

**Cúmulos**  
Ayudas Injuve para la Creación Joven  
Artes Visuales 2021-2022

Presentación de proyectos  
Sala Amadís  
Cineteca Madrid

26 de enero – 8 de abril 2023

## Marta Ramos-Yzquierdo

### CÚMULOS

[1]

Conjunto de nubes propias del verano, que tienen apariencia de montañas nevadas con bordes brillantes.

Agrupación, muy densa a la vista, de estrellas de pequeña magnitud.\*

Tiempo, espacio y forma son variables que sirven para aproximarse a los doce proyectos que aquí se amalgaman, cruzan, discurren, espejan, enredan, entretejen, fusionan. Nuestros cuerpos van a bajar unas escaleras para atravesar un umbral y perder las referencias espaciales del lugar, o van a cruzar una puerta para entrar en la sala oscura de proyección. De cualquier modo, tendrán la oportunidad de trasladarse en un espacio, dedicar un tiempo específico y de reaccionar a las formas visuales, a los estímulos sonoros, a los volúmenes que ocupan, a otras lenguas a las que remiten. Al traspasar la membrana metafórica que marcan los dispositivos de acceso (vano, puerta, umbral) todo se vuelve posibilidad en las sombras y reflejos que se provocan, que nos provocan.

La poética desarrollada en el pensamiento artístico conlleva esa capacidad de evocación de tiempos suspendidos o trastocados, de cambios de perspectiva de lugares comunes o extraños, de búsquedas de nuevas organicidades y revisión de materialidades. Para ello, detrás de cada uno de los proyectos hay una dedicación y compromiso con la observación y escucha atenta del entorno, con la búsqueda de nuevas preguntas sobre las formas de estar en el mundo. Es la constancia en esta labor la que permite la capacidad para proyectarlas más allá de una mera idea, que se conviertan, ahora, en estos tiempos, espacios y formas en procesos de redefinición continua, en proyecciones compartidas en sus diversas formas de concepción, investigación, reflexión y representación. De esta manera, se condensan y muestran en esta programación como obras artísticas, como el trabajo de artistas, a manera de destellos iniciales de haceres que veremos prolongarse en esos posibles futuros que nos plantean.

[2]

Montón.

Unión o suma de muchas cosas no materiales, como negocios, trabajos, razones, etc.\*

Las condiciones materiales y de producción de un proyecto artístico acopian no sólo materiales —desde pigmentos y barros hasta focos o tórculos—, y herramientas o tecnologías específicas —desde un lápiz a una cámara de filmación digital. Suponen sobre todo una articulación de dinámicas combinadas entre organismos —sociales, humanos o no— y la suma de espacios y tiempos destinados a cavilar y conectar antes de convocar, concretar, realizar y proponer.

---

\* REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [30/11/2022].

De esta manera, al montón de facturas, comprensibles y cuantificables en cualquier área de trabajo, se corresponden también una acumulación de horas y horas de pensamiento continuo, a veces en red y compartido en entornos casuales, más difícil de reflejar en un informe de para medir la eficacia de un proceso. Sería precisamente esa búsqueda de adjetivación como “eficaz” de una actividad, según parámetros de productividad y retorno económico, la que quizá está llevando al colapso a los contextos occidentales.

El trabajo de un artista se sitúa en una paradoja: la de ser una labor reconocida académicamente, unas veces, como parte de una industria y mercado, otras, pero difícilmente comprendida en su complejidad, tanto conceptual como de relación con nuestra contemporaneidad colectiva, por una amplia mayoría. Paradojas también las de un sistema que alienta su existencia al mismo tiempo que la articula desde una idea inherente de precarización. El conocimiento del coste e implicación de sus procesos es una necesidad para que la sociedad pueda retribuir pertinentemente esta actividad, tanto en su reconocimiento como en su financiación, como parte esencial y necesaria para la reflexión crítica.

Para ello, cada uno de los doce proyectos parte de las Ayudas Injuve a la Creación Audiovisual 2021 está presentado por las artistas mismas en estas dos dimensiones indivisibles que conforman cada una de sus prácticas en general, y estos proyectos en concreto, es decir, que nos cuentan que es su trabajo: la proyección y la ejecución, la condensación conceptual y la materialidad económica ampliada a los tiempos, redes y afectos de producción.

Brillante agrupación de trabajos y razones.

Marta Ramos-Yzquierdo

## Eladio Aguilera

*Para hacer poemas, no se bebe agua, 2022*

Madera, cristal, óleo, lienzo, papel, luz eléctrica, sensor de movimiento y sonido

[1]

Bajo el suelo.

En todos los ámbitos de la sociedad, las emociones están fuertemente ligadas a las inercias de la ingesta. Ya sean estas a través del paladar (alcohol, comida) o la vista (artes, televisión). La gestión emocional que ejercemos en ciertas situaciones de consumo está muchas veces alterada por agentes sociales, pensamientos íntimos o presiones laborales. Es decir, tal y como explica Eva Illouz: “Sin duda la emoción es un elemento psicológico, pero es en mayor medida un elemento cultural y social: por medio de la emoción representamos las definiciones culturales de personalidad tal como se las expresa en relaciones concretas e inmediatas, pero siempre definidas en términos culturales y sociales”.

A finales del año 2020, tuve mi primera y más larga estancia en la región Île-de-France, en concreto en la Ville de Montrouge, a pocos minutos a pie de París y marcada por el segundo confinamiento nacional de Francia. En 2021, tuve la suerte de volver para un proyecto, esta vez, en el ámbito del comisariado.



El proyecto que nos ocupa nació en esa primera estancia en el otoño de 2020, visitando los cementerios de París, buscando conversaciones entre artistas muertos, debido a que era imposible visitar a los vivos. En este momento empiezo a



indagar en cómo la genealogía del arte nos atraviesa a la hora de configurarnos como creadores cuando soportamos la presencia en referentes y obras de otro tiempo, bien sea de hace pocos años o siglos. Este proyecto se centra también en la parte viva del contexto, en hacer, indagando a través de la práctica artística, un ejercicio de apnea entre los fantasmas con los que convivimos.

Es así que esta investigación parte de esa aura romántica pasada que empapa la idea de cómo se construye la figura de genio: a través de la autodestrucción y el tormento, ligado normalmente a la masculinidad. Recoge relatos existentes y genera otros. De los primeros, el texto de Marguerite Duras sobre el alcohol en su libro *La Vida Material* (1987) representa perfectamente la relación íntima del alcohol con el artista, no como un medio de creación sino como algo que afecta al cuerpo y al movimiento, no a la obra. Un elemento que interrumpe la soledad característica del proceso de Marguerite Duras. Este texto es un repaso emocional, íntimo y político imprescindible.

Siguiendo en esta parte narrativa, el pintor Martin Kippenberger es el perfecto contrapunto comparativo. Su trabajo y su biografía están íntimamente ligadas al alcohol desde lo jovial y público. Fue el exceso de consumo lo que precipitó su muerte a los 44 años por culpa de un cáncer de hígado en 1997. Kippenberger representa la masculinidad reluciente del genio-blanco-pintor-europeo, un hombre encantador con un ego descomunal. Su estancia en Sevilla y Carmona a finales de los años ochenta supuso su primer contacto con España. Aquí creó, además de obras como su primera *Farola para borrachos* en 1988, amistades más allá del mundo del arte que dejan entrever la dilatada relación entre lo real y el cuento hegemónico artístico. El alcohol es el conductor de estos eventos, entre ellos también encontramos a Joseph Beuys anunciando un whisky japonés para poder financiar su proyecto 7000 robles, algo que parece irónico.

En contra de esta imagen, este trabajo trata de desvirtuar y desacralizar el espectro romántico que nos acecha cuando se piensa en nosotros desde el imaginario colectivo, y cómo afecta esto a la cimentación de nuestras personalidades artísticas y nuestra profesionalización. En resumen, el pensamiento estrangulado del artista que nace desde el romanticismo solo parece perturbar nuestra importancia y lugar en el complejo social.

[2]

Sobre la barra.

Este proyecto ha tenido y tiene aún mucha vida, igual que la vida que representa. Mientras que el proyecto nace del complejo artístico del subsuelo de París, su primera producción se concentra en hablar de los vivos o lo vivido, en este caso, en Barcelona. La situación del artista contemporáneo, igual que cualquier otra profesión, tiene ansias de barra, y no por alcohol sino por “descanso”. Pero el descanso en estos espacios estimula el trabajo, la palabra fluye y se enfrenta entre los besos al cristal para unir cuerpo y líquido. Al menos, así sobrevive el relato, incluso en soledad y en silencio el bar alimenta pasamientos. Y también los emborracha.

Al proyecto aún le queda vida y crecimiento. Empieza con la intención de crear poso, para luego presentarlo y, después, manipularlo para hablar de otros sedimentos pasados que soportamos en nuestras consciencias incluso sin saber de donde vienen los residuos.

En la instalación y producción del proyecto han colaborado y ayudado a lo largo la su corta pero intensa vida instituciones como Sala d'Art Jove a cargo de Pli-é Collective, HANGAR o la Fundación Joan Brossa en Barcelona, también la Fundación Arranz-Bravo en l'Hospitalet de Llobregat de la mano de Albert Mercadé, que ha permitido la exposición y el catálogo de Para hacer poemas, no se bebe agua. En esta exposición, se han involucrado también Carolina Jiménez y Aurelién Le Genissel con una estupenda charla entorno a la figura de Marguerite Duras. Por supuesto, Injuve ha hecho posible que este proyecto se vuelva grande y adquiera el impulso necesario para su concepción. En la recolección de testimonios y material, dentro del proceso de investigación han participado, por el momento; Antonio Fernández “El Coronao”, herrero y amigo de Kippenberger en su etapa en Carmona que construyó la primera Farola para borrachos, Manolo Botica, regente del Bar Botica que Kippenberger y Albert Oehlen visitaban constantemente en aquella época, Charo Botica, hermana de Manolo y también amiga de Kippenberger, Juana de Aizpuru, responsable de traer a los alemanes a Sevilla y a Carmona, Pedro G. Romero y Teresa Lanceta, testigos directos de aquellos años de la Sevilla de los ochenta.

## Rafael Guijarro

*Como un buzo muerto en el ojo de Dios, 2023*

16mm film transferido a archivo digital, objetos  
25 minutos, loop

[1]

La realidad es el sueño de la ficción. O lo que es lo mismo: el cine siempre ocurre en otra parte.

Tal vez en el vértice improbable en el que la imagen, el sonido y el texto se encuentran con su reverso espectral.

El cine se eleva, se desplaza. Se aleja de sí mismo para devenir sí mismo; para seguir siendo. Es el vacío en el centro de la fiesta y la fiesta en el centro del vacío.

Un fantasma lo recorre: el fantasma de la narración. La narración es el sueño de la narración. El sueño es la narración del sueño.

– ficción es ficción; todo es ficción.

Hacer cine es recorrer el tiempo en sentido inverso. Es hacerse un árbol con muebles viejos. Imprimir silencio sobre aquello que no puede dejar de hablar. Introducir en el mundo un secreto nuevo.

La poesía entra en el sueño / como un buzo muerto / en el ojo de Dios.

La ficción es el sueño de la ficción. O lo que es lo mismo: la ficción es el sueño de la ficción.



[2]

El proyecto fue concebido hace unos años mientras estudiaba en LAV, un espacio al que, por cierto, aprovecho para agradecer que me prestara parte del equipo que usé para filmar. Iba a ser mi trabajo de final de máster, pero implicaba una inversión económica que no me podía permitir. La Ayuda Injuve para la Creación Joven solucionó, en parte, ese problema. Digo en parte porque, con el dinero de la ayuda, solo me daba para pagar el material fotoquímico, el revelado y el telecinado. El resto lo tuve que poner yo de mi bolsillo, con lo que ganaba en uno de esos trabajos “tradicionales” que los artistas de clase obrera tenemos que compaginar con nuestro trabajo como artistas.

En un principio estaba previsto que el rodaje fuera en Madrid, pero a pesar de la ayuda de algunas amigas y conocidas no encontré ningún espacio que reuniera las características que buscaba. O, al menos, ninguno por el que no tuviera que dejarme el sueldo de un mes. Finalmente, a través de una amiga, di con un espacio en Valencia que encajaba con lo que tenía en mente y por el que solo tuve que pagar una cantidad simbólica. Además, otros amigos se ofrecieron a ayudarme en el rodaje. No les pude pagar en aquel momento, pero creo que podré hacerlo en las próximas semanas.

Estos días estoy sumergido en el proceso de postproducción. Bueno, solamente de miércoles a viernes, de sábado a martes emergo para servir mesas en un bar. Esta semana voy a pedir unos días de vacaciones para volver a Valencia a filmar algunos planos que no salieron bien del todo. No estaría mal que las instituciones –las que no lo hacen– empezaran a permitir incluir los honorarios de los artistas en los presupuestos: los proyectos requieren un tiempo y una fuerza de trabajo que casi nunca se llegan a traducir en dinero, sobre todo en las artes visuales. No digo que con eso se solucionaran los problemas del sector, pero sería un detalle bonito.





## Clara Pereda

*Donde en Condensación Confluyen, 2022*

Proyecciones de video Full HD de dos canales, sonido, planchas de vidrio intervenidas, acero inoxidable, cerámica sin cocer y cocida a 1000 y 1230 °C  
Dimensiones variables

21'31"

Gracias a Matt Feldman y Nana Maiolini (apoyo de cámara), Laura Ní Fhlaibhín, Fauve Alice, Agata Kik, Sally Souraya, Di Chen y Naja Hendriksen (trabajo de movimiento), y a Francisco Lerios (asesoramiento de edición)

[1]

Zonas del cielo aún despejadas y que serán bloqueadas por los nuevos planes de desarrollo en la ciudad. Cuerpos que cubren o son ocultos por una frágil superficie. El acceso a la luz como eje desde el que con la cámara crear asociaciones empáticas con otras subjetividades y perspectivas imaginadas. Relaciones físicas con el lugar y relaciones formales que esconden una emoción, o la dificultad de sentirla. Un cambio sutil en el entorno permite el surgimiento de una sensibilidad y el deseo imposible de sostenerla. Las fachadas en sombra se miden errónea y deliberadamente con su opuesta iluminada, quedando subexpuestas. Las tuberías dibujan y se vuelven tierra, cambian de color y tamaño sometidas a distintas temperaturas; encogen y dejan de encajar. Tras romperse no son afectadas por igual. La ausencia de muebles en una casa las evidencia y anticipa la necesidad u obligación de abandonarla.

La condensación asoma como centro cuando entre la calle y lo doméstico existe una diferencia, y el vapor se acumula en las ventanas. Condiciones térmicas de gran contraste entre el interior y el exterior que producen como fenómeno un cambio en el estado de la materia. Me doy cuenta de la importancia de entender lo interno no sólo como un espacio físico, sino también como nuestro mundo de sentimientos y



afectos. Configuro ángulos en el vidrio, busco contornos que definan y desvanezcan, y me acerco al mar; a paseos marítimos que desplazan formas de vida, y a habitaciones inasequibles por su orientación y sus vistas que me llevan a ahondar en el lugar de la experiencia dentro de ellas y desde otros puntos de vista. Pienso en la contaminación, en el aire que segrega y en cómo este está presente también en el registro de sonido cuando golpea el micrófono. Material sonoro contaminado por el viento. Mi cuerpo se agacha al conocer que el aire se suaviza a la altura del suelo, e incrementa en fuerza a medida que me levanto; contiene la verticalidad. Proteger el micrófono desencadena una coreografía inesperada.



Moverse con en vez de hacia, mantener para conectar, detenerse. Exploramos en colectivo para introducir lo inventivo; romper con lo documental y transitar de lo encontrado y la improvisación a lo preciso. El acero llega como recurso temporal pero continúa oscurecido por el volumen que ocupamos. Los cristales aumentan de tamaño para evitar jerarquías. No siempre es el camino, pero a veces no se descubre sin antes tantear. Retener matéricamente comienza como desafío; que luz y temperatura intervengan más allá de la imagen. Intensificar vínculos de escasez y de exceso, de movimiento y quietud, de texto y silencio.

[2]

Atravesar un proceso de aprendizaje más allá de la creación se convirtió en el impulso de inicio. Indago en la grabación de campo y el paisaje sonoro. Asisto a un taller. Filmo en exteriores sondeando relaciones imprevistas. Atender a la escucha está en esa dimensión, también en la generación de textos que escribo durante la captura de las imágenes. Incorporarla en lo sonoro pareciera la manera de seguir extendiéndola, acompañarla de un trabajo de movimiento del cuerpo, pero eso aún no lo sé.

Son lugares concretos a los que acudo, en este momento sola. Puntos impactados. En ocasiones se presentan rodeados de barreras que impiden la mirada al interior o

cruzar. Los trayectos no son los mismos y hay recorridos de pronto irrealizables. Imagino cielos que se encierran y emergen, pero doy con luces proyectadas que revelan límites. La luz de noche despierta otros mecanismos. Reparar en qué ocurre en las superficies se siente a la vez esquivo e inevitable.

Estos meses son fríos y los exteriores a veces duelen. Traigo escombros al estudio. Anoto la palabra pulverización pero nada sucede. Utilizo cerámica atraída por esa conexión con la temperatura que para mi prolonga enlaces. Coexistó con materiales que expuestos a ella se contraen y se expanden. Los caseros deciden vender la casa que habitamos y esta empieza a formar parte. Un hombre viene a tasarla y da golpecitos en las paredes para comprobar la solidez de las estructuras. La ausencia reaparece en los muebles apartados, en las marcas que dejan en las moquetas, en ese sonido hueco.

Laura, Fauve, Agata, Sally, Di, Naja, Liselotte. Personas cercanas favorecen otro tipo de encuentro, otra forma de lidiar con lo fortuito. Planes modificados. Las filmaciones requieren de más apoyo y quisiera colaborar con Francisco, pero se ha mudado a México. Ubico a Jason, pero mi email no alcanza su bandeja de entrada principal. Pertenezco a un programa para artistas y esto amplía mis medios y comunidad. Aparece Matt.

El material cobra una vida distinta, rastreo imágenes lentas que tomen distancia con los estímulos, pero no siempre permanecen. Adquirir equipo no es viable y es más caro alquilar. Sophio me habla de un grabador de sonido, de cómo ella trabaja en esa situación. Actividades para mantenerme económicamente, y alteraciones que conllevan reajustes. Otra mudanza. Mis alumnxs nombran los elementos en el ambiente. James me aconseja ver la sala cuanto antes. Leo Potencia de la Dulzura y hago viajes cortos metiendo cristales en maletas. En qué lugar realizar, en base a esto, cómo transportar. No hay tanto tiempo para ultimar detalles como esperaba. Alguien se traslada a mi cama de 90 cm. Traemos el metal al parking, al project space. Investigo sobre cómo obtener la nacionalidad. El registro pierde foco y se desincroniza. Entonces vuelvo a las sesiones críticas con amistades, al asesoramiento técnico que retoma un ancla con el espacio, un encauzamiento.

# Marta R. Chust y Roc Domingo Puig

*Piedra y plástico, 2022*

## 1. Audio estéreo 9'

Interpretación en acordeón diatónico a partir del sonido de antenas de telecomunicaciones.

Composición e interpretación: Maria Giró

## 2. Audio mono 2' sobre escombros, herramientas y material de construcción:

Cántico de los Gozos (Goig) de Sant Joan de l'Erm

Interpretación: Maria Giró

## 3. Página web

Histórico de prensa de las políticas del despliegue de internet de alta velocidad en Cataluña.

## 4. Impresión sobre lona y material de construcción

Hipótesis y especulaciones sobre la llegada de internet mediante fibra óptica en los pueblos de Bausen y Canejan (Valle de Arán)

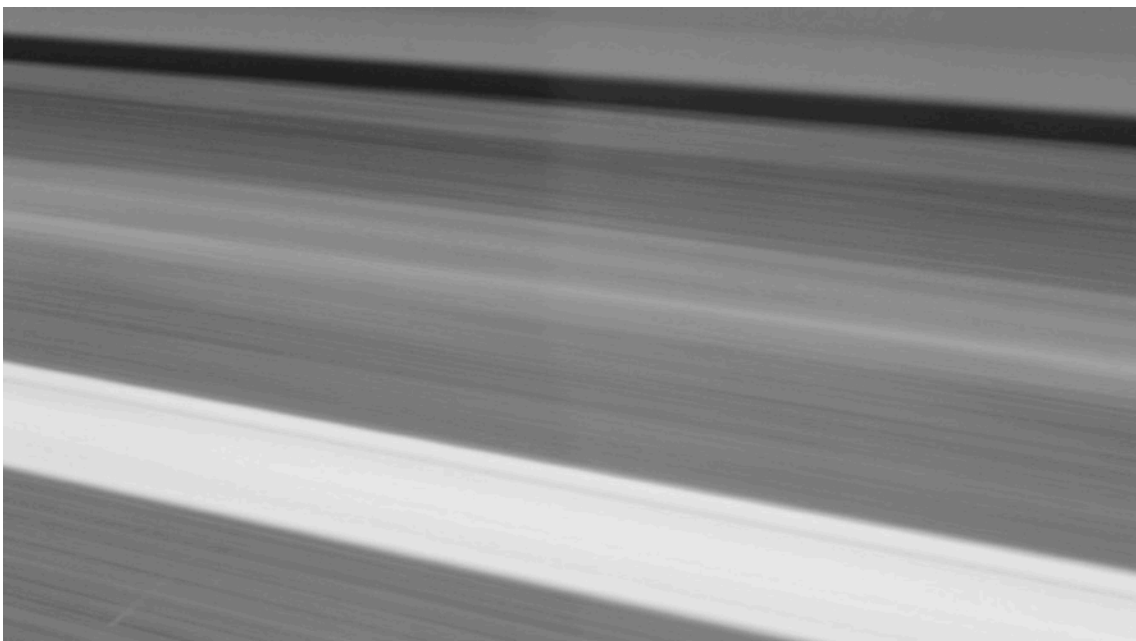
600x50 cm

Colaboraciones:

Maria Giró, voz y acordeón

Igor Binsbergen, ingeniería sonora

Con el apoyo de Taller Tartera, Nau Còclea, Konvent.zero, Cooperativa Cultural Rizoma, Centre d'Art i Natura de Farrera, Festival Panòptic Mataró, Centro de Arte La Panera, Oficina de Apoyo a la Iniciativa Cultural de la Generalitat de Cataluña



[1]

El territorio se transforma, y lo hace desde tiempos inconmensurables. Múltiples dinámicas superpuestas y cruzadas afectan constantemente la geografía, generando materialidades y apariencias concretas. Hacer un paisaje sirve justamente para delimitar este hiperobjeto geográfico. Una representación tangible de aquello que queremos y podemos ver. Como un cuadro. Como subir una cumbre y que las vistas te manden callar: "¡Silencio! Los dioses están aquí."

El concepto de paisaje, así como la noción de ruralidad, amalgama una serie de ideas preconcebidas de cómo los humanos hacemos uso del territorio y su imagen. Aquel que se trabaja, aquel que se mira y se extraña. El paisaje del Pirineo nos llega como una imagen ideal de naturaleza, silvestre y desconectada de la densidad del cemento de la ciudad. Sin embargo, parte de la sostenibilidad de la vida humana pasa por integrarse en las redes de comunicación. Circuitos como los caminos, las carreteras, el cableado telefónico, y ahora la conexión a internet, componen el paisaje, como lo hacen los bosques, los ríos y las piedras. Esto permite pensar el Pirineo en una escala mayor, como una geografía que se extiende mediante kilómetros de fibra óptica por tierra, mar y aire, así como centenares de satélites en órbita espacial. Parece que la fibra es la última de las nuevas estructuras de comunicación que se exige para seguir el ritmo acelerado de la globalidad. Aun así, la realidad dibuja una conectividad más desigual que su proyección discursiva.



[2]

El proyecto se inició a través de la experiencia de vivir en una población rural muy pequeña desconectada de la red de fibra óptica. A partir de esa vivencia, y movidas por la intuición de pensar el paisaje a través de su conexión, se puso en marcha un proceso de investigación "sobre y desde" el Pirineo, para poder situar el proyecto en

un marco epistemológico más amplio, y así atender la geopolítica sobre el territorio, la tecnología y el capital.

Mediante la disposición de la artista y amiga Maria Giró, y del pequeño espacio de creación que comparte en la capital del Alt Urgell, se acogió y orientó el proyecto en las problemáticas que ella ha vivido y continúa viviendo como habitante pirenaica. En esta etapa etnográfica realizamos varias entrevistas a trabajadoras de teleoperadoras locales e internacionales, visitamos antenas de telecomunicaciones en las cimas de montañas, y también una de las centrales de comunicación de Telecom Andorra. Para movernos a lo largo del territorio realizamos diversas colaboraciones, como una residencia de investigación en el Konvent de Cal Rosal, en la Cataluña Central, o una travesía de ocho días recorriendo el Valle de Arán, dentro del programa Grand Tour del Centro de Creación Contemporánea Nau Còclea.

Una vez situada la investigación, iniciamos un proceso de búsqueda de financiación por medio de becas y ayudas, con el deseo de pagar el trabajo ya dedicado a la investigación, e invertir en la formalización de proyecto. Gracias a la concesión de una Beca de Investigación e Innovación en Artes Visuales de la Generalitat de Cataluña, pudimos realizar el primer objetivo, y además conseguimos extenderlo hasta 2022 con el apoyo de las Becas Arte y Naturaleza del Centro de Arte La Panera. La producción del proyecto fue posible con las Ayudas Injuve a la Creación Joven del Instituto de Juventud del Ministerio de Derechos Sociales y Agenda 2030, pero también fue posible gracias a la confianza del equipo curatorial de la Cooperativa Cultural Rizoma, situada en Celrà, provincia de Girona, donde nos invitaron a desarrollar y presentar el proyecto dentro de su programa anual. Piedra y plástico se expuso en su formato completo en el Centro de Arte Contemporáneo de Mataró, dentro del programa expositivo del Festival Panòptic. Allí desplegamos el trabajo en tres capítulos que hacen tres aproximaciones distintas a la idea de producción de paisaje con relación a la geopolítica de internet de alta velocidad. En este contexto nos acompañaron otros agentes para abrir el debate y dialogar más allá de la creación artística. Es así que invitamos a la crítica de arte y comisaria Diana Padrón, el colectivo artístico Higo Mental y la periodista Annabel Roda.

Actualmente, estudiamos formas de difundir el trabajo en distintas geografías, estableciendo en cada una vínculos de contexto específico que sitúen la problemática, a la vez que permita visibilizar las iniciativas militantes que le dan respuesta.

## **Saskia Rodriguez**

*La otra gráfica I, 2022*

*Dibujo sobre papel de color verde oliva*

*50x64 cm*

*La otra gráfica II, 2022*

*Dibujo sobre papel de color azul*

*110x75 cm*

*La otra gráfica III, IV, V, VI, 2022*

*Cuatro dibujos sobre papel de color, rosa, salmón, turquesa y verde*

*50,5x71cm (cada uno)*

*La otra gráfica VII, 2022*

*Aguafuerte, barniz blando y chiné collé amarillo sobre papel hahnemühle*

*39x52 cm*

*La otra gráfica VIII, 2022*

*2 planchas de aguafuerte y chiné collé gris sobre papel hahnemühle*

*45x61,5 cm*

*La otra gráfica IX, 2022*

*Aguafuerte y chiné collé blanco roto sobre papel hahnemühle*

*45x61,5cm*

*La otra gráfica X, 2022*

*2 planchas de aguafuerte y chiné collé rosa sobre papel hahnemühle*

*45x61,5cm*

*La otra gráfica XI, 2022*

*Aguafuerte y chiné collé turquesa sobre papel hahnemühle*

*45x61,5 cm aprox.*

*La otra gráfica XII, 2022*

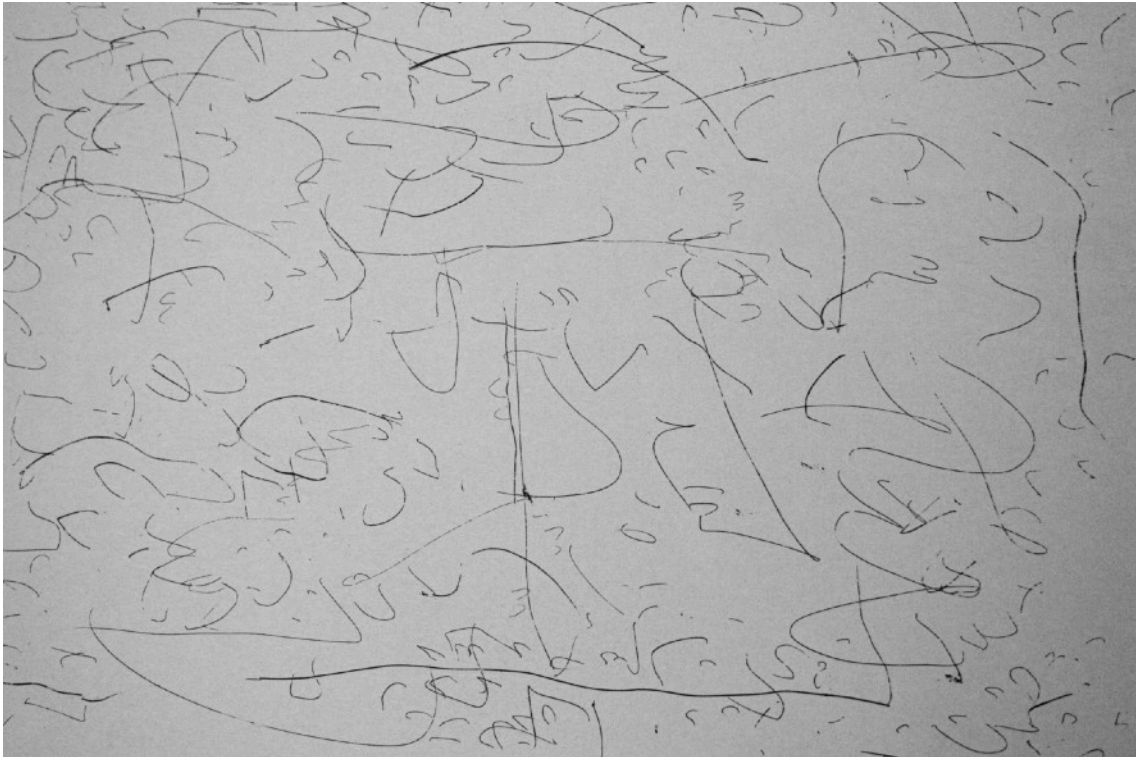
*Aguafuerte y chiné collé verde claro sobre papel hahnemühle*

*45x61,5 cm aprox.*

[1]

Al plantear este proyecto, mis objetivos eran poner en duda la reproducción de la imagen como algo negativo y fomentarlo como recurso creativo. Cuestionar, por tanto, la veracidad de la imagen y el gesto repetido a través de la combinación de diferentes técnicas de reproducción y dibujo.

Por diversas razones, el gesto repetido es recurrente en mi trabajo. Entre ellas, mi formación vinculada a la gráfica y el acto físico vinculado casi a la meditación, al repetir (perfeccionar) un gesto. Una forma de reconectar una y otra vez con un movimiento que, en este caso, realiza la mano. También la paradoja entre el decir



algo y no decir nada, es algo con lo que intento jugar en las obras que hago, utilizando el lenguaje escrito como imagen/dibujo y así generar un nuevo código. Un juego de simulación, donde las letras son pensadas como garabatos con el objetivo de ocultar cierta información pero generando, al final, una imagen.

El sentirme en una continua urgencia me lleva a trabajar sobre el silencio o la simplificación de las cosas/imagen. Por lo que utilizar colores “tímidos” para este proyecto no ha sido casualidad. Buscaba un estado de conexión con el proceso de creación a modo de meditación, un intento de acercarme a algo más allá del primer nivel de comunicación.

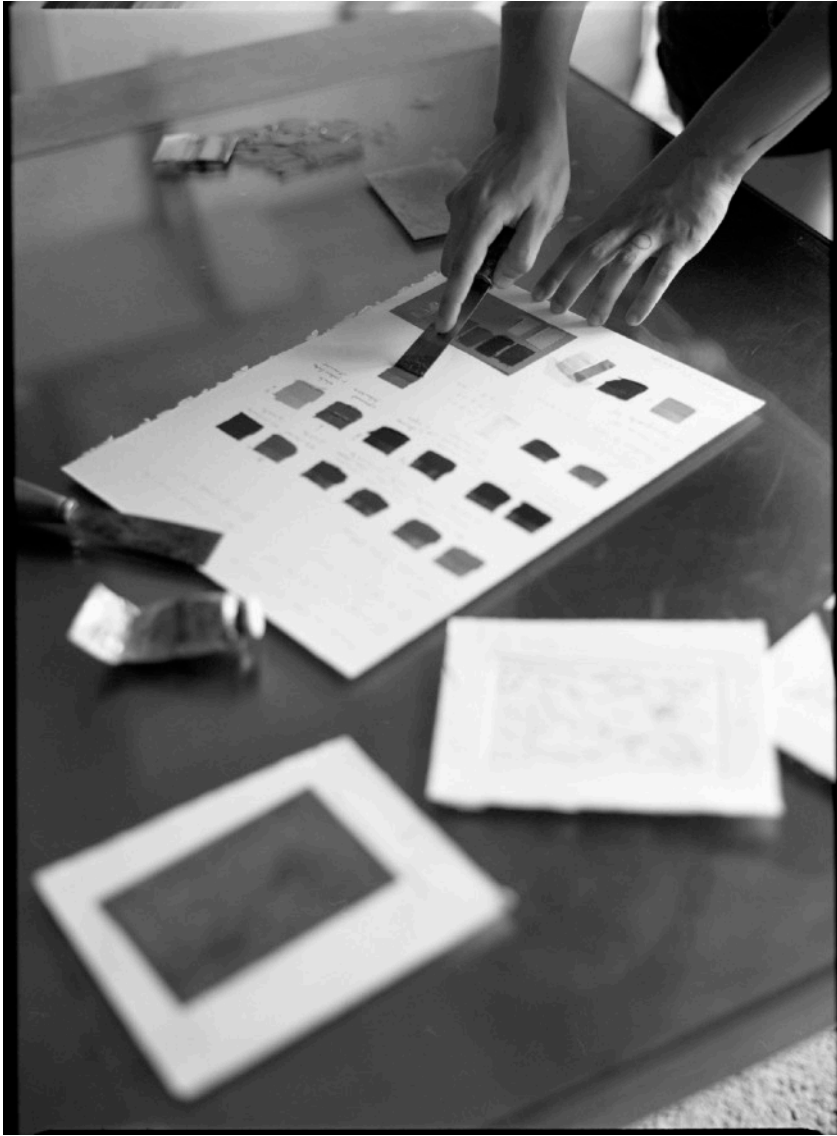
Por tanto, como era mi objetivo principal, me he centrado especialmente en utilizar técnicas de reproducción, por su posibilidad de repetir una imagen o recurso, y, por otro lado, en el dibujo repetido. Ambos, con la idea de multiplicar la imagen o el gesto con la finalidad de generar una obra no editada pero con sus bases en el arte múltiple.

[2]

El desarrollo de este proyecto, como cualquier otro, ha sido todo un reto. No por la dificultad de ejecución del mismo, sino por el conflicto a la hora de combinarlo con la vida adulta. Con esto me refiero a compaginarlo con el trabajo que te da de comer, tener un mínimo de descanso y poder, además, hacer lo que realmente te llena.

La organización en tiempos modernos con respecto a las responsabilidades de la vida y el desarrollo de un proyecto creativo es compleja. Por lo que tengo muy presente lo agradecida que me siento por el apoyo (y tiempo invertido) que he recibido por parte de diferentes personas. Aunque suene a tópico, sin ellas esto no hubiera sido posible. O hubiera sido, pero de otra manera. Por eso este segundo





acercamiento, por escrito, se basa en darles crédito, y pensar tal vez, en que nunca hay proyectos individuales del todo, y menos mal.

Así pues, con muchas ganas, esfuerzo y diálogo he contado con la ayuda y apoyo incondicional de Clàudia Regueiro, Carmen Jiménez e Eixa (Isabel Ruiz) para la parte del proyecto que conlleva especialmente procesos de estampación. Estoy muy agradecida por haber trabajado en su maravilloso estudio, en el que he creado gran parte de la obra que forma parte de este proyecto y en el que hemos convivido largas horas, aguantándonos unas a otras (sobre todo ellas a mí, todo sea dicho), trabajando mano a mano.

Esta parte ha sido la más larga, ya que el proceso de estampación no es algo rápido ni sencillo. Hay que tener muy claro lo que quieres hacer y cómo. Por ejemplo, ser conscientes de las dificultades de trabajar en formatos grandes cuando a grabado se refiere, así como de las adversidades que siempre se dan al pasar tus materiales por el tórculo y que a su vez se multiplican con el formato. Este hecho nos ha limitado a centrarnos en formatos medios. En ese sentido, tener a estas profesionales a mi lado ha sido un lujo que no puedo describir.

Otra cosa que ha sucedido durante el desarrollo del proyecto ha sido, como no puede ser de otro modo, la evolución del mismo. Al principio, nos centramos en trabajar con papeles blancos, utilizando el color sólo en el material de dibujo. Sin embargo, pronto empezamos a utilizar papeles de colores, lo cual ha terminado caracterizando la mayoría de obras.

Por otro lado, el registro fotográfico del proyecto también ha sido algo destacable. El fotógrafo David Zarzoso, que tiene una mirada muy delicada y por la cual quise contar con él para esta parte, tuvo la buena sugerencia de hacer fotografías no sólo de las obras realizadas, si no también del proceso. La idea es que podamos ver más allá de lo que encontramos en la muestra y ser un poco más conscientes de las horas y el tipo de trabajo que hay detrás. De esta manera, tuvimos dos encuentros. Uno a mitad del desarrollo del proyecto y otro al finalizar para realizar las fotografías de las obras, en el estudio que desinteresadamente nos dejó usar Ana Císcar.

## Jorge Suárez-Quiñones Rivas

*naku: cantar, llorar, 2022*

Instalación audiovisual (transfer de película 16mm a video digital, sonido, monitores 4:3, reproducción en loop)

Con la colaboración de Ōtani Masae, Yamabe Fujiko, Satō Fukimi, Satō Takahiro, Ōtani Masahiro, Takahashi Shōji, Takahashi Mikiko, I Shūichi, I Mari, I Chikage, Adachi Kinu y Guillermo Pozo

[1]

Cantar, llorar, emitir un sonido animal, llamar, gritar, sollozar, quejarse, lamentarse, gimotear, aullar...

Moverse rápidamente entre códigos. La plasticidad de la escritura en japonés lo permite. Homófonos no homógrafos que terminan siéndolo. Quizás como en el origen, cuando no se necesitaba el ideograma, cuando no se deseaba tan impetuosamente imponer la dualidad. Mujeres como Murasaki Shikibu, al dar escritura a la palabra hablada prescindiendo de los caracteres reservados al mundo masculino un milenio atrás, creaban ambigüedades, liberaban el lenguaje.



Las canciones de verano: una colección de poemas antiguos y contemporáneos recopilados hace más de 1.100 años, versos sueltos de una balada desgarradora, una confesión íntima, un sutra que acaba con un mantra como camino hacia la iluminación, el recuerdo de la melodía de una película que transcurre durante la estación de lluvias...

Cada una tiene su estructura. En la apuesta por la comunicación, cada (re)escritura conlleva un esfuerzo diferente de traducción y su propia puesta-en-espacio/ tiempo/palabra/imagen/sonido...

La forma del coro que se congrega en torno a la palabra, que se reúne para dar voz.

Bloques de paisaje-texto que se condensan en el cielo y terminan precipitando.

Un código nuevo y desconocido en el entorno opresivo como refugio. Una nueva cadencia al pronunciar que libera las palabras y proporciona seguridad. La composición artificial de un texto que ordena sentimientos y vivencias, sustituyendo el flujo del llanto por el del discurso.

Escritura, lectura e interpretación en círculo y simultaneidad. Un ritmo tal, un esfuerzo en la dicción tan disparatado que provoca una separación brutal de significante y significado. Una liberación.

La repetición y el ensayo como formas finales. Celebrar el error y conservar las rebabas, pues es al salirnos de lo productivo cuando los signos se sostienen como signos en su ausencia de finalidad. Nos sacan y nos devuelven con frescura a la imagen-sonido. Ya no necesitamos la ilusión que genera la continuidad. Hemos aprendido a vivir un presente de imágenes y sonidos con saltos de tiempo, encabalgamientos, superposiciones y choques abruptos. Apostamos por un acto comunicativo cuyos elementos al completo sienten y perciben flujo en condiciones ásperas de fragmentación y ruptura. ¿Es esto tener una confianza absoluta en la ficción a pesar de todo?



Las canciones de verano, con dulzura, en intimidad, desatan ataduras férreas, flotando sobre la pesada herencia de las despóticas leyes no escritas del pueblo de montaña. Se encuentran fuera del espacio y el tiempo, y al agarrarlas, al traerlas al presente y situarlas, ejercen su poder liberador.

De Masae es el rostro que se mantiene, el único que se repite. Ella crea palabra y también la escribe, reescribe e interpreta. No existe un núcleo fijo; por ella pasan simultáneamente todos los vínculos: nos une a otros rostros, interiores y paisajes.

[2]

Esta instalación es la primera formalización del proyecto en proceso El paso de las estaciones en Ubuyama-mura. Pertenece al segundo capítulo dedicado al verano en este pueblo de montaña japonés, desarrollado con el apoyo de las Ayudas Injuve para la Creación Joven.

El material generado durante dos meses de filmación en Ubuyama-mura ha dado lugar a dos procesos de trabajo (a veces paralelos, a veces tangentes): primero, alrededor de la presente instalación audiovisual multicanal; segundo, orientado hacia una obra monocanal para su proyección lineal en el formato original de filmación 16mm en una sala oscura. Esta segunda formalización cuenta adicionalmente con las Ayudas a la Creación Contemporánea y a la Movilidad Nacional e Internacional 2022-2023 del Ayuntamiento de Madrid.

El primer capítulo dedicado al otoño en Ubuyama-mura, y germen de todo este proyecto, fue filmado en super-8 a lo largo de los primeros 45 días de otoño de 2019 durante la residencia artística 'Artists in Aso', y montado manualmente en 2020 durante una residencia artística en WIELS Contemporary Art Center con el apoyo de Acción Cultural Española.

Hasta el 2 de noviembre de 2022, fecha de este texto, no ha sido posible contar con un contexto en el que desarrollar, en condiciones apropiadas, la fase de trabajo restante que permitiría concluir este primer capítulo. Por lo tanto, el primer resultado acabado que se mostrará será una obra perteneciente al segundo capítulo (si bien los materiales brutos de las filmaciones de otoño se han mostrado de diferentes formas en Takechi Gallery Kumamoto, Tokyo Image Forum y en el Laboratorio Audiovisual de Creación y Práctica Contemporánea LAV).

A continuación, una relación de los principales procesos de trabajo que se han llevado a cabo para el desarrollo conceptual y material de este segundo capítulo. Se ha tomado como unidad para la cuantificación y condensación del tiempo dedicado a cada fase la jornada laboral (j) de 8 horas de trabajo efectivo que contempla la Directiva de Tiempo de Trabajo de la Unión Europea.

Toma de notas, consulta de bibliografía, planteamiento y conceptualización: 7j

Redacción, diseño y solicitud de subvenciones: 7j

Proceso burocrático para la obtención excepcional de un visado de viaje a Japón durante el periodo de restricciones por COVID: 5j

Pre-producción y planificación de la fase de filmación en Japón: 5j

Pre-producción, localización, entrevistas y solicitud de permisos en Ubuyama-mura junto a Masae Ōtani: 5j

Documentos de preparación para la filmación: 2j

Filmación en Ubuyama-mura junto a Masae Ōtani: 18j

Filmación autónoma en Ubuyama-mura: 8j

Retribución a la comunidad de Ubuyama-mura (actividades en la escuela municipal, presentaciones, visitas institucionales...): 5j

Visionado/escucha de brutos de imagen y sonido y toma de notas: 4j

Sincronización imagen-audio: 2j

Traducciones entre castellano, japonés e inglés: 5j

Montaje imagen y sonido: 24j

Subtitulado: 5j

Visionados críticos y reflexión durante el proceso de montaje y conceptualización

junto a Guillermo Pozo: 2j

Redacción de textos: 6j

Ocupación mental fuera de la jornada laboral: 12j

# Composting Fields. Lucía Millet y Lucía Ugena

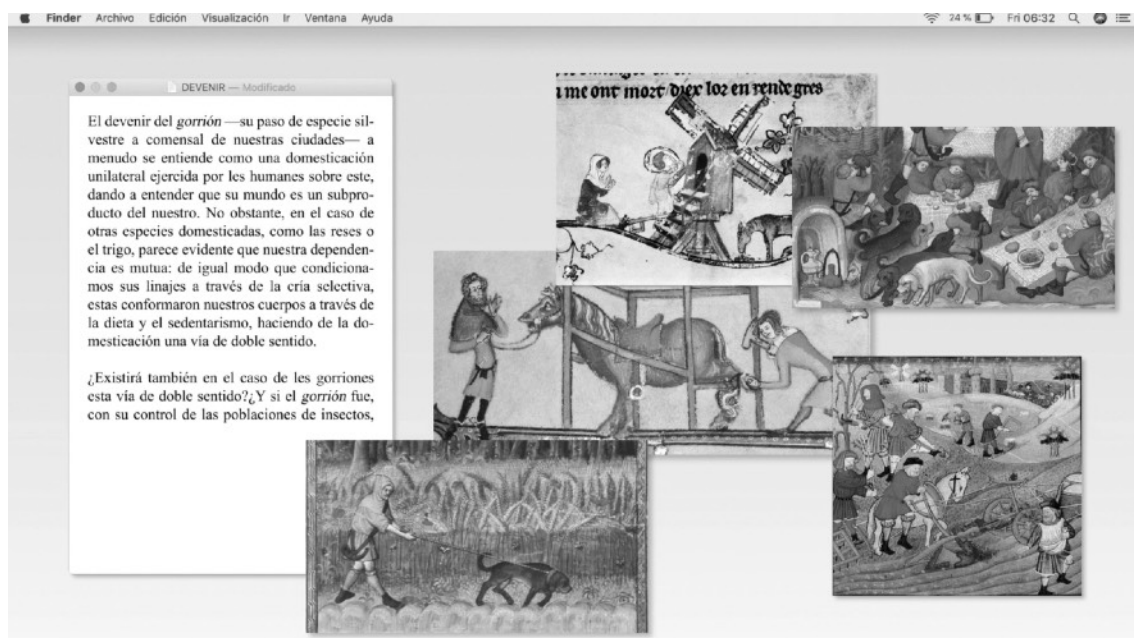
*Cartografía temporal para un pensamiento espacializado, 2023*

Instalación textual, vinilo

[1]

Lo que proyectamos/Lo que hemos hecho:

Composting Fields es un espacio experimental para el intercambio de conocimiento joven. Rechaza, con sus modos de hacer, la separación disciplinaria del mismo y promueve, a través de la creación de video ensayos, la investigación colaborativa. Planteamos este espacio como un archivo híbrido para la publicación de investigaciones académicas. En este momento, ambas encontramos palabras para definir las razones y necesidades de lo que proponemos. Pero cuando nos conocimos, la una nos dimos este espacio a la otra. El proceso de investigación académica en el sector de las humanidades es tradicionalmente solitario y, los materiales con los que se trabaja, giran en torno a sí mismos. Un acompañamiento extraoficial, seguro y amistoso en este proceso, nos permitió conectar información textual y conocimiento vinculado a una institución académica histórica, con afectos y dimensiones visuales; nos hizo cuestionar el trabajo que estas carreras demandan en la universidad. La universidad parece ser, por el modo de evaluación que propone, un no lugar; un trámite burocrático que no influye activamente en la vida de muchxs de lxs que participan en ella. Aunque terminamos la carrera teniendo un conocimiento profundo sobre la investigación que realizamos, nuestra tesis está ahora mismo archivada en los documentos de nuestro ordenador. Esto visibiliza una distancia entre las formas de vida contemporáneas y las formas de trabajo artístico o académico, donde la actividad realizada en el marco de la universidad queda aislada en una espiral teórica metadiscursiva; una desconexión entre el adentro y el afuera de la institución.



Reflexionando sobre esta circunstancialidad —los ridículos sueldos de los profesores en España, las horas de trabajo que lleva desarrollar una investigación, el lenguaje académico y en definitiva, visualizando la precariedad estructural de esta práctica— entendimos que este ejercicio necesita una valoración económica y un

formato para la publicación de la investigación joven. Nosotras no disfrutamos de unos meses económicamente retribuidos en los que pudiéramos reabrir nuestra investigación, discutirla, conectarla con el trabajo de otrxs y llevarla a un estadio de desarrollo mayor. Frente a una perspectiva de futuro incierta, en el que el solo hecho de plantearse una carrera laboral académica se presenta abismal, Composting Fields puede ser ese puente que conecte la institución académica con la producción cultural contemporánea.

[2]

Hoja de vida laboral (o: cómo hacemos lo que hacemos):

Composting Fields propone un formato experimental que es estructuralmente colaborativo y cuyo objetivo es generar un espacio de conocimiento compartido desde el que dar una segunda vida a la investigación académica. Nuestra propuesta parte de una crítica inicial —indirecta, quizás— sobre las formas de trabajo contemporáneas, entendiendo la creación artística y de conocimiento como haceres productivos inscritos en una serie de lógicas socioeconómicas específicas. Este proyecto surgió en 2020 como una estrategia para reutilizar materiales cuya función institucional parece estar agotada y como forma de revalorizar esos procesos de pensamiento que, a pesar de verse forzados a navegar escenarios muy precarios, generan una fuente constante de trabajo inmaterial. En concreto, comenzó a partir de una colaboración con la artista mexicana Andrea Carrillo (Tijuana, 1986). En este sentido, nuestra manera de compostar conocimiento propone una metodología simpoiética: un ejercicio de imaginación colectiva que, desde la práctica, analiza y dialoga con las condiciones académicas y laborales en las que nos vemos inscritas día a día.



A lo largo del 2022 hemos trabajado en los open-calls Una posibilidad/apenas latente y Things Parliament, en la producción de Composting Fields #2: Una incómoda alianza junto a Ana Moure y César Fuertes, y en la producción de Composting Fields #3. Nuestro proceso de trabajo se divide en varios estadios que



se afectan y contaminan mutuamente. Comenzamos dando forma a las convocatorias, a través de una primera fase de investigación, lectura y escritura conjunta. Especulamos sobre aquello que nos gustaría contar y en este momento “estar juntas” —como sea posible, en relación a otros muchos factores— afecta radicalmente el proceso de conceptualización. Una vez establecido el marco desde el que vamos a trabajar y tras el proceso de selección, el contacto con les artistxs y/o investigadorxs invitadxs —que traen consigo sus propios ritmos y antecedentes— comienza a desbordarlo, ampliando y transformando nuestra idea inicial. Aquí comienza un ejercicio de reajuste continuo que, a lo largo de varios meses de conversación y de una serie de encuentros virtuales, va dando forma al contenido narrativo, visual y sonoro que acabará generando una pieza audiovisual performativa. Una vez producido este contenido, la pieza es editada y manipulada por diferentes colaboradores, que trabajan desde el montaje, el diseño gráfico y la comunicación. Proponemos un desarrollo circular en el que todo se encuentra conectado, desde los materiales teóricos que hemos utilizado a lo largo del tiempo, hasta aquello que comemos cuando trabajamos, pasando por nuestra situación emocional personal y nuestro vínculo afectivo.

Se trata de un proceso de creación expandido que presta atención a numerosos factores. Partimos del entendimiento de la producción artística como una práctica que no puede ser pensada como acción aislada, que ya es en sí misma interdisciplinar. En parte, en relación a un imperativo productivo que nos obliga a estar trabajando continuamente, desdoblado y alineando nuestros cuerpos y deseos al ritmo del consumo. Pero también en relación a una forma de entender el hacer creativo como un acontecimiento interdependiente y relacional. Habitar esta contradicción —inscrita en las condiciones específicas de cada proyecto— propone una perspectiva situada desde la que cuestionar determinados supuestos del conocimiento hegemónico y poner en práctica un tipo de producción afectivamente responsable.

## María Alcaide

*Vent frais, vent du matin. Taller 2023*

[1]

Vent frais, vent du matin es un viaje audiovisual que tiene por escenario un lugar que conocemos o creemos conocer. En cambio, los personajes dejan ver algunos gestos que no concuerdan del todo con nuestra idea preconcebida de las cosas. Creo que lo más interesante aquí son las correspondencias entre conceptos que creemos divergentes o incluso antagónicos, porque se genera una tensión semiótica que nos lleva a un tercer lugar. Al fin y al cabo, un proyecto siempre trae consigo esa tensión entre lo que se quiere hacer y lo que se puede hacer, como si dos caminos partieran de un mismo punto en el espacio, en direcciones contrarias, para encontrarse inevitablemente después. Como trazar un círculo con dos manos. Vent frais, vent du matin es un círculo compuesto por una decena de hombres, con dos manos cada uno. El proyecto parte de esa complejidad en la que intervienen factores externos totalmente incontrolables como el trabajo colectivo. En el proceso ha habido muchas negociaciones, empezando por encontrar un lenguaje común que pudiera acercarme a la asociación de hombres por la igualdad “Viento fresco”. Precisamente porque para mí la colectividad era una cuestión importante a la hora de abordar el proyecto, el punto de partida de la investigación era acceder a sus encuentros no mixtos. Me costó comprender que el tiempo es importante para construir una relación desde la confianza y que lo que yo había entendido como el inicio del proyecto se daría casi al finalizar esta primera etapa producida gracias a las Ayudas Injuve para la Creación Joven. Tal vez, mi objetivo no era tanto entrar en



el círculo como abrirlo y esto implica que una figura geométrica tan rotunda se vuelva frágil, deje de ser figura, deje de pensarse como figura. Por eso, el proyecto también ha pasado por varias fases en las que se han reformulado las estrategias, repensando y construyendo desde otros lugares. Vent frais, vent du matin, seguirá creciendo porque esa tensión proyectual sigue creciendo, y aún queda trabajo por hacer.



[2]

Ya había trabajo aquí antes de empezar. Había trabajo por todas partes, en todos los tiempos verbales posibles. Incluso antes de escribir las primeras palabras del proyecto, de poner un título o de pulsar una y otra vez el botón “enviar” hasta que alguien confió en él. Hace dos años que trabajo concretamente en esto, aquí. Pero no sólo. En este intervalo se han sucedido otros proyectos con otros títulos. Tengo el dedo índice gastado de pulsar la tecla y las ojeras un poco más pronunciadas. Me hice un esguince y seguí cosiendo. Me llegó un primer poema al correo y lloré un poquito. Investigué en los recovecos de internet y me reí bastante. Lo que mejor me ha venido ha sido ir —volver— al pueblo, estar en él, producir en él. Este último año ha sido diferente. Por primera vez podía estar en un lugar que me expulsó porque no había trabajo, haciendo lo que más me gusta: trabajar. No es fácil volver desde el privilegio de poder hacer “lo tuyo”, aunque sean muchos los cuentos que estás contando y te espere una cadena de mails infinita al entrar en el estudio. Aunque la cuota de autónomos y los recibos te hagan la vida un poco menos tranquila. Tu esguince seguirá molestándote un par de semanas, pero estas ahí. Yo he estado ahí, aquí, en mi pueblo, en mi casa. Y esto significa que puedo contar con mis amigas, con mis primas, con mi paisaje. Esto quiere decir que el herrero está subiendo la cuesta y que no hay que coger el metro para comprar un par de tuercas. Grabamos y sonorizamos un día cualquiera, quedo con Mario para tomar café y me cuenta que

la primera persona que tuvo un estudio de fotografía aquí, en el pueblo, fue una mujer. He disfrutado mucho de esto, he encontrado genealogías perdidas y me he reafirmado desde aquí. Tras muchos años de trabajo en el afuera, creyendo que esto no interesaba, sintiendo que esto no era mío ni yo formaba parte, ahora entiendo que yo soy esto. Y ese es el trabajo más grande que he hecho hasta la fecha.

## Jaume Claret

*Die Donau, El Danubio, 2023*

Instalación audiovisual a doble pantalla, sonido estéreo. Proyección digital.

Filmación en 16mm

20 min

Colaboradores: Mario Sanz, Kevin Espinosa, Alessandra Missio Da Silva Boulos, Pablo Paloma, Maria Castan de Manuel, Clara Rus, Oriol Campi Solé, Patxi Burillo y Elías Querejeta Zine Eskola

[1]

Tengo una fuerte vinculación con los ríos y una obsesión por el Danubio. Había ido allí varias veces en verano, a recorrer diferentes partes en bicicleta, pero mi acercamiento siempre era bajo el punto de vista del cicloturista. Esa obsesión provocó que actualmente esté desarrollando mi primer largometraje *Estrany Riu* en el Danubio, y para ello sentí la necesidad de conocer mejor el río y reconocerlo desde el cine. Durante el proceso de escritura del largometraje, Michel Gaztambide, tutor que acompañó el proyecto durante largo tiempo durante mi educación en la EQZE (Elías Querejeta Zine Eskola), me recomendó leer un libro fundamental de viajes: *El Danubio* de Claudio Magris. El texto del autor italiano es denso, a veces complejo y otras ligero, pero siempre fascinante. Durante la lectura, a pesar de la admiración que me suscitaba, me molestó varias veces el punto de vista que adoptaba Magris, demasiado centrado en el hombre y no tanto en el río. ¿Pero cómo el Danubio debió ver a Claudio Magris? En ese momento aposté por hacer una video instalación a partir del punto de vista del río y contraponerlo con el del escritor que viaja solo por el Danubio. Empecé a investigar y se me hacía difícil describir las escenas desde los árboles, desde las aguas o los remolinos, pues, aunque fueran elementos no humanos, mi mirada, la del cineasta, siempre estaba allí. Las palabras



que después se traducirían en encuadres y movimientos de cámara no dejaban de ser artificiales, falsas, personales. Frente a ese conflicto, mejor ficcionarlo todo, ser consciente de la posición que adoptaba e intentar entender el río a través de un personaje vinculado a él, un personaje que pudiera ser el río, desde la metáfora, desde lo físico o la representación. Hacía tiempo que tenía ganas de introducir un joven fugitivo en mis historias, así que recuperé el personaje de la biblioteca de personajes y me puse a escribirlo. Con mucha rapidez, confirmé lo que había intuido: un fugitivo, cuando no tiene nada, o bien muere, anclado en la tierra, termina siendo tierra, siendo Danubio, o se aprovecha del territorio para sobrevivir, conllevando así, una relación de igual y de respeto con el lugar en el que se encuentra y entra a formar parte del ecosistema. A través de ese personaje empecé a experimentar con transparencias y collages de agua, con su rostro, con el sonido y con el mito de Magris: un escritor va en busca del origen del Danubio y dicen que nace de un grifo mal cerrado de una casa. El escritor acaba descubriendo que el Joven Fugitivo viene de esa casa donde está el grifo, donde nace el Danubio. ¿Es el Joven Fugitivo el Danubio? La proyección en dos canales refuerza el contraste de puntos de vista con una simple propuesta, a la izquierda, el montaje bajo el punto de vista del escritor. A la derecha, el montaje montado al revés, bajo la perspectiva del Joven Fugitivo, es decir, del Danubio.



[2]

Die Donau, El Danubio empezó siendo un proyecto que iba a hacer en soledad, bajo la metodología del diario íntimo. Quería probar ese formato, pero de nuevo me sentí incapaz. Aprovecho el cine para consolidar amistades y enriquecerme de colaboraciones que aún no conozco. Así, pasó a ser un proyecto con un equipo de colaboradores íntimo y pequeño. Íbamos a ir cinco personas al Danubio varias veces al año, pero resultó ser inviable económicamente, ya que además me parecía imprescindible pagar a esas personas por su trabajo. Ese planteamiento se redujo a un solo viaje más largo en invierno. El equipo que fuimos al Danubio fue el siguiente:

Mario Sanz, sonidista y actor (interpreta el escritor, alter ego de Magris), dos roles aparentemente antagónicos, pero recomendablemente compenetrables; Clara Rus, directora de casting, asistente de dirección y colorista. Su presencia ha sido clave, ya que es la única que ha estado en todas las fases del proyecto: desarrollo, preproducción, rodaje y postproducción. Esas cuatro fases han tenido una duración, entre ellas de un año entero y de unas diez horas semanales de trabajo; Pablo Paloma, director de fotografía, que además contribuyó aportando la cámara de 16mm, y que también era operador, foquista e iluminador. Me gusta trabajar en analógico, en este caso 16mm, ya que las limitaciones que te impone, permiten planificar y trabajar mucho antes los planos a rodar. Igualmente, en este proyecto combinamos momentos de filmación muy planificados con otros que capturábamos paisajes y momentos de vida más espontáneamente; Alessandra (Leca) Boulos, productora ejecutiva y directora de producción, quien trabajó toda la preproducción para poder ir a Alemania a rodar durante una semana sin mucho presupuesto. Además de la Ayuda Injuve para la Creación Joven, teníamos la colaboración y aportación generosa de la EQZE, pero ir a rodar en el Danubio era todo menos económico, así que tener a una persona así en el equipo ha sido una gran ayuda. Por otro lado, hicimos un rodaje de dos días en el País Vasco, debido a que el actor Kevin Espinosa, que hace de joven fugitivo, y que encontramos en un casting en Donosti, no podía viajar en Alemania. Frente este desajuste, creímos que lo ideal era rodar sus escenas aquí cerca y hacerlas pasar como si fuera el Danubio. Esa es la magia de la ficción y, por suerte, el clima y vegetación de esa parte de Euskal Herria es muy parecido que al de la Selva Negra. A veces me cuesta diferenciar en el montaje que es Danubio y que es País Vasco. En ese rodaje anterior al de Alemania, también tuvimos la colaboración en el sonido de Patxi Burillo, beneficiario el año anterior de esta misma ayuda. Finalmente, rodar en alemán sin conocer el idioma ha sido todo un reto. y ser extranjero en el lugar donde se rueda, con unos personajes que también lo son.

## Edgar Díaz

*The Yearning of Welfare (La añoranza del bienestar), 2023*

Vídeo monocal, 12 min

Colaboradores: Yazmina Gasolina y Daniel Moreno Roldán

[1]

Hace años que mi práctica artística se centra en intentar comprender la historia contemporánea desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta la actualidad, sea desde una óptica más macro, más general o académica, a otra más micro, entendiendo fragmentos del archivo familiar, por ejemplo, como síntomas históricos, como evidencias de ese relato más genérico. En todas las aproximaciones que realizo es evidente esta intención de entender el presente mediante este análisis del pasado reciente. Es decir, la vocación general de mis proyectos gira alrededor de comprender el momento actual, a partir de desmenuzar todos aquellos discursos que han configurado una serie de imaginarios que siguen vigentes en nuestro presente y nos atraviesan colectivamente. *The Yearning of Welfare* es un proyecto audiovisual que sigue exactamente esta forma de proceder. Hace tiempo que investigo el concepto de nostalgia y más concretamente esa que atañe a las generaciones nacidas en los años 80 y 90. En un inicio, la idea era la de escribir un ensayo convencional en formato libro, aunque posteriormente empecé a esbozar el proyecto en forma de serie documental a base de material encontrado y material propio. El resultado final está a caballo entre el ensayo audiovisual y las series documentales televisivas, intentando jugar con un lenguaje más convencional sin dejar atrás cierto lenguaje experimental. Aunque la escritura del guion es una parte fundamental de la pieza, el sitio donde realmente se ha gestado todo el proyecto es en el montaje. Ha sido a partir de la investigación de las imágenes y el ensamblaje de los clips de vídeo donde realmente se ha ido desarrollando toda la pieza. Si bien las expectativas que





tenía no difieren mucho del resultado final, las imágenes que he ido encontrando han sido las que han ido moldeando el proyecto y modificando la escritura de la voz en off. Creo que la pieza final puede resultar interesante como punto de partida para seguir investigando en esta línea, puesto que me ha dado tablas para entender de una forma más profunda el proceso de producción y postproducción.



[2]

Es difícil cuantificar la cantidad de trabajo de un proyecto como este, pues buena parte del tiempo ha ido dedicado a la investigación de las imágenes y al montaje de estas, pero también ha consistido en cruzar cientos de mails con empresas de bancos de imágenes o archivos de filmotecas, por ejemplo. El desarrollo del proyecto me ha servido para entender cómo gestionar una producción en un sentido más profesional. En caso de que siga adelante con la serie documental, o proponga un nuevo trabajo con material de archivo, ya tendré mucho más a mano las herramientas y tendré resueltas todas aquellas cuestiones que no tenía respondidas en un principio. Durante todo el proceso de creación me he encontrado con distintas situaciones adversas. Ha sido especialmente complicada toda la gestión de la compra de algunas de las imágenes por cuestiones legales, económicas y burocráticas. He estado semanas para poder concretar precios, cambios de moneda, tipos de transferencia bancaria... Todo un trabajo de producción con el que no contaba. Si lo pienso bien en términos de trabajo efectivo, le habré dedicado muchas horas en general, más de las previstas, probablemente, tanto al desarrollo de la pieza en sí como a todos estos trabajos periféricos. Quizás hubieran requerido del apoyo de un productor, aunque no era posible por presupuesto. Vistas las dificultades, si quiero seguir desarrollando piezas parecidas, será necesario buscar una mayor financiación para poder delegar algunas tareas en un equipo y poder obtener unos honorarios acordes al nivel de trabajo dedicado.

## Mar Guerrero

*Desde marte, 2023*

Vídeo, 4K, color, sonido estéreo  
17´ 30”

[1]

Desde marte es una pieza audiovisual situada entre la ficción y lo documental. En ella se combinan filmaciones en formato analógico y digital en torno a estudios sobre el agua y el cosmos en el desierto de Atacama, Chile. El proyecto, llevado a cabo durante una estancia en residencia en La Wayaka Current en su programa Desert 23º, tiene como objetivo principal investigar sobre los ecosistemas y culturas originarias del norte de Chile. Un hábitat en riesgo por la megaminería y el cambio climático que se presenta como territorio para poder analizar las problemáticas que surgen por la escasez y privatización del agua, vinculándolas con la búsqueda de este elemento en Marte.



Pero ¿qué es el agua? De dónde viene, a dónde va y qué significa a lo largo del camino. Según Astrida Neimanis, nuestra materia húmeda está en constante proceso de consumo, transformación e intercambio en un ciclo hídrico, estando implicados en otros animales, vegetales y cuerpos planetarios que corren a través de nosotros. Gaston Bachelard se refiere a la imaginación material del agua, también referencia en mi proceso. Según el autor, el conocimiento de lo real es una luz que siempre proyecta alguna sombra. En este sentido, introduzco imágenes acuáticas, que circulan en diferentes temporalidades y que sirven para conectar

con otra imaginería que envuelve esta propuesta, al plantear imágenes relacionadas con la cosmovisión que el pueblo Licanantay tiene de los sueños, lo espiritual y la naturaleza.

Según Jussi Parika, la naturaleza hace posible y soporta el peso de la cultura medial, desde los metales y minerales hasta su acúmulo en basura. ¿Qué huella o cúmulo vamos a dejar en este planeta? Tanto el estudio de los extremófilos como la aparición de la megaminería en la Tierra nos conectan con Marte, como futuro de la exploración y/o explotación espacial. Desde Júpiter (1877) de Saint Paul (Francisco Miralles) está considerada la primera obra chilena de ciencia ficción documentada. El personaje principal se encuentra inesperadamente en Júpiter, donde diferentes astrónomos observan la Tierra a través de un “microscopio indefinido” y señalan las contradicciones sociales, políticas y medioambientales que aquí hay. En el audiovisual utilicé este mismo recurso, como si observáramos en determinados momentos la Tierra desde Marte. Se trataría de, en lugar de viajar al espacio exterior, viajar al espacio interior, como diría James G. Ballard, en una especie de telescopio invertido. Él mismo señala como los mayores avances del futuro inmediato ocurrirán no en la Luna o en Marte, sino en la Tierra, y es el espacio interior y no exterior el que necesita ser inspeccionado. El único planeta verdaderamente extraño es el nuestro.

Esta pieza integra así una multiplicidad de tiempos y lugares que nadan a través de un mismo organismo. Poniendo en tensión la realidad y la ficción se generan un conjunto de imágenes que atraviesan el pasado, el presente y el futuro, lo onírico y lo cotidiano.



[2]

Hace unos tres años que me surgió la idea de desarrollar esta investigación. La vinculación en mi práctica al agua y al cosmos es constante, desde diferentes aproximaciones. Para la realización de este proyecto me he desplazado a un lugar con problemáticas diferentes a las que he podido experimentar con anterioridad. Mi estancia en Atacama ha sido crucial para entender cual es el impacto real que ejerce la minería en el entorno y cuales son las estrategias llevadas a cabo por la comunidad para proteger esta tierra de los intereses económicos y políticos que hay en ella.

En la tierra más árida del mundo vive el pueblo Licanantay, considerado como “pueblo agua”. Carlos Vega, parte de esta comunidad, ha sido una de las personas que más me ha guiado en esta expedición, compartiendo su conocimiento e historias. Me ha ayudado a comprender los diferentes tiempos, espacios y seres que conviven en este lugar tan especial. Como él dice, no son una cultura del desierto, ya que en el desierto no puede vivir nadie. Son la cultura del agua, la cultura que vive en el desierto con la poca agua que hay, y que durante miles de años se han tenido que transformar en maestros del uso del agua. Durante el período de residencia en Atacama, La Wayaka Current me ha puesto en contacto con la comunidad local y otros agentes con los que he colaborado, ayudándome a expandir mi proceso de trabajo en red. También ha propiciado la visita a lugares clave para mi investigación, como Catarpe, la Cordillera de la Sal y la Laguna Tebenchique. He podido visitar de manera independiente otros lugares como el Valle de Marte y Chacabuco, el pueblo minero abandonado y, posteriormente, campo de concentración durante la dictadura. No se han podido visitar otros lugares debido a que siguen cerrados después de las restricciones mantenidas por el Covid-19.

Al igual que en este audiovisual, el tiempo deviene en ocasiones intangible y multidimensional, el tiempo que he invertido para su desarrollo es incuantificable. Podría contar las horas en las que desde hace años he estado buscando información e imágenes sobre el lugar. También en las que me di cuenta, durante el período de investigación in situ, que esas horas habían sido casi en vano ya que la información que necesitaba conocer la conseguí a través de conversaciones y vivencias propias durante el período de residencia. Podría contar las horas de filmación, en las que estuve tratando de grabar y a la vez disfrutar y sentir el lugar dónde me encontraba, ubicando a la vez esas imágenes en la futura pieza audiovisual. Otra parte importante es el tiempo invertido en la articulación de la narración, planteando el relato que voy a contar, cuestionando la realidad y la ficción, dándome cuenta de que ambas confluyen de manera simultánea. Luego están las horas de edición, las invertidas delante del ordenador y las que pasan en diferentes momentos del día por mi mente.

# Sara Hernández Askasibar

EA2DH / EA2DH, 2023

Proyección performativa, 15 min

Colaboradores: Clara Rus, Mario Sanz, Jaume Claret, Nagore Portugal, Javier Hdez Juantegui

[1]

EA2DH surge del hallazgo de un archivo familiar. Tras el fallecimiento de mi abuelo, emprendedor y radioaficionado, me sumergí en su estudio-emisora para decidir qué hacer con todo lo que allí había: 15m2 llenos de radiodifusores, aparatos eléctricos, cables, micrófonos de los años 20 a los 60, mapas meteorológicos, mapas de ondas, libros de electricidad, telégrafos... 15m2 en los que él se encerraba durante interminables horas, fines de semana enteros. La emisora era su refugio. Un santuario protegido por una antena de 15 metros de altura que sobresalía en el jardín, dominando las vistas desde la ventana de la propia emisora.

En el proceso he encontrado muchísima documentación. Y, más allá de las trazas propias de un radioaficionado, algo me llevó a intuir, a sospechar, una posible doble vida, de insospechados objetivos en sus labores de radioaficionado de los que ninguno en la familia éramos conocedores: Fotografías de sus inicios en la radioafición previas a la edad legal del momento, curiosos permisos y contratos, múltiples notificaciones recibidas durante la dictadura franquista en las que se le retira la licencia por "interceder en bandas prohibidas", y lo que más me obsesiona, una caja llena de polvo y repleta de correspondencia QSL.



Las QSL son las postales que los radioaficionados envían tras contactar con otra estación vía radio. Como carta de presentación, cada radioaficionado envía esta postal con diseño propio en la que aparece su indicativo y un mensaje. En la caja encontré postales enviadas desde los años 40 de todas partes del mundo:



Venezuela, República Dominicana, México, Perú, la URSS, la antigua Checoslovaquia...

Además del valor gráfico de este material, me llamó la atención el contenido de las postales: ¿Por qué le agradecían tanto su apoyo desde Venezuela? ¿De qué rescate y de qué barco hablaban? ¿Cuál es la partida de medicamentos que tanto le agradecieron? ¿Cuál pudo ser su respuesta cuando desde Sudamérica le insistían en que mandara información sobre la situación sociopolítica de España? ¿De qué y en qué idioma hablaba mi abuelo con un ciudadano ruso en los años 60?

Es así como surge la pregunta-origen de este proyecto: ¿Y si la radioafición no era un simple hobby? Una pregunta que ha dado pie a una investigación, y a este documental, salpicado de retazos de un universo atemporal de la radioafición.

“La URE (La unión de radioaficionados españoles) se fundó en 1949, en España llegó a haber 60.000 licencias en los 90 y actualmente hay todavía 30.000 radioaficionados en activo (sin contar los que se comunican en banda ciudadana). En el mundo son 3 millones.” ¿Cómo son? ¿Dónde se esconden?

Operan a plena luz del día, pero nadie se fija en ellos.

En los tejados los interceptas. Las antenas les delatan.

El proceso se presenta ahora en forma de proyección performativa. Ruido roto de radio dando paso a la emisión de un mensaje morse en directo. Mensaje que tejerá las imágenes en pantalla. Un viaje que parte del archivo de · · - - - - - / EA2DH, atraviesa el espectro de la radioafición hasta cerrar con una coreografía de antenas. Y el mensaje, en las ondas, a la espera de respuesta.

[2]

Paralelamente, el año del hallazgo del archivo de mi abuelo, yo trabajaba en el departamento de cine de Tabakalera, en Donosti, y entraba a cursar un postgrado en comisariado cinematográfico en la primera promoción de EQZE, la escuela de cine Elías Querejeta. Una experiencia que resultó transformadora: me ofreció un nuevo lenguaje, el cinematográfico, y una nueva familia, la "del cine", con la que desde entonces viajo entre distintos proyectos y con muy distintos cometidos.

Todo se alineó con el relato de ~~...~~ / EA2DH que ya me rondaba, de forma que decidí dar el salto a este arte colectivo que es el cine desde la propia dirección. Tutores, compañer@s y amig@s me acompañan desde el principio. Así como los programas Sustraiak, Hemendik, y las Ayudas Injuve para la Creación Joven han hecho posible la ejecución de este proyecto cinematográfico.

Desde el inicio me propuse que la película partiera de una investigación sobre la práctica de la radioafición y la experiencia de mi abuelo, pero cuyo protagonista fuera el mensaje. Así, lo importante, exótico, dramático, lúdico, urgente o poético que puede llegar a ser un mensaje enviado a través de las ondas, protagoniza este falso documental. Eso sí, una vez que conocí desde dentro la radioafición a partir del archivo y sus materiales y de haberme sumergido de lleno en el universo de los radioaficionados, documentando su actividad y llevando a cabo entrevistas. Jugando, además, con el lenguaje MORSE, el código Q, las QSL, las antenas, el rebote lunar, el código de honor del radioaficionado, el relato oral o el sonido.

Jugamos así con una tecnología aparentemente anacrónica en tiempos de metaverso, y con su representación en el cine, para destapar al colectivo de radioaficionados, siempre listo para reaccionar a la primera señal de alerta.

Jugamos también con la fotografía, bajo la dirección de Clara Rus, para retratar el universo de la radioafición, desde la premisa del misterio y trabajando el plano detalle; con los fotogramas impresos en montaje, gracias a Jaume Claret, para atravesar distintos géneros y estilos cinematográficos. Jugamos sobre todo con el sonido y desde el sonido, con Mario Sanz. Porque, ¿cómo plasmar el sonido de un mensaje y colectivo que se comunica vía ondas? Todo ello con el impulso de Javier Hdez Juantegui desde el origen y de Nagore Portugal en la producción.

Jugamos a lanzar mi primer mensaje cinematográfico a las ondas.

Jugamos a crear ésta, una película-mensaje.

## **Créditos**

Cúmulos. Ayudas Injuve para la Creación Joven.  
Artes Visuales 2021/2022.

### **PUBLICACIÓN**

#### **Textos**

Eladio Aguilera

Rafael Guijarro

Clara Pereda

Marta R. Chust y Roc Domingo Puig Saskia Rodríguez

Jorge Suárez-Quiñones Rivas Composting Fields (Lucía Millet y Lucía Ugena)

María Alcaide

Jaume Claret

Edgar Díaz

Mar Guerrero

Sara Hernández Askasibar Marta Ramos-Yzquierdo

#### **Edición**

Marta Ramos-Yzquierdo

Diseño gráfico y maquetación

Silvia Fernández Palomar y Jacobo Cobián Sánchez

### **EXPOSICIÓN**

Sala Amadís

26 de enero – 14 de abril 2023

Cineteca Madrid

28 de marzo 2023

Artistas

Eladio Aguilera

Rafael Guijarro

Clara Pereda

Marta R. Chust y Roc Domingo Puig Saskia Rodríguez

Jorge Suárez-Quiñones Rivas Composting Fields (Lucía Millet y Lucía Ugena)

María Alcaide

Jaume Claret

Edgar Díaz

Mar Guerrero

Sara Hernández Askasibar

#### **Comisaria**

Marta Ramos-Yzquierdo

#### **Diseño expositivo**

MONTAJE (Andrés Carretero & Saúl Alonso)



**Gráfica**

Silvia Fernández Palomar y Jacobo Cobián Sánchez

**Montaje**

Intervento

**Audiovisual**

Creamos Technology

**Transporte**

Arte Plus Cargo

© Textos: sus autores/autoras

© Imágenes: sus autores/autoras

NIPO PAPEL: 130-22-010-0

NIP LÍNEA: 130-22-011-X DEPÓSITO LEGAL: M-29421-2022

INSTITUTO DE LA JUVENTUD Directora General

María Teresa Pérez Díaz

Directora General

de la División de Programas Tania Minguela Álvaro

Jefa de Área de Creación

María de Prada López

Jefa de Servicio de Creación

Natalia del Río López

Instituto de la Juventud

C/ Ortega y Gasset, 71 28006 Madrid

[www.injuve.es/creacionjoven](http://www.injuve.es/creacionjoven)

[creacioninjuve@injuve.es](mailto:creacioninjuve@injuve.es)

@creacioninjuve