino enfrentar a los artistas a la gestión de un presupuesto para llevar a cabo la producción de una pieza –línea de producción de obra– o, en el caso de la línea de movilidad, formarse, recorrer o recopilar ideas y estímulos en otro lugar para conformar una pieza o destilar

una idea. Las Ayudas, por lo tanto, intentan respaldar la labor de los y las creadoras para poner en práctica sus proyectos y llevarlos a cabo, y que, al mostrarse en el mismo espacio plantean un mosaico combinado de las manifestaciones artísticas más actuales.

Las exposiciones que se generan con proyectos seleccionados de convocatorias plantean, como podemos ver, un tipo de comisariado específico, “el comisariado de ayudas o de premios”, que está generando una línea de investigación propia en el ámbito del comisariado y que supone un reto no exento de tensión para los y las comisarias y gestoras que lo llevan a cabo a la hora de relacionar aquello que “no tiene relación”.

El resultado de todo este trabajo finaliza –o empieza– en las dos exposiciones colectivas que presentamos en la Sala Amadís. La primera de ellas se organizan en torno a la idea del territorio como acto, planteamiento que Marta Echaves propone como catalizador y denominador común a estos artistas que aquí conviven, con entidad independiente y vocación colectiva, en el espacio expositivo de Amadís.

Ruth Carrasco Ruiz
Directora General del Instituto de la Juventud

Cuando comencé a conversar con cada uno de los artistas y las artistas que hacia finales del 2018 habían recibido la noticia de que sus proyectos estaban entre los seleccionados como beneficiarios de las Ayudas Injuve para la creación, en la modalidad de producción de obra y movilidad de creadores, mi primera sensación fue que lo que teníamos por delante era una tarea compleja. Compleja y seductora al mismo tiempo. Para mí suponía todo un reto el ser capaz de hacer convivir en un mismo espacio y tiempo proyectos que nunca habían sido planteados para estar juntos, sin imponer ningún criterio curatorial que forzase la lectura de sus trabajos. Dejándoles decir sin decir yo nada. Esa idea del estar con otros y con otras, un poco porque sí, porque la contingencia de un jurado ha hecho que se tenga que estar juntos, nos obliga a tener que atender a los deseos y las necesidades de los demás. La condición de posibilidad de esta alquimia ha sido entonces la de escuchar para que rozarnos no implique el violentarnos.

De nuestros encuentros y conversaciones fueron apareciendo algunas pistas, que yo iba guardando, como a la espera de que entre todas esas voces, materiales, preguntas, obsesiones, prácticas... apareciera un destello de sentir común. Me sentía identificada con aquella mujer que en tiempos prehistóricos llevaba consigo un contenedor para contener cosas, un bolso o una malla, donde en sus paseos iba guardando semillas, plantas, frutos, huesos... Caminaba observando con delicadeza y recolectando aquello que la llamara la atención o suscitara su deseo, esperando poder luego hacer algo con todo eso junto. Esta imagen la ha tomado prestada de la Teoría ficcionada del recolector de Ursula K. Le Guin. En texto se nos plantea que "el primer dispositivo cultural fue probablemente un recipiente... Muchos

teóricos sienten que las primeras invenciones culturales debieron ser contenedores para poder llevar cosas, algún tipo de cabestrillo o malla portadora". De este modo Ursula nos invita a contar otras historias, porque ella misma reconoce que no quiere formar parte de esa historia (y de esa humanidad) en cuyo origen estuvo el uso de duros y largos objetos para empalar, pegar y matar, cuya tecnología y ciencia es entendida como arma de dominación y no como portadoras culturales. Y si el comisariado aquí se vuelve una práctica de recolección que necesita de recipientes y de contar historias, hagamos caso a Ursula y contemos otras historias, y no la del Hombre-Héroe que ya nos ha sido contada millones de veces.

Y en efecto algo así sucedió. Y, ahora que tengo que sentarme a escribir algunas palabras sobre cómo hemos llegado a esta exposición, me gustaría que me acompañarais por la sala de exposiciones; recorriéndola preguntándonos qué historias de vida ponen en circulación los proyectos artísticos que nos vamos encontrando en el espacio. Si bien ya, en mi manera de aproximarme a esta tarea, aparecía esta imagen primigenia de la bolsa y la recolección como esa otra heroicidad que dio origen a nuestra tecnología y cultura; en los trabajos de los artistas seleccionados sentía, claramente, una decisión por mirar cuestionando la amenaza que la civilización occidental, y sus mitologías de la conquista, la domesticación de la naturaleza y el asesinato suponen; tanto como para la otra parte de la humanidad y sus culturas (aquella que siempre ha sido devaluada como menos humana) para el entorno y todos los seres vivos de los que interdependemos. Este sentir común que percibía en los proyectos trajo consigo otra imagen: la de la Amazonía incendiándose inextinguiblemente este

verano, mientras parecía que ningún político ni medio de comunicación quería hacerse cargo de esta catástrofe. Una amiga me confesó que creía que así sería el fin del mundo, de repente una serie de incendios concatenados que terminaban expandiéndose por todo el planeta devorando los mares y las tierras que se encontraban a su paso. Y yo le pregunté: “y esos incendios que acabarían con todo ¿cómo crees tú que comenzarían?”. Y ella sin dudar me contestó: “pues como los del Amazonas, por políticas intencionadas de destrucción”.

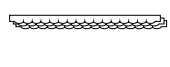
Hay un desplazamiento y/o una mirada crítica de la figura y la subjetividad del Hombre en los proyectos que podemos encontrar en “el territorio es un acto”. Diría que se repite esa decisión de poner en el centro un paisaje o un territorio desde donde se invita de nuevo a la humanidad (esta vez con minúscula) a relacionarse con ese hábitat del que depende, asumiendo que no es que la Naturaleza se esté volviendo contra nosotros y Gaia haya desatado su furia contra la Humanidad, sino que somos en verdad Nosotros la única amenaza contra nosotros mismos. Es necesario tensionar ese Nosotros ya que no somos todos responsables en la misma medida de esta acelerada destrucción. Hay algunos que son enemigos más claros que otros, hay humanos que son más terrícolas que humanos, menos Modernos, quizás incluso menos hombres y menos blancos. La mirada hacia el contexto rural, sus históricos saberes y prácticas está presente en gran parte de estos proyectos apuntalando esta advertencia. Tenemos que desaprender para volver a aprender, para volver a mirar, para volver a tocar, para volver a habitar. Quizás desde otras escalas, sensibilidades y puntos de vista podamos proponer no políticas de la

destrucción sino prácticas (artísticas) de la reparación y la restitución. La idea de que el territorio es una acción nos permite no relacionarnos con él desde un paradigma moderno-romántico, en tanto un paisaje objeto que es contemplado, y que está ahí para el Hombre, sino como un acción, una relación, un ritmo, un movimiento que se repite y sobre el cual se ejerce un control. El territorio es producido y al mismo tiempo es productor; es sincrónico y diacrónico, tiene memoria. Por eso el territorio puede ser enfrentado desde la idea del ejercicio, un código que hace y rehace, que disecciona y acumula, que relata.

Cada uno de los proyectos expuestos, desde su heterogeneidad de planteamientos y formalizaciones, conviven bajo este título porque a mi entender responden a su ontología del presente. El artista inevitablemente está atado a su momento histórico, y su producción está entretrejida y negocia constantemente con los discursos (entendidos estos en sentido amplio) que nos conforman y que producen nuestros horizontes de inteligibilidad. ¿Qué es este ahora que nos circunda y en el interior del cual estamos unos y otros?, ¿qué es lo que, en estas arenas movedizas podemos imaginar y nombrar?, ¿qué es aquello que nos pre-ocupa? Y de nuevo aquí volvemos a la imagen de la Amazonía (y todos sus habitantes ardiendo), y a la de tantas historias de vida ardiendo, y quizás a la de todo el planeta Tierra ardiendo... Pero si, como nos proponen los artistas aquí reunidos, decidimos situarnos del lado de esa otra humanidad, la de los que inventaron no los cuchillos sino los contenedores para guardar las semillas... quizás podamos volver a mirar, a habitar, a reparar...

 ESPACIOS, USOS, CONSTRUCCIONES — 12
producción

———— LA FRONTERA NO SEA CREA NI SE DESTRUYE, — 16
SOLO SE TRANSFORMA
producción

 LA LAJA Y LA ERA — 20
producción

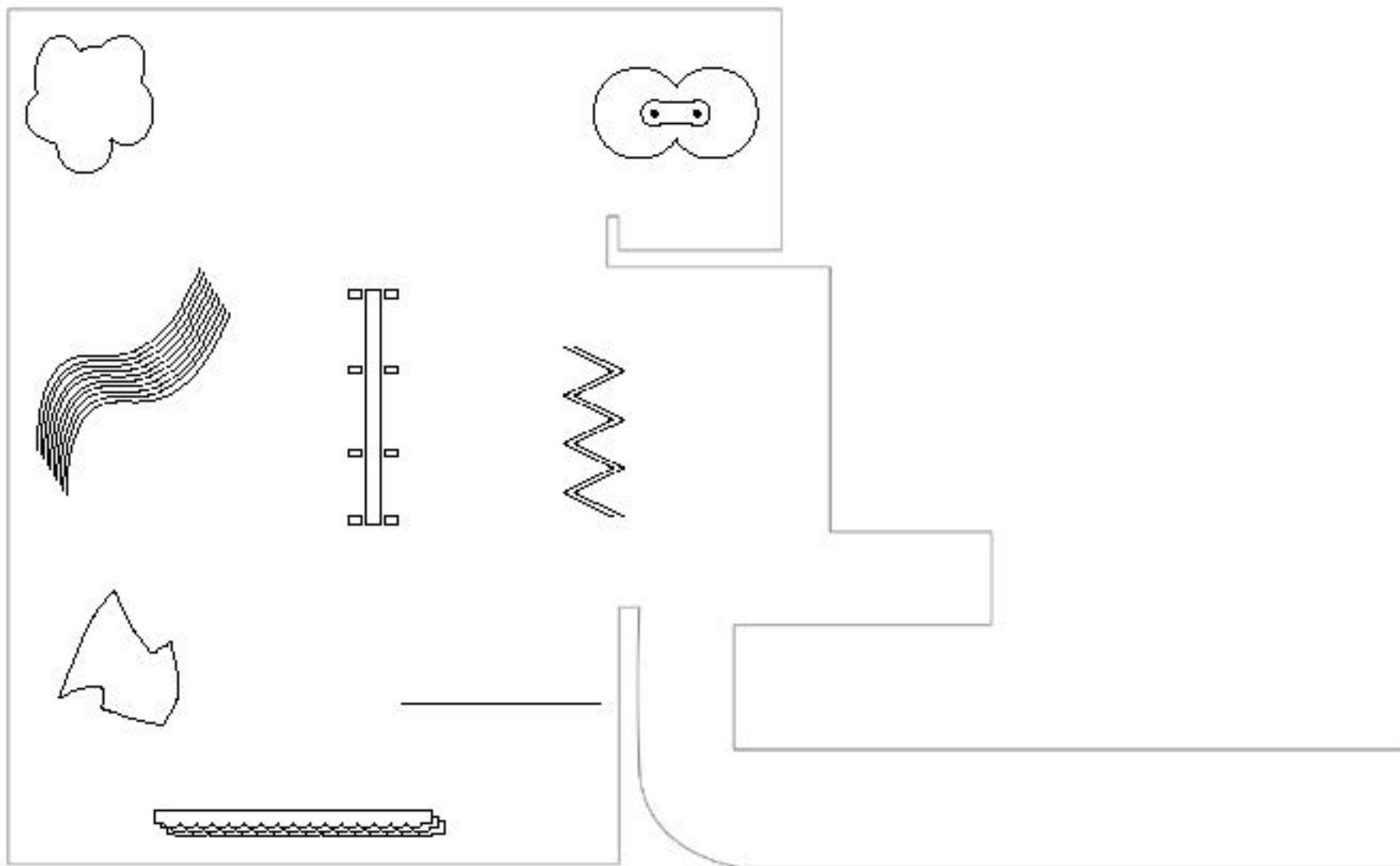
 MUSOAN — 22
producción

 STILL CUBA — 26
movilidad

 DESPUÉS DE LA MEMORIA — 32
producción

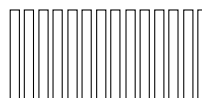
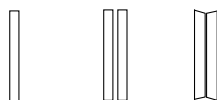
 A PARTIR DEL SUELO — 36
producción

 THE FUTURE NEVER COMES — 40
producción

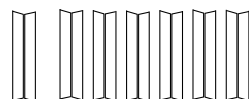
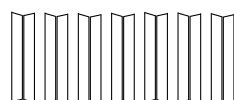
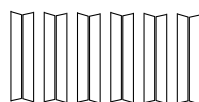
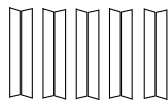
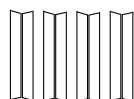
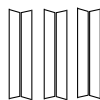
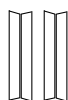
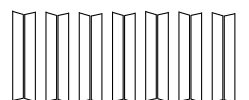
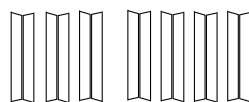
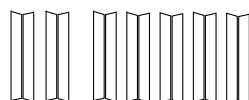




Tablero de DM completo 280 × 210 cm

Tablero de DM dividido en 14 piezas
13 piezas de 20 × 210 cm + 1 pieza de 17 × 20 cmMódulo base
2 piezas de 20 × 210 cm unidas por 2 bisagras

4 tableros completos de 280 × 210 cm = 1120 cm

4 tableros divididos en 14 piezas
 $14 \times 4 = 56$ piezas // 28 módulos base
28 módulos base montados 7 construcciones

Ana de Fontecha (Madrid, 1990). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Realiza un año de su formación en la Université Paris-8 Saint-Denis, París. Amplía su formación con el Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual en el MNCARS en la especialidad de crítica.

Su práctica se centra en el estudio del espacio desde la escultura, el diseño de muebles, la instalación y el dibujo. En la actualidad desarrolla su trabajo Madrid, en el Estudio Mendoza, desde donde también coordina el sello editorial cientodieciocho.

Ha podido desarrollar su trabajo en la residencia de investigación Estudio Busca Talento en Matadero Madrid y durante PhEstudios en la programación de PHE 2015 (Madrid). Ha participado en exposiciones en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, la Sala CARTEC de la UCM, la Sala Amadís (Madrid), el Centro de Arte Laboral (Gijón) y la Sala Borrón (Oviedo) entre otros espacios de carácter público.

Su trabajo ha sido premiado en Circuitos Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid, Injuve y por el Premio Joven Complutense entre otros. Actualmente vive y trabaja en Madrid.



Los fronterizos somos el área de intersección.
Pertenece un poco acá y un poco allá.

Cuando he estado sobre la línea, lo que he sentido y lo que siento ahora, cambia mucho dependiendo de en qué lugar de la línea he estado. Cuando he estado en la línea que dividiría Euskal Herria con Francia y con España, y Navarra con Euskal Herria norte, digamos que he sentido una cosa y en el resto de la línea he sentido otra.

Comencé el viaje desde Catalunya hacia Irán, que digamos que la frontera acaba o empieza en Irun que es de donde soy, entonces empezando entre Portbou y todo Aragón me sentía en la frontera como si estuviese en ningún lado. Entendamos como en una grieta. Imaginamos que hay un terremoto y se abre la Tierra y hay una grieta, en la que dos camiones gigantes chocan, pues en ese punto exacto ahí me sentía yo caminando, en medio de... como en ningún país. Me sentía muy bien por sentirme en ninguna parte, en ningún país. Como si fuera un apátrida o un poco en un espacio no reglado. En cambio cuando estaba en territorio de Euskal Herria me sentía un poco como la pastora de Ibardin, entendiendo que claro, yo a un lado y a otro de la frontera hablaba en Euskera, hablaba en mi lengua materna, y en este caso no me sentía libre, me sentía como que había algo, esa línea que dividía. Que realmente dividía aunque fuera invisible, porque aunque ahora hubiera libre tránsito, y si sentía que ojala ahí no estuviera esa línea, y todo fuese uno, donde yo pudiera pertenecer y convivir; y que no hubiera una línea psicológica o mental, con los que vivían en lo que yo consideraba el otro lado. Sé que parece una contradicción pero es lo que yo vivía y lo que siento.

La pastora de Ibardin

Llorando está la pastora en la muga de Ibardin
El guardia civil enfrente le apunta con su fusil
Déjeme bajar al valle tras la oveja que perdí
Déjeme que si la pierdo, ¿que será después de mí!

El guardia civil le dice que la muga está ahí,
que las leyes le prohíben pasar al otro país,
- muéstreme su pasaporte, "mire, no lo tengo aquí"
- muéstreme sus credenciales, "sin credenciales nací"

Dice la pastora triste, las leyes desde Madrid
son dictadas y no saben de la oveja que perdí,
en el valle hay un pueblo como el mío que está aquí,
en el valle hablan la lengua que aprendí cuando nací

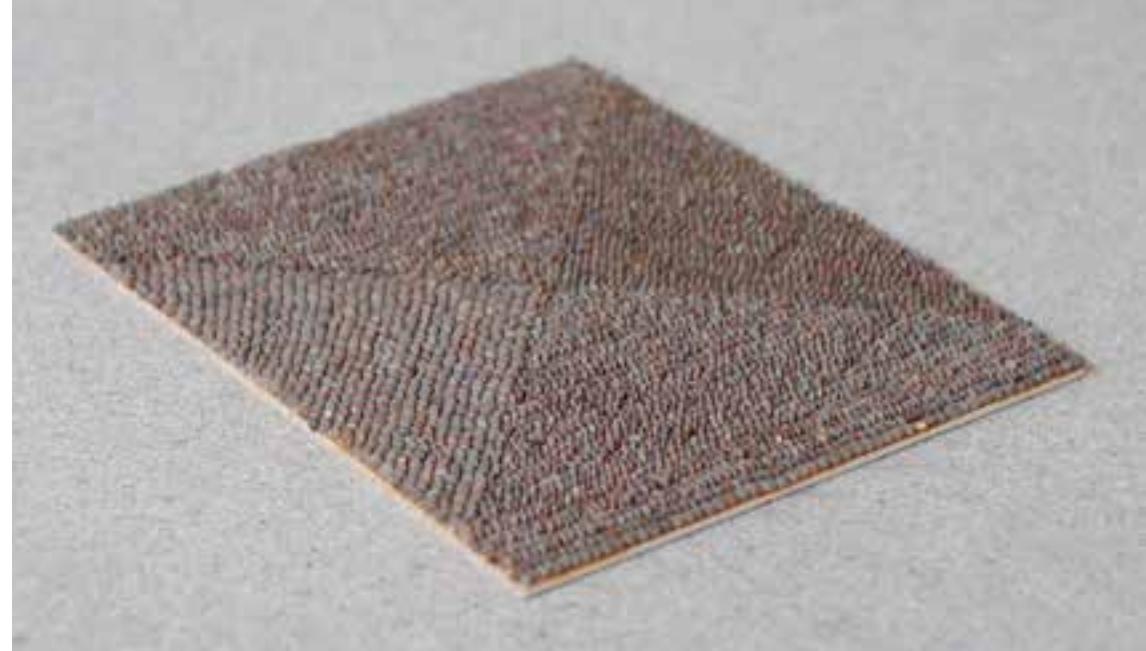
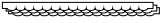
Llorando está la pastora en la muga de Ibardin
el guardia civil enfrente le apunta con su fusil

Oier Gil Zapiroin (1990, Irun). Artista fronterizo y conceptual, vive y trabaja en Barcelona. Partiendo de la asunción de que el arte es el reflejo de la sociedad, Gil cree firmemente en la función del arte para el cambio del *statu quo* sociopolítico. Observa la calle e investiga la nube. Siendo oriundo fronterizo, su trabajo trata de la frontera desde la frontera, memoria histórica y crítica al relato dominante.

Ha recibido Ayuda de INJUVE, Becas de la Fundación Bilbaoarte, Diputación de Gipuzkoa y el Ayuntamiento de Irun. Ha realizado una estancia con el colectivo PSJM en Berlín y ha llevado a cabo una residencia artística en Irun Factor.

Su obra ha sido expuesta en EEUU, Alemania, Francia, Colombia, Argentina, Guatemala, Ecuador y España. Ha participado en más de cuarenta exposiciones en espacios como el Museo Artium (Vitoria), TEA Tenerife Espacio de las Artes (Tenerife), Fundación BBVA (Madrid) y Galería Whiteconcepts (Berlín).





Miguel Marina (Madrid, 1989) ha participado en residencias como la Fundación BilaboArte Fundazioa (Bilbao, 2019), Real Academia de España en Roma (Roma, 2017-18), Casa de Velázquez (Madrid, 2013). Ha expuesto su trabajo de manera individual en galerías como The Goma (*Y así pasen los días*, Madrid, 2019), Nordés (*Arcetri*, Santiago de Compostela 2018), etHALL (*echarse a perder, echarse a dormir*, Barcelona, 2018), Palau de Casavells (*Halley*, Girona, 2017) y Combustión Espontánea (*Una suerte no intencionada*, Madrid, 2017). También ha participado en colectivas en galerías e instituciones como Luis Adelantado, Carlos Carvalho, Espacio Valverde, Artnueve, Fundación DIDAC, Sala de Arte Joven de Madrid, Laboral Centro de Arte y Creación y Piramidón Centre d'Art Contemporani, entre otras.



“La forma habitual de actuar es decir; qué tal si pruebo esto y qué tal si pruebo esto otro, pero el método de Fukuoka fue exactamente lo contrario. Él dijo, qué tal si dejamos de hacer esto y qué tal si dejamos de hacer esto otro.”
Larry Korn

Musoan (La cabaña del no pensar) es el nombre que Masanobu Fukuoka dio a su cabaña. Este sería el lugar donde se desarrolló, probablemente, el cambio de paradigma más importante de la agricultura desde sus inicios. Allí practicó la Agricultura Natural, un método de actuación basado en el “no-hacer”, concepto oriental que puede entenderse como actuar en sintonía con la naturaleza.

No es fácil entender qué sucede al entrar dentro de un bosque natural comestible. Cada vez que he visitado alguna de las huertas-bosques elegidas para este proyecto, el mismo sentimiento de ignorancia me ha recorrido el cuerpo entero. Esas masas vegetales, densas y frondosas, no tienen nada que ver con la agricultura convencional, incluso con la orgánica-ecológica. La diversidad y las interconexiones son la clave en estos lugares. Hojas, ramas, troncos, tallos, frutos, flores, semillas, brotes, bulbos y raíces se entremezclan, viven conjuntamente. Dar un primer paso en esas masas vegetales es sumergirse en una ignorancia visual.

Durante unos 10.000 años hemos crecido con la construcción cultural –y visual– de cómo la agricultura debe ser. Una idea muy pobre donde apenas podemos ver unas pocas variedades de verduras, ni una planta silvestre y suerte si podemos encontrar algún árbol en los márgenes de los campos.

Campos arados, campos áridos.

El conocimiento se ha ido reduciendo así como se ha ido reduciendo la fertilidad de los campos convencionales y el número de plantas que crecen en ellos y cuando uno entra en un bosque natural comestible se hace muy evidente.

Y cada vez que explico en qué consiste la Agricultura Natural, prácticamente nadie acepta que sea viable. En el mismo instante que se dice que no hay que arar o que no hay que eliminar las malas hierbas, automáticamente todos niegan con tal velocidad su ineficacia, defendiendo a capa y espada la necesidad de arado y otras técnicas, que me ha sorprendido ver cómo de encapsulada y hermética ha sido construida nuestra idea de agricultura y nuestra mirada sobre el territorio.

Esta visión antropocéntrica con la que hemos crecido trata de conquistar y mejorar la naturaleza. Desde una posición distante analizamos, discriminamos, estructuramos, fragmentamos y diseñamos generando la paradoja de que cuanto más queremos dominar los ecosistemas más frágiles y vulnerables se vuelven. A través de la Agricultura Natural y sus estrategias se han invertido los patrones de pensamiento habituales, permitiendo que sea la naturaleza la que estructure y dirija el conocimiento humano y no el ser humano quien estructure y dirija –lleno de expectativas– a la naturaleza. Estas fotografías generan un espacio intrincado donde la diversidad, lo caótico, lo frágil y lo imperfecto invitan a situarnos dentro para abolir esa distancia que nos separa tanto de la naturaleza como de la fotografía y desde donde desenredar, entender y sentir que esa construcción visual nos habla tanto de los procesos internos de la naturaleza como del propio medio fotográfico.

Héctor Hernández (Castellón de la Plana, 1988) vive entre España y Noruega. Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, ha realizado un Máster en Investigación en Arte y Creación en la misma universidad y el curso Creatividad y estrategias en fotografía contemporánea impartido por Javier Vallhonrat en EFTI.

Su práctica artística parte de la experiencia fenomenológica en el territorio para explorar los límites de los lenguajes artísticos para abordar la realidad así como para cuestionar los conceptos construidos sobre nuestra relación con la naturaleza.

Ha recibido distintos premios y becas, entre ellos: *El Ranchito* (Matadero, Madrid), Nirox Foundatio (Sudáfrica), Leveld Kunstnartun (Noruega), Are Holland (Holanda), Casa de Velázquez (Madrid), ECOISMI 2015 (Italia), Intransit (Madrid) y ha participado en el II Seminario del I+D Arte y Ecología, Prácticas Artísticas, Ecológicas y Colaborativas en Espacios Marginales del CA2M.

Ha realizado exposiciones individuales y colectivas como *ART<35* en la sala Parés, *Yo compro calidad* en Matadero Madrid, *Futuro Presente* en la Sala Amadís y *When trees speak* en Dynamo Expo.





“Odio los viajes y los exploradores. Y he aquí que me dispongo a relatar mis expediciones. Pero, ¡cuánto tiempo para decidirme!... Hace quince años que dejé el Brasil por última vez, y desde entonces muchas veces me propuse comenzar este libro; una especie de vergüenza y aversión siempre me lo impedía. Y bien, ¿hay que narrar minuciosamente tantos detalles insípidos, tantos acontecimientos insignificantes?”

Claude Lévi-Strauss

“Habría que buscar un modo para que viajar volviera a tener interés. La importancia residiría ahora en el propio relato, una narración que representara la imposibilidad del viaje según los términos clásicos, ante todo, el extrañamiento y la sorpresa del nuevo espacio. Para ello, había que centrarse en la ficción narrativa, de tal manera que la huella de la mirada subjetiva del viajero quedara claramente expresada. (...) Allí donde el viajero era activo y curioso, es ahora pasivo y aburrido.

Nunca antes los objetivos y las circunstancias del viaje y del turismo se habían confundido tanto. El viaje comparte con el turismo la búsqueda de estereotipos e imágenes preconcebidas previas al itinerario. La seguridad y la comodidad del destino. Evita la aventura, las dificultades y el encuentro con el Otro. Busca reconocer los objetos y habitantes del lugar a partir del “mito de autenticidad” falso y previo al desplazamiento. Recorre los lugares a modo de práctica turística y crea simulacros, objetos artificiales, de las culturas locales, debilitándolas. Intenta distraer y abrir horizontes hacia el ocio.”

Patricia Almarcegui

Había viajado a Cuba con anterioridad en 2015 y, aun así, uno siempre viaja con su mochila de clichés y expectativas. Cuba es un lugar que evoca deseo e idealización... El viajero llega excitado en busca de un mundo no globalizado, con educación de calidad y sanidad gratuita. En definitiva un *cocktail* de lo más fascinante: por un lado la decadencia de la arquitectura colonial en ruinas, por el otro, el sonriente ritmo caribeño acompañado de ron, tambores y meneos de cadera.

Cuando llegué nadie me esperaba. Había sobre todo familias muy arregladas y bien vestidas, algo que me sorprendía por el hecho de estar en un aeropuerto. El horario de aterrizaje de mi vuelo coincidió con uno de Miami. Vi como los viajeros tenían dificultades para transitar entre ríos de carros y bultos pues traían televisores de plasma, electrodomésticos, maletas gigantescas y objetos de todo tipo.

El aeropuerto estaba lleno de sonrisas y uñas coloridas. Me senté en la parte más alta de unas escaleras esperando a que viniera Reynier, pues en eso habíamos quedado. Aunque sabía que no había wifi me salía repetidamente el reflejo de enviarle un *WhatsApp*. Desde allí tenía un buen ángulo y podía ver el panorama general. Estallaban las emociones entre abrazos y besos. Mientras tanto pensaba en cómo se debe sentir el cubano de a pie al recoger a sus familiares siendo consciente de su imposibilidad de salir de la isla.

¿Será este país lo que parece?

Francesc Ruiz Abad (Palamós, Gerona, 1990) es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona y estudiante de intercambio en HGB Leipzig.

Ha expuesto su trabajo individualmente en *Pouvoir et Fatigue* (Le Beffroi, París), *Empathy Problem* (Galería Javier Silva, Valladolid), *Still Cuba* (Arthaus, La Habana), *Night on Earth* (Mannerheim Gallery, París), *A la corda fluixa* (Ana Mas Projects, Barcelona), *Copy to Learn, Learn to Copy* (The LODGE, Los Ángeles) *I didn't know I was collecting* (Fundación Arranz-Bravo, Hopsitalet de Llobregat) y *Jeder kann zeichnen* (Theatre Impermanent, Leipzig).

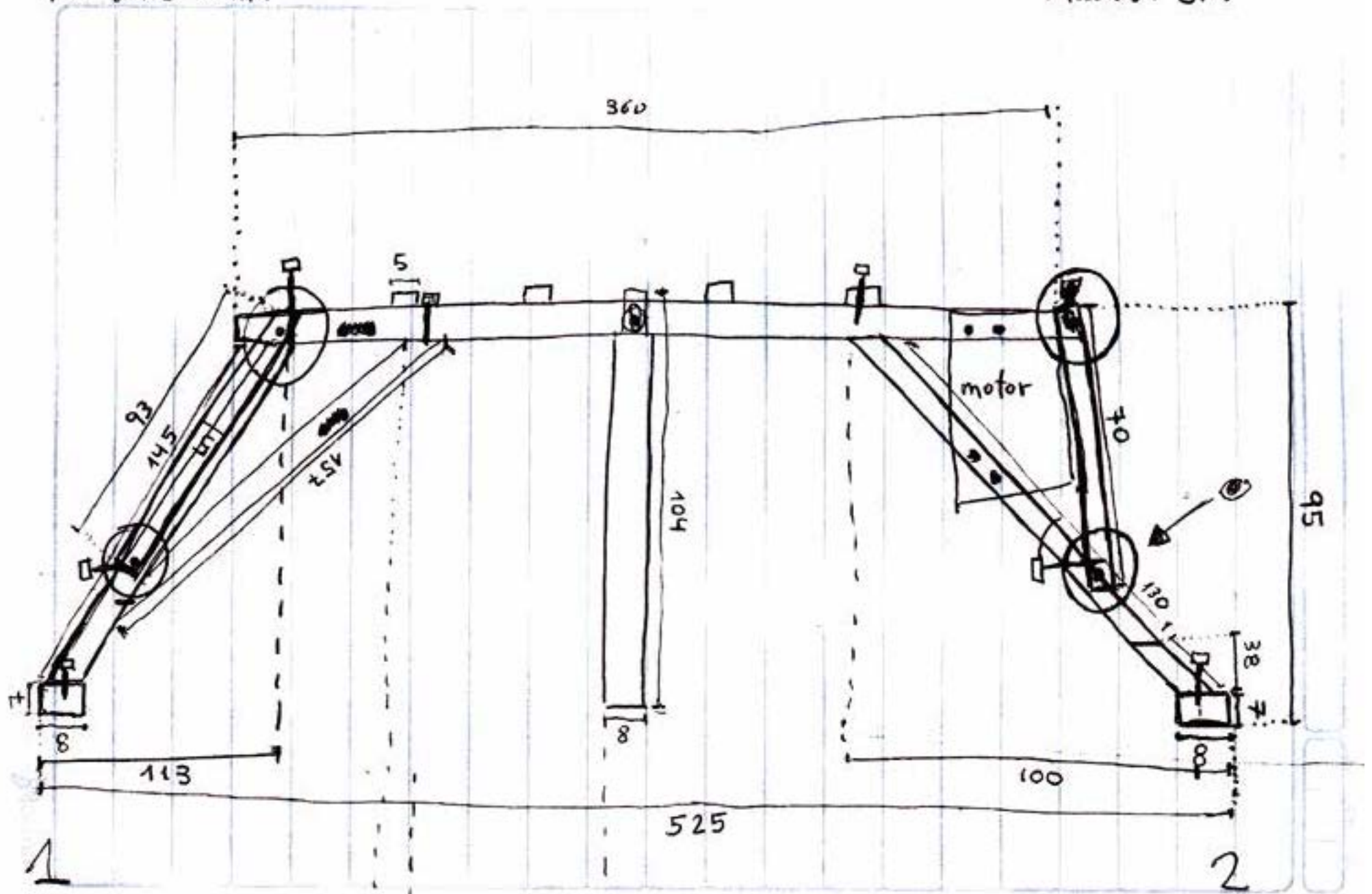
Ha participado en múltiples exposiciones colectivas nacionales e internacionales y ha dado conferencias como "Paper Exhibitions" (New York Art Book Fair MoMA Ps1, NYC) y "Hiding Maps" (Yarat Art Center, Baku).

Ha estado becado por la Fundación Guasch Coranty, la Sala d'Art Jove, Fundación Felicia Fuster y su trabajo forma parte de colecciones como olorVISUAL, MACBA Centro de estudios y SoHo House.



12 barras 8mm

Medidas: cm





El Ex-Centro Clandestino de Detención Tortura y Exterminio “El Infierno” funcionó como comisaría hasta 2016. Durante los primeros años de la última dictadura cívico-militar argentina fue uno de los nodos de la red de espacios donde se llevaron a cabo torturas y desapariciones de personas. Lxs militantes que trabajan en el espacio, ahora dedicado a la recuperación de la memoria de ese periodo y como espacio cultural para tratar cuestiones relativas a los derechos humanos, decidieron conservar el espacio lo más fiel posible, acumulando las huellas de los tiempos de la dictadura y las transformaciones posteriores, transformaciones que en muchos casos se realizaron para evitar que lxs sobrevivientes reconocieran el lugar donde fueron encerradxs y que su testimonio pudiera ser utilizado en juicios de lesa humanidad. Al visitar el espacio destaca particularmente la brutalidad con que la policía arrancó varios objetos al abandonar el lugar; llevándose todos los muebles, arrasando con puertas, techos e incluso paredes de pladur. Estos restos —que datan de 2016— se convierten en testimonios de la actitud no cooperativa de las fuerzas policiales con los procesos de memoria, verdad y justicia ya en tiempos democráticos, pero bajo un gobierno neoliberal que da continuidad a una estrategia de violencia, de represión contra la población, cuyas metodologías y objetivos se pueden leer como una prolongación de la dictadura cívico-militar de 1976.

La Asociación 25 de Marzo debe su nombre a las movilizaciones del 25 de Marzo de 1936 en las cuales 80 000 yunteros extremeños ocuparon 250 000 hectáreas de tierra de forma pacífica. Este movimiento, fundamental en el proceso de reforma agraria y para la historia de las luchas sociales, fue brutalmente reprimido durante los primeros meses de la Guerra Civil, en lo que se conoció como la Columna de la Muerte, comandada por el teniente general Yagüe —el carnicero de Badajoz— que ordenó una estrategia de exterminio para crear un estado de terror cuyo punto álgido fue la Masacre de Badajoz, en la cual, aproximadamente 4 000 personas —en su mayor parte vinculadas a las ocupaciones de tierras— fueron ejecutadas en la plaza de toros de Badajoz. La asociación reclama el 25 de Marzo como día de Extremadura —frente al actual 8 de Septiembre que el

gobierno del PSOE decidió dedicar a la Virgen de Guadalupe en 1985—, y se dedica tanto a realizar una labor de memoria sobre las luchas jornaleras —investigación que brilla por su ausencia en las asociaciones por la memoria histórica provinciales, mucho más ligadas a los intereses del PSOE y a una visión de la historia reciente que reafirma los intereses de las oligarquías locales—, como a implicarse en los conflictos contemporáneos de la región mediante apoyo a huelgas de diversos sectores, protestas contra violencias medioambientales, la desarticulación del transporte público o críticas a la desruralización neoliberal. . .

Actualmente es la agrupación que tiene mayor capacidad y diversificación de comunicación y acción en la provincia, aunque su fundamental línea de trabajo es la continuación de las luchas jornaleras y la reforma agraria. Como se ha comentado varias veces en sus asambleas practican un “sindicalismo sin sindicatos”, que podríamos renombrar también como “unas políticas de la memoria sin memoria histórica”, un proceso desinstituyente de narrativas oficiales para ofrecer otras prácticas y relatos.

El cruce entre ambas organizaciones intenta construir un horizonte de prácticas heterogéneas que cuestionan los límites temporales, espaciales y metodológicos de las prácticas de memoria: mirar tanto al pasado como a las necesidades del futuro, atender a narrativas fuera del esquema centro-periferia y cuestionando la legitimidad de los discursos nacionales, evitar una “objetividad científica” frente a una militancia comprometida y situada. . .

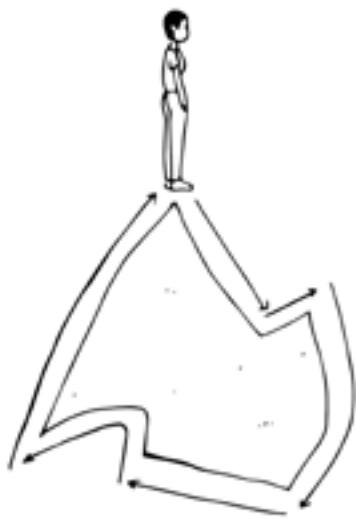
Después de la memoria indaga en los procesos cotidianos que construyen estas prácticas de resistencia y creación de múltiples futuros en el filo de un presente atravesado por el desclasamiento de nuestras experiencias individuales y la evaporación de nuestra presencia colectiva; por la potencia y simultánea opacidad de los restos materiales de sucesos traumáticos que aún palpitan; y por la ambigüedad de tecnologías cognitivas que transforman los modos en que se registra, conserva y comparte la experiencia.

Jose Iglesias G^a-Arenal (Madrid, 1991). Es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (2014); MA en curaduría por la Whitechapel Gallery y London MET University, mediante una beca de la Fundación Botín (2017); y MA en Art Praxis en el Dutch Art Institute Roaming Academy (2020).

Trabaja como artista y curador, individual y colectivamente, entre la escritura, la creación de artefactos poéticos y la mediación de proyectos colectivos.

Ha colaborado con distintas instituciones, curando exposiciones como *Arquitecturas de soledad* (Fundación FiArt, Madrid), *Melfas. Línea orgánica* (MACSur, Buenos Aires), o proyectos como *ARTifariti 2016, Después del futuro. Encuentro Internacional de Arte y Derechos Humanos* (Campamentos de refugiados saharauis en Tindouf, Argel); realizando muestras individuales como *Facebook's Pavilion* (Palazzo Lucarini, Trevi, Italia), *Los medios de producción* (Espacio Pasillo, Sevilla), *Attivazione femminista dell'archivio* (Belví PAS, Cerdeña) o *Maquina Europa. Los hadrones de Clemente VII* (Espacio Iniciar, Córdoba); o participando en muestras colectivas en instituciones como el CAAC (*¿Qué sienten, qué piensan los artistas andaluces de ahora?*, curaduría de Ana Ballesteros, Luisa Espino, Alberto Figueroa y Raquel López, Sevilla), el MUSAC y CDAN (*Provincia 53. Arte, territorio y decolonización del Sáhara*, curaduría de Juan Guardiola, León y Huesca) o Museo Nivola (*Peekaboo. Looking askance at issues of childhood in connection with nation*, curaduría de Ruth Noack, Orani).



124 m²

€ 1/1549



Houbo tempo para ver axitación dos terreos que vou herdar e pensar coma as árbores. Pensar na terra que quero comprender. Plantar unha sensación e facela crecer. Usei o meu corpo como agrimensura para saber cantas veces son eu esta terra. Cantos pasos teño que dar para coñecela. Misturei a terra das fincas para que non as una só unha estrada. O meu corpo serviu para ensamblar a miña lingua co chan. Agora hei que decidir para onde voltar a camiñar.

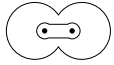
Carla Souto (A Coruña, 1994). Nacida en inverno rodeada de castaños. Casi primavera.

Recientemente ha finalizado un Máster en Escultura en la Universidad de Lisboa. Es graduada en Bellas Artes por Universidad de Vigo. Ha recibido diferentes becas para ampliar su formación como Freemover en la especialidad de Arte Multimedia en la Universidade do Porto (Oporto) y Artes Visuales, Artes Escénicas y Moda en el CEART-UDESC en (Florianópolis, Brasil). Recientemente ha expuesto en Galería Monumental (Lisboa), Galería das Belas Artes (Lisboa), ART Mustang (Elche, Alicante), Pazo da Cultura de Pontevedra y Museu da Imagem e Som-CIC (Florianópolis, Brasil), entre otras. Ha ganado la VI Beca Puéting y ha participado recientemente en las Residencias Artísticas de la Bienal de Cerveira 2017 (Portugal) y en KH Messen (Noruega).

Me pregunto sobre cosas que pasan sobre el suelo, la interacción entre la naturaleza y el espacio público y cómo la política de territorios define nuestros comportamientos.

Cómo una flor hace todo parecer más bonito.





"La primera fusión celular, precursora de la fecundación, podría haber sido consecuencia del canibalismo: un microorganismo se comió a otro sin digerirlo."

Lynn Margulis

The Future Never Comes es la historia de un viaje por las ruinas de la Modernidad en busca de las posibilidades que quedaron suspendidas en su fracaso, con unas bacterias como protagonistas y una arquitectura utópica como escenario.

En 2015 descubro una casa Futuro en el mercadillo de Clignacourt, en París. Fascinado por su diseño retrofuturista comienzo a investigar sobre esta arquitectura y los condicionantes que posibilitaron su desarrollo en la década de los años sesenta, estrechamente ligados al nacimiento del sistema de producción posfordista. El diseño, influenciado por la carrera espacial y una fe ciega en la tecnología, muestra el optimismo hacia el futuro que se experimentaba en esta década donde el horizonte de expectativas parecía infinito. Estos elementos y el aumento del ocio crearon la base social-económica para la utilización del plástico como material de construcción debido a su fácil replicabilidad y transporte. En 1973 la crisis del petróleo truncó el sueño utópico de la casa Futuro convirtiéndose en unas ruinas del progreso.

Una de las principales causas de la degradación del plástico utilizado en estas construcciones son unas bacterias (Archeas y Cianobacterias) cuya principal característica es la adaptación a entornos extremos. Las cianobacterias fueron las causantes de una transformación a escala planetaria que modificó la química de la atmósfera terrestre, produciendo oxígeno y dando lugar al desarrollo de vida tal y como la conocemos hoy en día.

En nuestra actual época geológica, el Antropoceno, se produce una situación similar; siendo ahora los humanos los principales agentes transformadores del entorno debido a su actividad. Estos cambios afectan a las cianobacterias, que, en un nuevo proceso de adaptación a las circunstancias provocadas por el calentamiento global, brotan en aguas estancadas y pantanosas en forma de proliferaciones masivas (*Blooms*) ocasionando la muerte del ecosistema en un proceso llamado eutrofización. De esta manera se crea un bucle temporal que no progresa hacia adelante, si no que se expande en una suerte de *mise en abyme*.

Es en este punto, entre la destrucción y transformación de las ruinas, donde arranca esta ficción especulativa.

Yuxtaponer, superponer, entrelazar diferentes documentos para formar un palimpsesto espacio temporal que nos permita seguir estas trazas, catalizadoras de otras posibilidades existenciales, en un momento en el que el imaginario popular, colapsado, se ve abocado a la distopía apocalíptica como único modelo posible. La degradación de la casa Futuro posibilita la abertura hacia un lugar desconocido de formas abstractas y temporalidad extraña, donde la humanidad ha sido sustraída. Un espacio liminal en el que el conocimiento primitivo de estos organismos atávicos, abre una línea de fuga enfrentada a la idea de progreso de la Modernidad. Las ruinas como superficie de cultivo para el desarrollo de una historia sin final, abierta a múltiples lecturas.

Marcos Abella (Veguellina De Órbigo, León, 1989). Vive y trabaja entre León y Madrid. Graduado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca y Técnico Superior de Grabado y Técnicas de Estampación por la Escuela de Arte de León. Su trabajo explora la relación entre las ruinas de un pasado colapsado y las posibilidades encerradas en su fracaso. Interesado en el concepto de liminalidad y en los procesos que transforman la realidad por medio de la ficción, la abstracción y la recombinación para crear escenarios especulativos y nuevos ecosistemas que fracturen la linealidad temporal. Su trabajo ha podido verse expuesto en instituciones como Matadero Madrid (2018); Sala Amadís (Madrid, 2017); Royal Academy of Fine Arts Antwerp (Amberes, 2017); JustMad7 (Madrid, 2016); Domus Artium 2002 (Salamanca, 2015); Espacio ZINK (Salamanca, 2015); Fabbrica del Vapore (Milán, 2015) o en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 2013) entre otras.



Ayudas Injuve para la Creación Joven 2018/2019 ARTES VISUALES
Exposición comisariada por Marta Echaves
Sala Amadís

el territorio es un acto
5 DE FEBRERO – 27 DE MARZO 2020
volver dentro del cuerpo
2 DE ABRIL – 5 DE JUNIO 2020

Instituto de la Juventud
Directora General
Ruth Carrasco Ruiz
Directora de la División de Programas
Tania Minguela Álvaro
Jefa del Área de Creación
María de Prada López
Jefa del Servicio de Creación
Natalia del Río López

Textos: sus autores
Imágenes: sus autores
Diseño y maquetación: roma

Instituto de la Juventud
Calle José Ortega y Gasset 71, 28006 Madrid
www.injuve.es/CREACIONJOVEN
creacioninjuve@injuve.es

NIPO Papel
130-21-002-9

NIPO Línea
130-21-003-0

Depósito legal
M-34130-2021

