

AYUDAS INJUVE

PARA LA CREACIÓN JOVEN

2017

ARTES VISUALES



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE SANIDAD, CONSUMO
Y BIENESTAR SOCIAL

injuve



- 3 PRESENTACIÓN
- 4 ESPACIO PARA LA ESPECULACIÓN

FASE I

- 8 ÁLVARO CHIOR
- 10 RAQUEL G. IBÁÑEZ
- 12 ABEL JARAMILLO
- 14 CLAUDIA PAGÉS
- 16 MAR RAMÓN
- 18 NORA SILVA
- 20 CRISTINA SPINELLI

FASE II

- 22 XARE ÁLVAREZ BEREKOETXEA
- 24 CARLOS ÁLVAREZ CLEMENTE
- 26 BRUNO DELGADO RAMO
- 28 AITOR GAMETXO
- 30 ALBERTO GIL CASEDAS
- 32 MANUEL DIEGO SÁNCHEZ
- 34 CLARA SÁNCHEZ SALA

- 37 YABY
- 39 LA DOCE
- 41 LA COLMENA
- 44 EL CUARTO DE INVITADOS
- 47 ARTgía

**AYUDAS INJUVE
PARA LA CREACIÓN JOVEN
2017**

ARTES VISUALES

Exposición comisariada por
MANUELA PEDRÓN NICOLAU
y JAIME GONZÁLEZ CELA

Sala Amadis

FASE I
30 DE ENERO- 1 DE MARZO

FASE II
7 DE MARZO-12 DE ABRIL

INSTITUTO DE LA JUVENTUD

Directora General
RUTH CARRASCO RUIZ

Directora de la División
de Programas
TANIA MINGUELA ÁLVARO

Jefa de Área de Creación
MARÍA DE PRADA LÓPEZ

Jefa del Servicio de Creación
NATALIA DEL RÍO LÓPEZ

Textos

MANUELA PEDRÓN NICOLAU
JAIME GONZÁLEZ CELA

Imágenes

SUS AUTORES
A excepción: Fotografías de
Jorge Mirón en la pág. 10;
Fotografías de Álvaro Chior
en la pág. 21

Diseño y maquetación
NATALIA DAVID

NIPO formato papel
734-19-001-8

NIPO en línea
734-19-002-3

Depósito legal
M-3092-2019

Instituto de la Juventud

Calle José Ortega y Gasset
71, 28006, Madrid

www.injuve.es/creacionjoven
creacioninjuve@injuve.es

La Sala Amadís del Instituto de la Juventud acoge por quinto año consecutivo los proyectos beneficiarios de las Ayudas Injuve para la Creación Joven en la modalidad de artes visuales. Desde el Injuve se mantiene el compromiso con la creación joven más innovadora apoyando el desarrollo de proyectos de producción de obra, movilidad de obra o creadores y de emprendimiento.

Los quince proyectos beneficiarios se muestran en la Sala Amadís organizados en dos exposiciones que han sido cuidadas y comisariadas por Jaime González Cela y Manuela Pedrón Nicolau, un dúo de jóvenes comisarios que comparten generación con los menores de 30/35 años cuyos trabajos se exhiben en la sala y con los que han estado trabajando durante casi un año, acompañándolos a lo largo de todo el proceso de maduración de sus obras.

Cuidar y currar pueden ser vistos como términos peyorativos en determinados contextos, pero en el caso de las Ayudas Injuve para la Creación Joven, se traducen en un apoyo y un trabajo continuo por parte de la entidad hacia los y las jóvenes artistas que, con mucho esfuerzo, conceptualizan, producen y muestran sus piezas en diferentes espacios; avanzando en su carrera hacia la profesionalización en un camino no siempre fácil y en el que es vital que las Instituciones participen de forma activa, confiando tanto en los procesos creativos como en los resultados —visibles o no— tanto a corto como a largo plazo.

Heterogéneos y diversos, finalizados al completo o como etapas de investigaciones más ambiciosas, los proyectos de estos quince artistas junto a las cinco iniciativas de emprendimiento apoyadas por Injuve en esta misma convocatoria, muestran las pulsiones más actuales de las inquietudes artísticas de los jóvenes de la última generación. A nivel de obra, con formatos muchas veces inclasificables, estas propuestas híbridas, multidisciplinares y frescas revisan los conceptos de “disciplina” para generar experiencias únicas en el espacio de la sala. En el caso de los proyectos de emprendimiento, los espacios beneficiarios plantean nuevas formas de gestionar y “hacer” cultura, de programar, escuchar y crear tanto con y para los artistas como con y para los públicos.

RUTH CARRASCO RUIZ

Directora General del Instituto de la Juventud

En una iniciativa como la de las Ayudas Injuve a las artes visuales la especulación es el motor. El ejercicio especulativo, no solo en su acepción financiera, sino también en la de teorizar y realizar conjeturas sobre el futuro, comienza en la propia institución, que se plantea cómo intervenir en la realidad de un sector cargado de precariedad y potencialidad como es el del arte contemporáneo. Ante la posibilidad de destinar medios materiales y humanos a una parcela concreta del panorama cultural y social, los gestores de lo público han hecho el ejercicio de imaginar cuál puede ser la mejor forma de organizar esa redistribución de medios. Injuve y muchas otras iniciativas dedicadas a fomentar la creación artística se organizan en base a una convocatoria. Seguramente por ser considerada un método transparente y democrático. Para los recién llegados estos principios ofrecen una vía, en un sistema en el que la norma es lo informal, lo afectivo, lo personal y demás mecanismos que surgen del desarrollo de redes de colaboración, de cuencas creativas cuyos mecanismos no son nunca fáciles de señalar ni comprender. La convocatoria, y el halo de accesibilidad que la rodea, se ha convertido en la actualidad en uno de los espacios especulativos más recurrentes en el sistema artístico. Sobre todo en su versión joven. Este ejercicio se ve reflejado también en los planteamientos de los propios solicitantes que piden una ayuda para un proyecto que en la mayoría de los casos no ha sido desarro-

llado todavía. Por lo que se produce la situación de que la creación se plantea en forma de dossier en base a una hipotética ayuda que se solicita. No se piensa y trabaja con lo que se tiene sino con lo que se desea. Se proyecta a futuro y, como explica Boris Groys, esto se traduce en que el panorama artístico esté regido por la desconexión temporal, por el distanciamiento entre el momento en el que se proyecta algo y en el que se realiza. Esta desconexión determina un nuevo paisaje en el que lo especulativo ligado a lo proyectual y al régimen de convocatorias también se traslada a lo curatorial. En una muestra como la que presenta las Ayudas Injuve la labor curatorial se hace especulativa, en su sentido literario, como un comisariado desarrollado a base de conjeturas, analizando el trabajo previo de cada artista o agente, sus intereses y modos de hacer, para imaginar cómo podría acabar por formalizarse cada uno de los proyectos.

Esta publicación recoge los proyectos beneficiarios de las Ayudas Injuve 2017, en las modalidades de producción, movilidad y emprendimiento en artes visuales. Quienes solicitan una ayuda de producción buscan financiación para dar forma a una idea o indagar en torno a un interrogante. Optan a la categoría de movilidad quienes quieren trasladarse para desarrollar un proyecto fuera de su entorno habitual. Y a emprendimiento quienes idean, continúan o amplían una programación para un espacio o un

proyecto deslocalizado. Proyecciones todas ellas que en el transcurso de 2018 se han materializado en procesos de investigación, obras, exposiciones, eventos y hasta nuevas convocatorias que ahora se presentan en la sala Amadís. Como señalamos, las ayudas y los premios en el ámbito de la creación joven han generado un panorama artístico propio en el que venimos formándonos como profesionales varias generaciones. Este panorama determina también un marco para los procesos de creación. Con unos tiempos y sistema de financiación establecidos, que condiciona los modos de producción y contribuye a establecer ese sistema de trabajo regido por las dinámicas del proyecto. Éstas se estructuran habitualmente en tres fases: el ejercicio de proyección, de formalización y de presentación de resultados. El trabajo de comisariado, especialmente el independiente, suele regirse también por este calendario. Sin embargo, el comisariado de la presentación final de unas ayudas propone paradójicamente un marco distinto para la labor curatorial, con retos y oportunidades específicos.

No habíamos trabajado antes en este formato de exposición, lo que solemos llamar “una exposición de premios”. Pero habíamos visitado muchas y planteado algunas cuestiones acerca del papel del comisariado en esta tipología. La labor curatorial se despoja, en este ámbito, de la invitación a artistas a colaborar en el proyecto o del rastreo de piezas en colecciones de arte, y se asegura el trabajo con obras de nueva producción, derivadas de una selección marcada por una convocatoria pública. Por ello, descartamos el desarrollo de un discurso que trate de englobar esta asociación fortuita de obras y artistas. El valor de este tipo de exposiciones reside en la posibilidad de mostrar y visitar una selección de artistas que han sido elegidos no por

las conexiones temáticas y formales entre sus trabajos, sino por constituir una particular y parcial foto fija del actual panorama artístico joven. Y por ello dirigimos nuestros esfuerzos a que cada trabajo se muestre en las mejores condiciones posibles. La práctica curatorial se concentra entonces en el seguimiento de esos procesos de proyección y materialización para apoyar su presentación final.

La muestra final de las Ayudas Injuve reúne proyectos de distinta naturaleza, que en este punto deben ser traducidos al espacio expositivo. Éste es el medio habitual de algunos de ellos, pero no de todos, y consideramos fundamental que cada propuesta sea llevada al espacio y contada de manera pertinente. Las propias categorías de las Ayudas Injuve conectan formas de hacer muy distintas. Los proyectos de emprendimiento tienen un carácter diferente a los de producción o movilidad. Son programaciones que impulsan procesos de investigación, exposiciones, talleres, residencias y actividades en formatos experimentales para los que aún no tenemos terminología específica. Son programaciones que se han llevado a cabo a lo largo de 2018, experiencias que ya han sido vividas y que siguen activas en otros lugares, por lo que entendemos que para la presentación en la Sala Amadís debían contar con una entidad propia, que no implicase desarrollar un dispositivo expositivo. Igualmente en esta publicación la forma de acercarnos a su trabajo trata de no centrarse en lo testimonial, sino de presentar un diálogo sobre qué han sido, son y serán Yaby, La Doce, La Colmena, El cuarto de invitados y ARTgía.

El ejercicio de exposición se reserva en esta muestra a los proyectos de producción y movilidad, distribuidos en dos fases expositivas con el objetivo de mostrar y poder

disfrutar de la complejidad y dimensiones de cada uno. Al tomar la decisión de priorizar el espacio respecto al tiempo de exposición tuvimos que afrontar la decisión de crear dos grupos entre las obras de los catorce artistas. En esta división nos centramos en la disposición en sala y en las posibles afinidades estéticas entre los trabajos, que beneficiase la exposición de las piezas. Pero a pesar de ello al analizar los formatos y los temas que cada artista despliega nos resulta inevitable rastrear conexiones entre muchos de los proyectos. En la primera fase se presentan las obras de Álvaro Chior, Raquel G. Ibáñez, Abel Jaramillo, Claudia Pagès, Mar Ramón, Nora Silva y Cristina Spinelli. En el recorrido por esta exposición se combinan propuestas que analizan o imaginan experiencias físicas y virtuales con consideraciones acerca de las esferas sociales que se generan en estos dos ámbitos y narrativas de ciencia ficción que se entrelazan con relatos sobre la propia labor creativa. La segunda fase reúne los trabajos de Xare Álvarez, Carlos Álvarez Clemente, Bruno Delgado, Aitor Gametxo, Alberto Gil Casedas, Manuel Diego Sánchez y Clara Sánchez Sala. Una muestra en la que investigaciones formales, conceptuales y performativas exploran el territorio, contando y ficcionando realidades en distintos encuadres y adoptando metodologías de diversas disciplinas como la cinematografía, la historia o la arqueología. En esta publicación ofrecemos algunas ideas sobre cada una de estas obras, como una instantánea de lo que ahora son.

Mientras escribimos este texto aun estamos trabajando en un pequeño programa de actividades que acompañarán las muestras. Algunas de ellas derivan de los propios proyectos, de la

dimensión performativa de algunos trabajos o del interés por plantear los cambios de una obra en la traslación entre dentro y fuera del espacio expositivo. También estamos diseñando una serie de encuentros que sirvan como espacio de intercambio entre los beneficiarios de todas las categorías y profesionales de la escena artística nacional. Pero por ahora es sólo especulación.

ÁLVARO CHIOR

RAQUEL G. IBÁÑEZ

ABEL JARAMILLO

CLAUDIA PAGÉS

MAR RAMÓN

NORA SILVA

CRISTINA SPINELLI

XARE ÁLVAREZ BEREKOETXEA

CARLOS ÁLVAREZ CLEMENTE

BRUNO DELGADO RAMO

AITOR GAMETXO

ALBERTO GIL CASEDAS

MANUEL DIEGO SÁNCHEZ

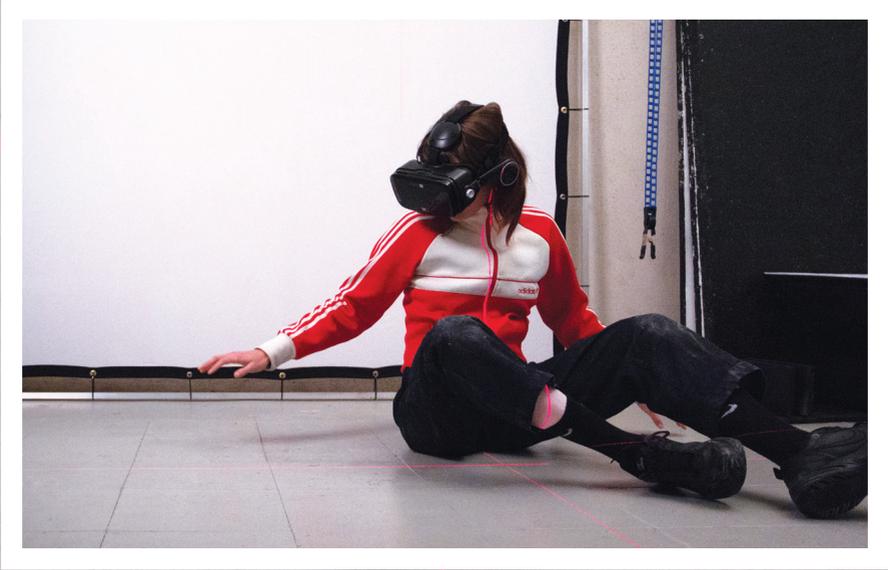
CLARA SÁNCHEZ SALA

Vídeo instalación. Técnica mixta.

El terraplanismo es una teoría que defiende la planitud del mundo y la existencia de un complot internacional que intenta engañar a la humanidad y ocultar las pruebas que demostrarían que la Tierra no es esférica. A partir de estas teorías que intentan redimensionar nuestra realidad y de la divertida y preocupante relevancia que han adquirido en Internet, Álvaro Chior (A Coruña, 1992) ha realizado el proyecto *Flatworld*, una reflexión sobre la profundidad y su apreciación a través de distintas herramientas tecnológicas y performáticas.

Al igual que en proyectos anteriores como *Oxygen is Flowing* (2017), el artista presenta un vídeo ensayo en el que se mezclan imágenes *found footage* obtenidas del gran archivo de Internet con secuencias grabadas por él mismo en un set de rodaje en el que una performer con unas gafas de realidad virtual realiza una delicada coreografía con la que intenta percibir a través del tacto la profundidad del mundo y la organización dimensional del mismo. Chior continúa así en este proyecto una investigación previa que se centra en el análisis de lo virtual a través del cuerpo y los mecanismos por los cuales virtualidad y gestualidad se afectan continuamente. Como señala Edwin Abbott, autor de la novela matemática satírica del s. XIX *Flatland*, las formas se reconocen tocando, pero este tocar exige a su vez movimiento, un desplazamiento en el espacio que permite que el sentido del tacto desarrolle todo su potencial. Ese juego de volúmenes y paradojas dimensionales está muy presente en todo el trabajo de Chior en

el que encontramos textos —como en *Body text*, 2018— trabajados de tal manera que crean un juego de ida y vuelta entre las dos y las tres dimensiones, en el que los objetos parecen pasar de una a otra indefectiblemente.





Round 0

Instalación: Tatami/suelo técnico 300x300 cm, bata de boxeo bordada, 4 audios de 15' en bucle, iluminación, póster desplegable tirada de 1000 ud.

Luchadores: Ricardo Forestiere (Muay Thai), Cathaysa Delgado (Muay Thai), Jean Paul Tremont (Muay Thai); Técnico sonido: Aday Palmero.

Kathy Acker en su texto dedicado al culturismo (*bodybuilding*) identifica la compleja relación entre lenguaje y cuerpo, la dificultad para analizar en toda su potencia experiencias físicas a través del lenguaje verbal. Acker llama “el lenguaje del cuerpo” a una lógica particular que se resiste al lenguaje ordinario dirigido a generar sintaxis y significados. Esa otra lógica basada en la repetición que remite al juego, al caos y a la muerte constituye un lenguaje propio, un método de comprensión de lo físico. Prevenida por Acker, en su proyecto Raquel G. Ibañez (Madrid, 1989) aborda la experiencia física creando un espacio para ese lenguaje del cuerpo.

Round 0 es la tercera parte de un proyecto de investigación en el que Raquel G. Ibañez conecta las experiencias cercanas a la muerte con los *knockouts* en los deportes de contacto. Episodios temporales que suponen estados de desconexión o de suspensión de la consciencia que a lo largo de este trabajo ha abordado desde la performance, la escritura y la gráfica. Este último episodio del proyecto nos acerca a través de la instalación y el sonido a la práctica del *Shadowboxing*, una técnica habitual en el entrenamiento del boxeo que consiste en golpear al aire, un combate individual contra la nada. La instalación de Raquel G. Ibañez ofrece una interpretación de los elementos básicos para la práctica de esta rutina, que desencadena una propuesta inmersiva en la que lo performativo recae en

quien accede al espacio. Esta instalación se completa a través de la luz y el sonido: con el empleo de una iluminación que invierte su función habitual para conectar con lo invisible y un audio que registra sonidos de *ki ai*, término japonés utilizado para designar los gritos agudos producidos de manera espontánea por el cuerpo durante el ataque. Un tipo de sonido humano no procesado, inteligible pero directo, desde las profundidades de la reacción de un cuerpo al ejercicio físico.

La práctica de Raquel G. Ibañez tiene como base una importante labor de investigación artística y la experimentación con distintos formatos y formas de hacer que establecen lenguajes propios para cada proyecto. Trabaja desde las artes visuales, el sonido, el diseño gráfico, la gestión cultural o la escritura para plantear interrogantes sobre cuestiones que determinan modos de vida contemporáneos o para rastrear el desarrollo de elementos culturales y sociales que configuran lo popular. En esta nueva investigación señala formas de conocimiento y aprendizaje no cognitivos a través de una propuesta experiencial desde la que ejercitar formas de lidiar contra lo invisible, lo difícil de expresar, la enfermedad o incluso el control sobre nuestros propios cuerpos.

Video instalación, medidas variables.

The need to have walls es el último capítulo de un proyecto de largo alcance que el artista Abel Jaramillo (Badajoz, 1993) ha realizado entre Palermo, Barcelona, Bruselas, Lisboa y Madrid. El proyecto paraguas que engloba todos los diferentes actos, que se han ido sucediendo a ritmo de residencias, invitaciones y ayudas a la creación, se titula *Essay for a missing script* (ensayo para un guión perdido) y se inspira en un hecho poco conocido de la biografía de Felix Guattari. El filósofo francés en la década de los ochenta escribió, junto al cineasta estadounidense Robert Kramer, el guión de una película de ciencia ficción: *Un amor de Uiq*. Ese proyecto nunca llegó a completarse, pero su existencia, proceso de trabajo y contenido han servido a Jaramillo para reflexionar en torno al trabajo, lo inacabado, la comunicación y la traducción en los procesos artísticos, ya que como decía Pasolini: “el guión es una estructura que quiere ser otra estructura.”

La pieza central de esta última fase del proyecto es un vídeo que gira alrededor de la película de Wim Wenders *El estado de las cosas* (1982) que narra el devenir del problemático rodaje de una película de ciencia ficción cuyo drama apocalíptico se traslada al propio rodaje que parece destinado a no lograr acabarse. El escenario principal de la película, un viejo y melancólico hotel en la costa portuguesa, ha sido localizado por Abel Jaramillo y se ha convertido a su vez en escenario de la pieza del joven artista que mezcla imágenes grabadas en el complejo turístico con planos realizados en un misterioso palacio de

principios del siglo xx llamado la Quinta de la Regaleira. Este peculiar edificio plagado de referencias masónicas fue planteado como templo iniciático, como si de una entrada hacia el interior de la Tierra se tratase.

Tanto el proyecto de Abel Jaramillo al que pertenece esta última pieza como la película del director alemán que sirve como base para su trabajo están relacionadas con la idea de final inacabado, de tránsito hacia un nuevo estadio. Esta cadena de citas se convierte en un pasillo que el espectador recorre de manera casi inconsciente siguiendo un ritmo marcado por el drama contenido por una lógica de fin de un ciclo que no acaba de llegar. Ese carácter de distanciamiento respecto a lo esperado se refuerza en la pieza con la alteración de las imágenes que aparecen en negativo, con los colores y contrastes invertidos, efecto que genera mayor extrañamiento en el espectador y un acercamiento al género y estética de la ciencia ficción que están en el comienzo de este proyecto, en la anécdota del guión de Guattari, y en anteriores trabajos de Jaramillo como *El fin de una expedición* (2017) o *La playa* (2016).





Her Hair

Libro; Joints, madera, 350x140 cm; Sheets, bioplásticos, 40x40x20 cm; Ganchos, bioplásticos, Tres piezas de 8x4 cm.

[həʁ 'heɔʁ] *Her hair*. Escucha cómo suena en tu cabeza. Dentro de tu cabeza. Cómo resueñan los sonidos y las palabras, qué evocan y a qué te remiten. Este proyecto va de eso, de lo que ocurre en la cabeza, dentro y fuera.

El nuevo libro de Claudia Pagès (Barcelona, 1990) está dedicado al pelo. Un material cotidiano y plurivalente, que según el contexto puede resultar abyecto o atractivo, en una escala llena de matices. El pelo que crece sano y brillante de un cuerpo mientras esté pegado a él se considera comúnmente algo bello; sin embargo, el pelo desprendido del cuerpo, convertido en pelusa adquiere la condición de asqueroso. Pelo en las axilas, pelo en la barbilla y en el cuello, la raíz del pelo chamuscada por la depilación láser, pelo comercializado, pelo cultivado, producción de pelo, pelo en la alfombra; el elemento protagonista aparece en esta novela en estadios muy distintos y a través de formas lingüísticas y narrativas dispares.

El trabajo de Claudia Pagès combina escritura y performance. De su escritura a veces surgen objetos. Sus performances a veces generan espacios, instalaciones. Su escritura y sus performances juegan con el lenguaje, con los lenguajes, la ortografía, la voz, la traducción, para analizarlo y ponerlo a prueba como elemento de estructuración social. ¿Sabes cuando en una novela de ciencia ficción la imagen que se compone en tu mente no tiene nada que ver con la de la adaptación cinematográfica? Pues de la escritura de *Her Hair* han nacido algunos

objetos a partir de un ejercicio de materialización llevado a cabo por Pagès en torno a elementos de su propia novela. Unas sábanas de un material extraño compuesto por bioplásticos. Unos ganchos del mismo material, de los que colgar pelo envasado en bolsas de plástico. Una estructura modular de madera diseñada para que reposen unos personajes fundamentales de la trama de ciencia ficción.

En *Her Hair* los capítulos se presentan en una sucesión de estilos y géneros. El relato en primera persona de acontecimientos cotidiano-escatológicos se dispersa en un flujo de pensamientos para desembocar en fragmentos puramente ensayísticos. Una narrativa de ciencia ficción derivada de la combinación y reformulación de elementos aparecidos en esas mismas crónicas, que propone un sistema económico y laboral regido por las condiciones hormonales y la plusvalía del relato. Y un par de capítulos de una poesía que enreda expresiones del inglés, el catalán y el castellano remezclando detalles y conceptos de los otros episodios. Desde todas estas fórmulas narrativas, el proyecto de Claudia Pagès apunta al lenguaje, al pelo, pero también al género, desde lo criollo, considerando las condiciones políticas, económicas y sociales en que se desarrollan, en un abanico de matices que escapa del binarismo, empezando por lo establecido entre lo bello y lo abyecto.

Esa mujer

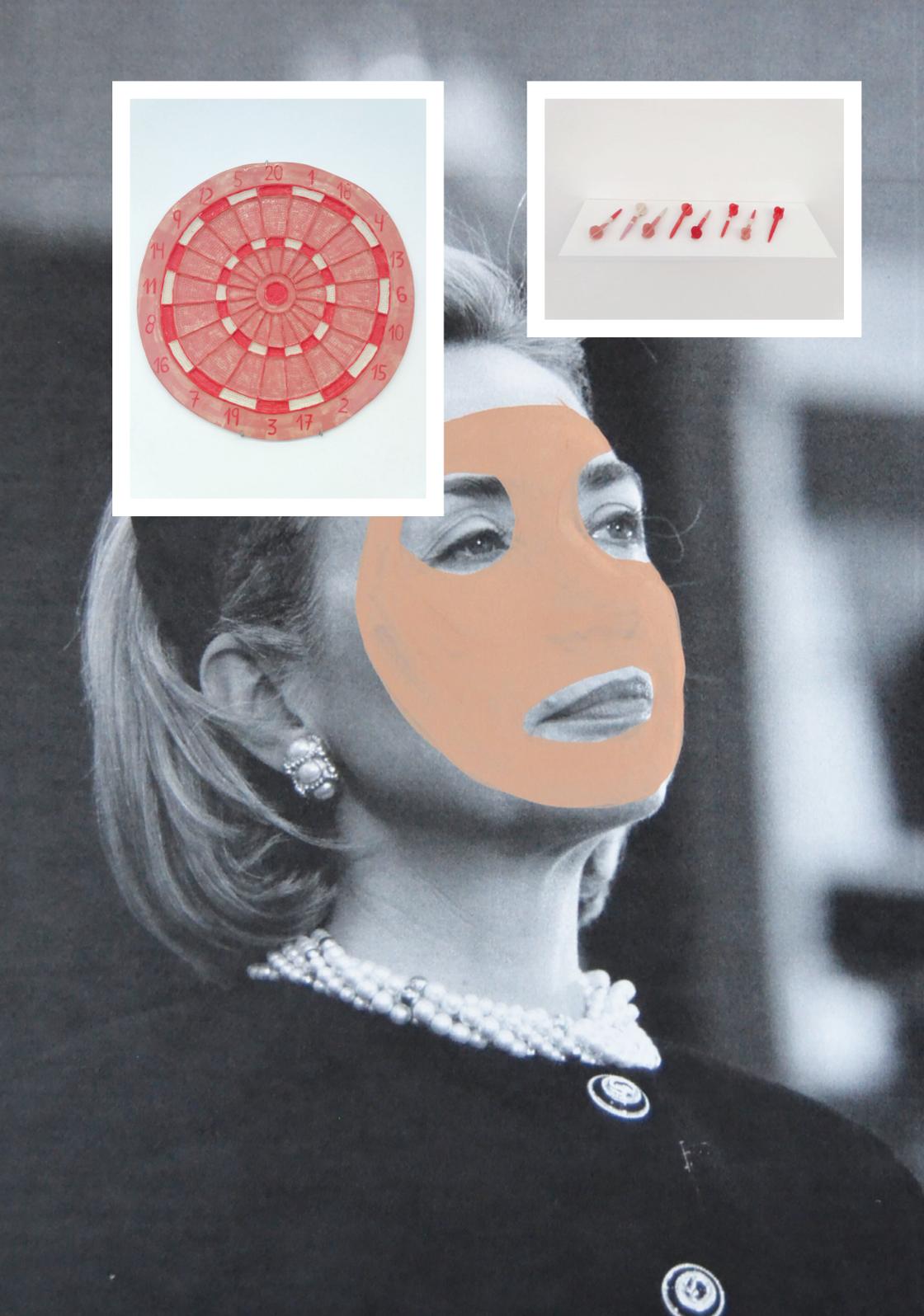
Retratos, maquillaje base sobre impresión digital, nueve láminas de 45x35 cm; *Desnuda 2* (diana y dardos), instalación cerámica, pieza de 50x50x3 cm y ocho piezas de 14x3x3 cm; *Desnuda 3* (juego de bolos), instalación cerámica, diez piezas de 30x10x10 cm y dos piezas de 50x50x3 cm; publicación.

1998, en Estados Unidos el presidente del gobierno Bill Clinton es el punto de mira de varias investigaciones que darán como resultado su destitución a principios del siguiente año. Durante el juicio por acoso sexual a la empleada pública Paula Jones, son filtradas una serie de grabaciones de llamadas telefónicas en las que Monica Lewinsky, entonces becaria en la Casa Blanca, relata sus encuentros sexuales con el presidente. Estalla uno de los casos de humillación pública más sonados derivado del seguimiento mediático y la popularización del uso de Internet. Éste es el punto de partida de *Esa mujer*, el proyecto de Mar Ramón (Valencia, 1993).

El proyecto arranca con una serie fotográfica que introduce a los protagonistas del conocido como “escándalo Lewinsky”, un juicio social sobre la sexualidad femenina, que más allá de los tribunales se desarrolla en la esfera de la opinión pública. A partir de sus retratos publicados por los medios de comunicación durante la cobertura informativa del *Monicagate*, Mar Ramón interviene las fotografías cubriendo con maquillaje los rostros de Monica Lewinsky, de las mujeres que denunciaron por acoso sexual al presidente, de éste mismo, la consorte, los abogados de las distintas partes y la mujer que filtró las conversaciones telefónicas. Una trama de sujetos tejida por relaciones de poder que podría corresponder con las cartas de personaje de un juego de mesa. Y a partir de las dinámicas de juegos tradicionales, el proyecto continúa

con una serie de piezas escultóricas que componen pequeñas instalaciones. Éstas remiten a los espacios sociales del juego, que implican el azar y las dicotomías acierto-error, buena suerte o mala suerte. Reinterpretados en cerámica, estos juegos de bolos y de dardos se acercan a formas humanas, en la representación idealizada de los cuerpos blancos. Esta reminiscencia de la corporalidad apunta hacia su intrínseca fragilidad, una condición poco considerada en la esfera pública y que convierte en imposibles estos juegos: si se usan, se rompen. *Esa mujer* se completa con una publicación en la que Mar Ramón analiza el desarrollo virtual del ciber-acoso hasta el surgimiento del porno de venganza.

El trabajo de Mar Ramón, tanto en su práctica artística como en la académica, investiga acerca de los procesos cotidianos y los objetos domésticos en relación a la escultura contemporánea. Señala cómo los útiles domésticos se diseñan en función de usos preconcebidos y cómo así condicionan las actividades diarias más habituales. Desde un análisis de lo femenino, sus obras profundizan en la poética de esos objetos y experimentan con materiales que remiten a lo doméstico, como la cerámica de las vajillas, el maquillaje y, en proyectos anteriores, textiles o la utilización directa de los propios objetos.





Instalación: Dos vídeos de 3'51"; Seis máscaras, plástico; escudo, madera.

Nora Silva (Madrid, 1988) presenta en la Sala Amadís *I Never Went*, que desarrolló y expuso durante el verano de 2018 en Bucarest. Esta artista multidisciplinar afincada en Londres ha trabajado en este proyecto sobre la pérdida de privacidad en la actualidad contraponiendo esta idea a lo festivo y al anonimato de lo carnavalesco y de la máscara.

El proyecto se compone de varios elementos que generan un *environment* en el que el espectador se adentra. La pieza central es un escudo de armas en el que Nora Silva ha colocado referencias a las piedras angulares de la privacidad en Internet: Tor (*The onion router*), que permite la navegación anónima, conexión VPN (red privada virtual), que posibilita la conexión a redes locales distantes, y cinta adhesiva, utilizada habitualmente para tapar las cámaras y micrófonos de los ordenadores. Estos tres elementos aparecen en una pieza escultórica de carácter heráldico como ensalzamiento de las claves todavía poco extendidas que permiten al usuario romper con el seguimiento y control constante al que estamos sometidos en Internet en la actualidad. A esta pieza le siguen dos vídeos y un conjunto de máscaras que parecen rodear al espectador que se sitúa ante las pantallas. Las máscaras realizadas a través de impresión 3D, técnica asociada a las nuevas formas de cultura compartida en Internet, funcionan como actualización futurista de las clásicas máscaras de carnaval o como nueva versión de las icónicas máscaras de *Anonymous*. Estos elementos aparecen también en los vídeos que protagonizan un grupo de performers de

los que no logramos conocer su identidad, ya que llevan estas máscaras y unos trajes diseñados también por la artista para ocultar el tipo de cuerpo y evadir los escáneres faciales que son cada vez más comunes. Al igual que los atuendos que visten los performers, la coreografía que realizan se compone de movimientos inspirados en el control y registro en los aeropuertos o a la nueva cultura de la fotografía ligada a las redes sociales.

Nora Silva crea de esta manera una especie de ritual contemporáneo para exorcizar el miedo al control y a la falta de privacidad que parecen acompañar inevitablemente al desarrollo de la comunicación y las nuevas tecnologías.

яуҫп (Ruin)

My hand bleeding. Instalación: papel, resina de poliuretano, polvo, puntal, medidas variables; vídeo interactivo.

El trabajo de Cristina Spinelli indaga en la relación entre texto e imagen en el ámbito de la cultura digital. En este proyecto pone en cuestión a través de dos dispositivos la idea de imaginario, en sus acepciones personal y colectivo, dentro de ese paradigma actual. La imagen digital y su consumo hasta la saturación a través de Internet establece unas condiciones específicas para comprender el desarrollo y efectos del imaginario en la cultura contemporánea. Habitualmente nos hemos referido a él desde lo intangible, desde los conceptos y sensaciones asociadas a las imágenes que registramos y asimilamos constantemente, que condicionan nuestra forma de mirar. Sin embargo, en las imágenes digitales y su distribución en Internet podemos identificar fórmulas como la matriz numérica que las compone o los algoritmos que maneja la fotografía computacional para definir patrones. Y es que el imaginario digital está compuesto por código y algoritmos.

La serie de piezas escultóricas *My hand bleeding* materializa las tripas de las imágenes, jugando con lo visible y lo invisible, lo inteligible y lo ilegible que condiciona su producción y el acceso a ellas en ese predominante escenario de las tecnologías digitales. El material base de estas piezas es el archivo fotográfico personal de Cristina Spinelli, el capturado por la cámara de su teléfono móvil, que somete a un proceso de reciclaje, el utilizado habitualmente para reciclar papel. Para ello, emplea la base de esas imágenes: no la imagen final, sino el código que las genera. Algunos de los metadatos que com-

ponen las fotografías son comprensibles por la mayoría de los humanos sin grandes conocimientos de programación: nos pueden informar de la ubicación o la hora en que fueron tomadas. No obstante, la mayor parte de esos datos corresponden a lo que la teórica y artista Hito Steyerl señala como “una nueva gramática, legible por medio de máquinas y basada en la imagen”, cuya estructura refleja “los modos contemporáneos de recolección, acumulación y financiación del ‘conocimiento’ basado en datos y producido en masa por una cacofonía de algoritmos parcialmente sociales incrustados en la tecnología”. Y es ese código ilegible lo que Spinelli emplea para destruir las imágenes digitales a través de un procedimiento analógico. La materialización de estas piezas en volúmenes escultóricos ofrece un cuerpo a esa maraña de código, reformula la saturación de datos en otra apariencia, un cuerpo para el imaginario personal.

El proyecto se completa con un sitio web que funciona como interfaz de un vídeo-ensayo interactivo. Este permite navegar por el archivo audiovisual de Spinelli en diálogo con imágenes y textos externos. Así, las conexiones que se establecen entre los materiales dependen de la navegación individual, por lo que el ensayo muta con cada visionado. El discurso del que parte se desdibuja o ramifica al circular por este compendio de archivos propios y apropiados, al que continuarán llegando vídeos. Como todo archivo contemporáneo está en constante crecimiento.





Canon

Esculturas en bronce patinado: 140x12x10 cm, 142x15x12 cm, 160x9x9 cm, 28x24x27 cm; instalación pictórica, 230x132x9 cm.

El trabajo de Xare Álvarez (Donostia, 1990) se centra en la investigación formal en el ámbito de la escultura. Sus proyectos nacen del interés por las formas del territorio y los objetos que lo habitan y de su resignificación al ser desconectadas y reformuladas a través de procedimientos escultóricos. Sus obras presentan así inventarios de formas fragmentadas, en las que se plasma la tensión entre lo natural y lo artificial, que remiten a una temporalidad extraña, animando a abordarlas desde una mirada arqueológica que consiga interpretar esas morfologías.

En *Canon* toma las bases de esa fórmula musical para plantear un campo de experimentación en torno a la propia práctica escultórica. La idea de canon le sirve para poner a prueba la relación entre las etapas de producción en las que la investigación, la ejecución y la exhibición, a pesar de arrancar en momentos distintos, acaban por superponerse y conectarse, jugando con los tiempos de la creación artística. La repetición de los motivos musicales se traduce en este proyecto en la repetición de procedimientos, de acciones, de gestos para trabajar los materiales base. Pero también aparece en el ritmo que generan las piezas al repetir formas y volúmenes y en las propias posibilidades de combinación entre todas ellas.

Este proceso de experimentación ha llevado a Xare Álvarez a considerar los materiales más débiles, los residuales, los insignificantes. Aquellos de complejidad ligera, de formas flexibles y moldeables que son, en definitiva,

mutables. Como la espuma o los tejidos, en los que se impregnan más fácilmente el proceso, donde se pueden observar los rastros de la manipulación, de las pruebas, de los gestos escultóricos, para congelar esas formas, a través del fundido en bronce. En este procedimiento, al optar por el vaciado, la pieza original desaparece. Así, el material residual que funcionaba como original y molde, se destruye al tiempo que sus formas se hacen perdurables. Se generan así piezas autónomas, que se desligan de lo testimonial, del documento. Y el resultado de este proyecto acaba por contraponerse a otra de las acepciones de la palabra canon. Culminando el proceso escultórico con la desmaterialización del modelo, del canon marcado.

Cuando deja de llover estamos OK

Audioguías; cuatro fotografías 50x70 cm.

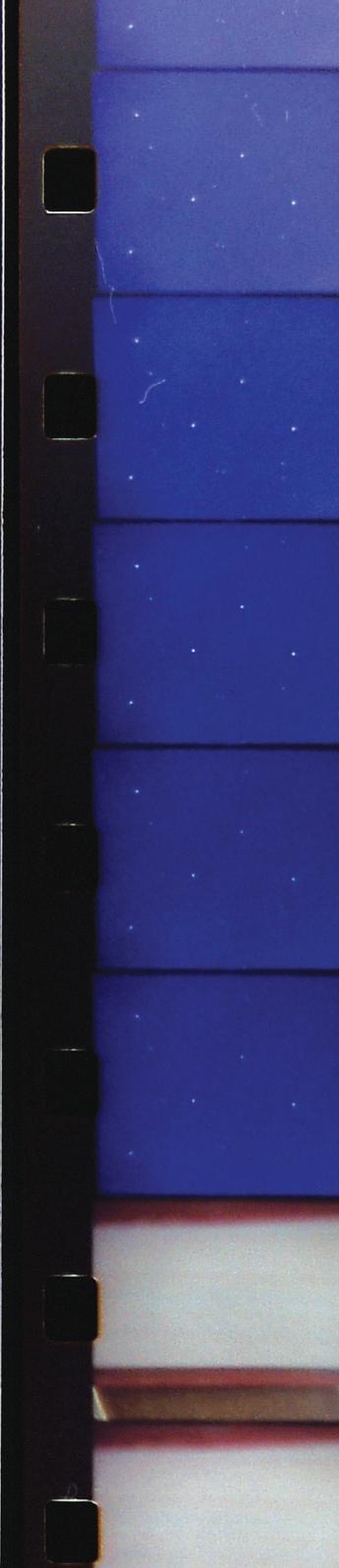
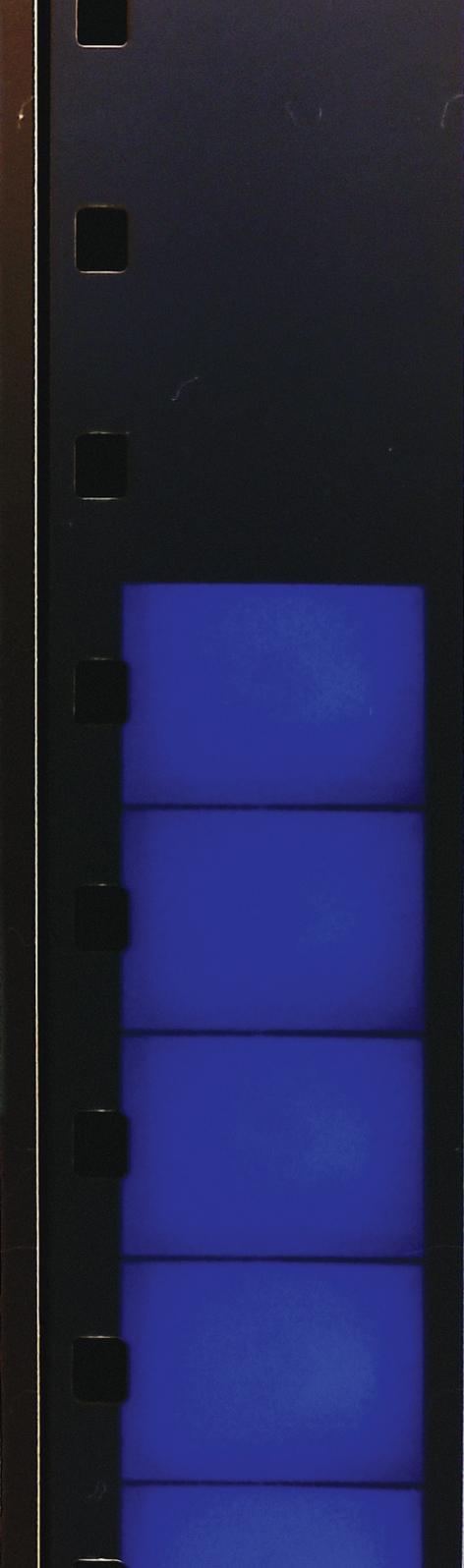
Colaboradores: Saray Ossorio, Luis Amália y Pieter-Jan Verheyen

El trabajo de Carlos Álvarez Clemente (Salamanca, 1990) se centra en el estudio del espacio y del sonido. El espacio concebido desde la arquitectura como lugar en el que se desarrollan las relaciones humanas y que afecta a cómo estas suceden y al paisaje sonoro que generan. Así, en sus instalaciones el sonido tiene un carácter protagonista, pero desde un planteamiento específico relacionado con el estudio de las particularidades del lugar en el que se plantea y desarrolla cada proyecto.

En la obra *Cuando deja de llover estamos OK* el artista, afincado en Copenhague, presenta una audio-instalación formada por varias audioguías y cuatro fotografías personales tomadas con cámaras desechables. Las audioguías situadas junto a las imágenes ofrecen una serie de grabaciones sonoras por las que el espectador navega en función de las respuestas que dé a las preguntas que Carlos Álvarez formula a través de las pistas recopiladas desde diferentes medios, desde mensajes de whatsapp, grabaciones de campo o descargas de la red. En ellas se mezclan comentarios de carácter biográfico con otros costumbristas sobre las distintas ciudades en las que ha resido y referencias al mundo del arte. Esta audio-instalación deriva de un trabajo anterior titulado *La gravedad*, presentado en el festival Eufònics. En él propuso a los espectadores un recorrido que aunaba un juego combinatorio de audios con la exploración del espacio y de distintas imágenes que completaban la instalación. Carlos Álvarez crea con esta fórmula obras envolventes para el espectador, con el

que establece una relación de intimidad gracias al carácter empático de la propuesta, a la conexión biográfica entre espectador y artista y a la utilización de grabaciones sonoras, que son presentadas siempre con unas condiciones de escucha específicas. Estas obras de Carlos Álvarez Clemente en las que explora las posibilidades de la interacción con los espectadores y los juegos de rol a través de audio-instalaciones continúan una interesante línea de trabajo que se conecta con producciones artísticas de la última década como *Domini Públic* de Roger Bernart, *Abramovic Method For Treasures* de Marina Abramovic o *Bad Day & Beyond* de Camille Henrot.





Viaje alrededor de mi cámara

Una película en color: Super-8, color, silente, 1.48:1, 300 metros; Una fuerte imaginación produce el acontecimiento: Super-8 montado en diapositiva, Super-8 transferido a vídeo, puerta de paso pintada, lente de aumento.

La película de Bruno Delgado (Sevilla, 1991) y la vídeo-instalación que deriva de ella y se presenta en la exposición son una revisión del relato *Voyage autour de ma chambre* (Viaje alrededor de mi habitación) escrito en 1794 por Xavier Maistre. En esta novela el autor narra su estancia durante 42 días en un mismo cuarto, pero lo hace con una mirada atenta y transformadora que logra que la narración de dicha estancia se convierta en una suerte de novela de viajes experimental.

Bruno Delgado ha trasladado la propuesta del autor francés al cine y ha grabado toda la película con una cámara de Super 8 sin salir de su habitación. Cada una de las bobinas utilizadas se corresponde a un plano distinto con los que ha ido explorando cada rincón de su austero dormitorio. Todo este viaje propuesto por el artista se desarrolla ante el espectador en una atmósfera de irrealidad y lejanía fruto de las texturas típicas del Super 8 que generan una fuerte disonancia con muchos de los detalles que pueblan las imágenes. El artista trabaja con el potencial evocador de cada objeto, que transforma esta propuesta claustrofóbica en un ensayo sobre el fuera de campo y la capacidad lisérgica de lo cotidiano.

Bruno Delgado explora la analogía entre su cámara de vídeo y su cuarto, en cuanto las dos funcionan como cajas oscuras cerradas, pero conectadas al mundo a través de una abertura por la que penetra la luz. Así, aquello que se sitúa entre los dos recipientes,

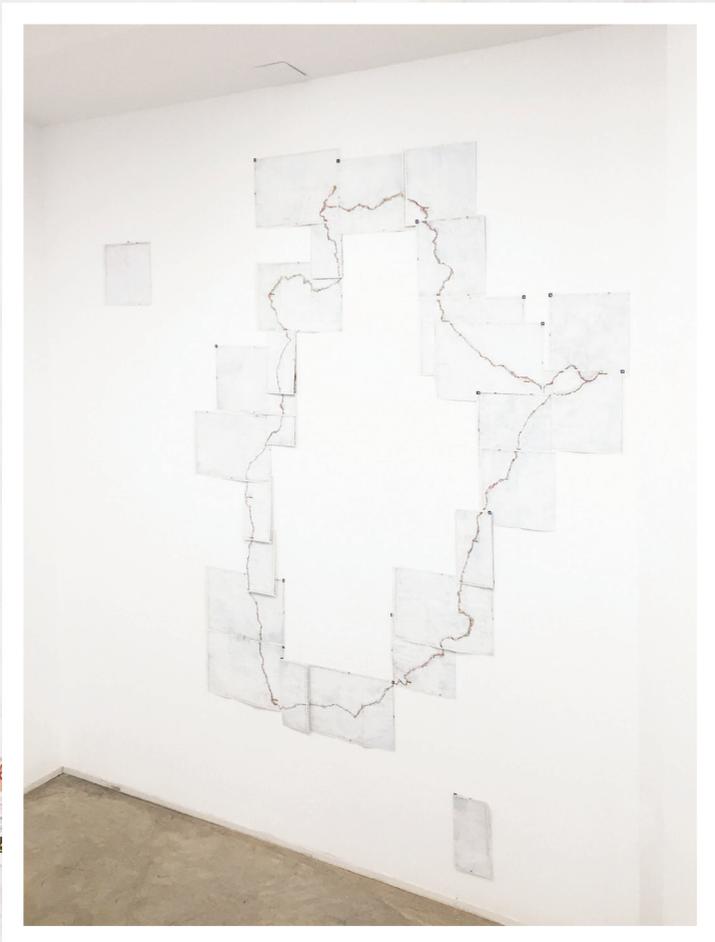
el propio artista y los objetos del día a día que le rodean, se convierten en los protagonistas de la película. A partir de este principio y de la construcción de una serie de reglas relacionadas con los encuadres, la iluminación y el tiempo, el artista ha construido una obra que se despliega con un ritmo hipnótico, en el que cada detalle responde a un juego cinematográfico autoimpuesto por el propio autor, en una especie de meditación monacal y performática sobre el lenguaje cinematográfico y la capacidad transformadora de la mirada del cineasta.

Película digitalizada 16 mm; instalación, técnica mixta, dimensiones variables.

El artista audiovisual Aitor Gametxo (Lekeitio, 1989) trabaja la relación entre imagen y audio desde la intersección entre documental y ficción. En obras anteriores como *Notes on a silent symphony* (2016) explora la disociación de esos elementos, a través de los principios de las *sinfonías urbanas*, una tipología de película de principios del siglo XX en la que se muestran escenas cotidianas de ciudades. Estas piezas permitirían conocer distintas metrópolis del mundo a través de un recorrido guiado por el ritmo musical. A menudo incorporaban características formales y temáticas de las vanguardias como el análisis de la cotidianidad asociada a lo mecánico y la experimentación ligada a otras formas de figuración. Acercándose al lenguaje y dinámicas de las personas sordas, Gametxo se propuso generar una *sinfonía urbana* pero sin sonido, en la que el genuino ritmo de este género cinematográfico se lograra a través de las imágenes y su montaje.

Siguiendo con esta investigación *A trenc d'alba* constituye también un híbrido experimental entre la ficción y el documental en el que el autor se acerca a las personas ciegas y a su relación con el sonido y la imagen hasta llegar a plantearse la pregunta de si es posible hacer una película sin imágenes. Por ello la dimensión sonora de la pieza se convierte en el motor de la misma. Gametxo la construye a partir de la superposición de voces provenientes de diferentes fuentes, algunas relacionadas con la literatura, como la novela *El país de los ciegos* de H.G. Wells o el poema de García Lorca *Los ojos*, y otras provienen de grabaciones

de carácter documental que el artista ha registrado en Menorca, en las que distintos personajes hablan de su cotidianidad o de leyendas asociadas a la isla. Este nuevo experimento está filmado en 16mm, debido al interés del artista en la materialidad de lo filmico y en la capacidad del celuloide de funcionar como material artístico que puede ser palpado, intervenido y hasta convertido en soporte para un texto en *braille*.



Instalación: guía de mapas intervenida, dimensiones variables; publicación.

El trabajo de Alberto Gil Casedas (Zaragoza, 1991) se desarrolla en torno a las formas de archivar, documentar y presentar acciones cotidianas o sencillos acontecimientos extraordinarios. Sus proyectos parten de retos autoimpuestos y desarrollan metodologías de análisis y visualización de resultados particulares. Esta estructura de experimento artístico genera procesos de investigación formal que se desarrollan en el espacio-tiempo existente entre la formulación del reto y la materialización de la pieza. De esta forma, cada una de sus obras propone un estado suspendido, dedicado a la observación y reflexión de lo cotidiano, de lo casi automático.

En muchos casos, los escenarios de las acciones protagonistas de sus proyectos son espacios de tránsito, como los generados en torno a los medios de transporte, cercanos al concepto acuñado por el antropólogo Marc Augé: “no-lugares”, esos espacios de anonimato derivados del desarrollo de una categoría urbana global. *Itinerarios sobre el no-lugar* documenta el recorrido realizado por Alberto Gil Casedas en los límites de la geografía española. Una trayecto ininterrumpido de trazado circular que parte de Barcelona para acabar en la misma ciudad tras hacer escala en Valencia, Murcia, Sevilla, Cáceres, Ourense, Gijón, Bilbao y Zaragoza. Esta ruta es representada a través de una instalación y una publicación que traduce en papel distancias y tiempos. La instalación despliega los mapas de una guía para intervenirlos cancelando el territorio que no corresponde

estrictamente con la ruta trazada en su viaje. La publicación, en formato guía, sustituye los habituales mapas por lo que ha denominado “gráficos de espera”, derivados de los pasatiempos realizados en los intervalos de tiempo entre trayecto y trayecto.

Este tipo de proyectos que Alberto Gil Casedas lleva a cabo implican en su desarrollo una dimensión performativa, que ocurre en el marco dado por los parámetros propios del experimento. En este trabajo lo performativo se estructura en el espacio-tiempo generado entre el ejercicio de planificación, que supone la proyección de ese recorrido, y el ejercicio de documentación del mismo. Así, el resultado formal no se limita a la observación de datos objetivos, sino que apunta directamente a la acción, con objetos que encierran movimiento y tiempos de espera.

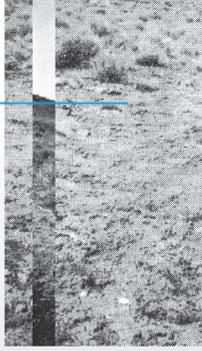
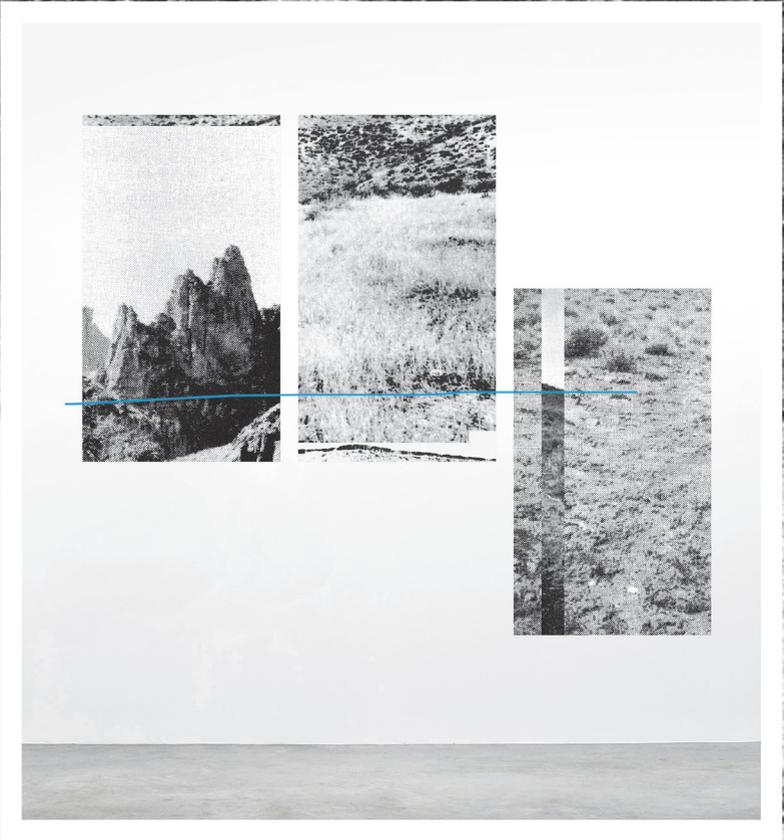
Promise Land

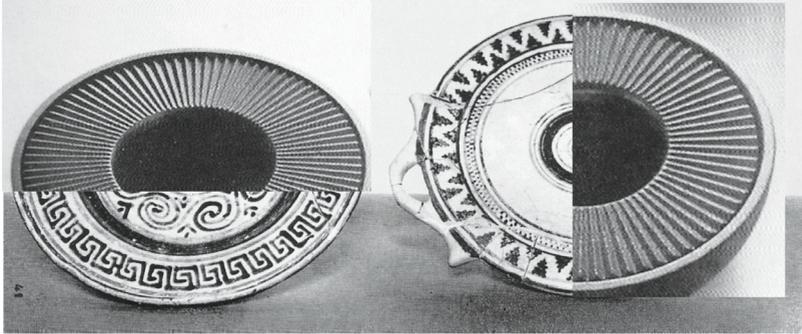
S/T [*Aspen Carvings*] #1: fotografía en papel Torchon de Hahnemüle, vinilo, madera de mansonia, cristal y crayon sobre pared, 110x146 cm; *Promised Land* #2: tres fotografías en Dibond, 40x70 cm, estructura de hierro y esmalte, 150 cm.

Manuel Diego Sánchez (Madrid, 1993) viajó en 2014 a Reno para empezar una investigación sobre el paisaje vasco en la University of Nevada. Aunque parezca una paradoja, el movimiento de este artista interesado en la representación de la transformación del territorio responde a un hecho poco conocido de la migración española. Y es que a principios del siglo XIX un gran número de vascos se asentó en el medio oeste americano para trabajar, sobre todo, en labores relacionadas con el bosque y la ganadería.

En 2018, el artista ha retomado la investigación de la que provienen las dos piezas de la exposición. En esta nueva etapa del proyecto entró en contacto con un museo amateur que alberga documentación y artefactos relacionados con la cultura euskalduna de la zona. Durante el tiempo que estuvo trabajando en la región se dedicó a digitalizar el archivo del museo, como colaboración y agradecimiento con la pequeña institución. En la pieza *Promise Land*#2 se mezclan imágenes encontradas en el archivo sobre el paisaje de la zona con otras fotografías hechas por el artista durante su investigación. Otra de las operaciones que llevó a cabo fue la realización de distintas rutas por los lugares de pastoreo de los trabajadores vascos de la zona. En uno de los bosques de álamos de la región encontró distintas inscripciones en los árboles en euskera que habían sido realizadas durante los siglos XIX y XX.

Manuel Diego Sánchez centra gran parte de su trabajo como artista investigador en el paisaje tanto físico como cultural y su transformación. Pero sus obras constituyen también un valioso proceso de experimentación formal con la representación bidimensional del espacio y el gesto pictórico. El fuerte trabajo de investigación queda en parte oculto, pero Manuel Diego utiliza una estética que hace referencia al archivo y a la imagen periodística, señalando así esa vinculación con lo académico y la historiografía del que nacen sus proyectos.





Theoretical Reconstructions

Diez fotomontajes: impresión sobre papel, 65x87,5 cm; escultura: cemento y fragmentos de platos, 200x100x10 cm.

La obra de Clara Sánchez Sala (Alicante, 1987) juega con el lenguaje visual. Muchos de sus proyectos parten de objetos y conceptos comunes, de esos que se encuentran en los mercadillos y conforman los archivos. Con significados construidos durante siglos y muchas experiencias vinculadas que evocan sensaciones. A partir de esa carga, la combinación de imágenes, materiales y soportes plantean en sus piezas lógicas de pensamiento particulares, desde las que considerar el contexto más cercano y el territorio abstracto, entendido como intersección entre naturaleza y acción humana -incluyendo la propia acción de mirar.

En *Theoretical reconstruction* el lenguaje visual se estructura a partir de estrategias arqueológicas. La Arqueología ha sido una de las disciplinas fundamentales en la creación de imaginarios. La interpretación de los objetos arqueológicos y la especulación acerca de formas de vida han generado un cuerpo de conocimiento sobre lo social que, desde el pasado, influye en el presente y condiciona futuros. A través de *collages* fotográficos Clara Sánchez Sala conecta en este proyecto objetos y yacimientos arqueológicos con piezas y arquitecturas del diseño industrial, un sector que se sirve de lógicas similares a las de la arqueología en cuanto a la interpretación de las formas y la especulación acerca de los modos de uso. En estos montajes, formas y materiales de tiempos distantes se conectan en un mismo plano para crear piezas híbridas que evidencian correlaciones estéticas.

La pieza que completa este proyecto es una estructura de cemento que custodia fragmentos de platos correspondientes a distintas vajillas, derivados del estilo conocido como *Willow pattern*; un tipo de cerámica tradicional china popularizada en Europa a través de las versiones británicas de época victoriana que ha dado pie a reinterpretaciones de todo tipo en los siglos sucesivos. Los fragmentos aparecen en la pieza por parejas, conectando las líneas de sus motivos que son fundamentalmente paisajísticos. Así distintas interpretaciones de esos escenarios, desde las más fieles a las más arbitrarias, se combinan en esta pieza para generar paisajes eclécticos que permiten imaginar otros lugares.

Todo el proyecto se construye entonces a partir de un ejercicio constante de asociación de formas e ideas que acaba por traducirse en una alteración de las líneas temporales, donde las interpretaciones, las versiones, las imitaciones o la inspiración comparten un mismo plano. Esa contraposición de soluciones arquitectónicas y paisajísticas acaba, sin embargo, por encajar creando imágenes nuevas, que aún son sólo ficción.

YABY

LA DOCE

LA COLMENA

EL CUARTO DE INVITADOS

ARTgía

Yaby es un espacio de arte independiente sin ánimo de lucro dirigido por Beatriz Ortega Botas (Oviedo, 1990) y Alberto Vallejo (Zamora, 1990) y ubicado en el barrio de Arganzuela en Madrid. Abrió sus puertas en febrero de 2017 para organizar exposiciones. Han recibido una ayuda Injuve para financiar el ciclo que ocupa la programación expositiva del espacio en 2018 y que se completa con la publicación *_AH Journal*. En esta entrevista lanzamos algunas preguntas acerca de sus líneas de trabajo, referentes teóricos y conexiones con otros espacios independientes:

— ¿Cómo planteáis la actividad de Yaby? ¿Cómo se sitúa dentro del panorama artístico madrileño?

La línea de programación que seguimos en Yaby se centra en la realización de exposiciones colectivas en las que se presentan trabajos de artistas jóvenes nacionales e internacionales, buscando propiciar un diálogo entre el contexto madrileño y los debates artísticos, estéticos y políticos vigentes en distintos puntos del exterior.

De la misma manera, creemos que Yaby amplía en cierto modo el tipo de programación expositiva predominante en el contexto madrileño, articulada fundamentalmente a partir de galerías —en donde, además del valor artístico de la propuesta, influyen también intereses comerciales— y museos —dedicados a artistas más consolidados. Exhibir obra en Madrid no es siempre fácil para artistas que están comenzando su carrera, especialmente para aquellxs que trabajan desde posiciones no normativas y no privilegiadas. En este sentido, además de favorecer la visibilización de artistas jóvenes nacionales, el compromiso de Yaby es acercar al contexto madrileño artistas cuyo trabajo, de otro modo, difícilmente entraría en el circuito expositivo local, bien por juventud o por no adecuación al canon galerístico o museístico, haciendo especial hincapié en la representación de artistas mujeres y artistas con identi-

dades no-normativas, así como de discursos y prácticas feministas y *queer*. El objetivo, más allá de visibilizar la producción local emergente, es afectarla y estimularla, fomentando en su entorno una diversidad de geografías y perspectivas.

— Yaby es un espacio que ha desarrollado su actividad artística dentro de un marco teórico bastante concreto. ¿Cómo lo resumiríais? ¿De dónde viene este interés? ¿Por qué habéis establecido esta especificidad?

Una de las características del proyecto expositivo de Yaby es que su línea curatorial responde a discursos teóricos y políticos de gran influencia en el presente del arte contemporáneo global que, en muchos casos, están infrarrepresentados en España. Las exposiciones programadas están atravesadas por cuerpos conceptuales de tanta relevancia como el Realismo Especulativo, el Neo-racionalismo, el Aceleracionismo, el Xenofeminismo, el Ciberfeminismo o la Negatividad Queer, y por temáticas de marcada vigencia como el horror, la ciencia, la magia, la tecnología, el cuerpo, la universalidad, la violencia, lo posthumano, lo inhumano o la coalición. De este modo, se subraya el potencial del arte como productor de pensamiento y laboratorio de experimentación política. Los trabajos artísticos exhibidos no se limitan a ilustrar estos debates, sino que responden a ellos y los alimentan desde su

propia especificidad, aportando contenidos visuales y sensoriales que los contestan y los desarrollan. Yaby apuesta por prácticas artísticas de pronunciado carácter matérico y plástico que abordan cuestiones en ocasiones procedentes de ámbitos teóricos o políticos, explorándolas desde los lenguajes y las posibilidades poéticas y especulativas propias del arte.

- ¿Hay una red informal o formal de espacios independientes a nivel internacional?
¿Qué tipo de relación tenéis con otros espacios y cómo se ha generado?

Desde luego nosotras seguimos el trabajo que se realiza en otros espacios tanto locales como internacionales. No sabría decir si existe o no una red, pero sí que hay espacios cuyo trabajo nos interesa e influye nuestra práctica.

- ¿Podrías nombrar alguno de esos espacios, dónde se encuentran y qué os interesa de ellos? Además de esas conexiones teóricas entre las líneas expositivas, ¿creéis que hay otros factores que os conecten más relacionadas con las condiciones físicas o de trabajo?

Aquí en España nos interesa mucho el trabajo de Green Parrot o Cordova en Barcelona, Salón y SAD en Madrid también son lugares que frecuentamos y con cuya programación sentimos conexiones; lo mismo que Fluent en Santander. Pero evidentemente estos son solo unos pocos entre muchos. Madrid, que es donde trabajamos y el contexto que mejor conocemos, tiene y está construyendo una red de espacios independientes y de proyectos artísticos sin ánimo de lucro con propuestas que están ampliando y renovando mucho la escena. Si bien las líneas de programación son distintas y particulares a cada proyecto, sí que creemos que nos

puede unir un cierto modo de trabajar. Con menos medios obviamente, pero también con mayor flexibilidad, capacidad de adaptación a lo nuevo (tanto a nivel teórico como práctico) y libertad a la hora de programar al margen de las demandas del mercado o las necesidades institucionales.

- Como comentábamos, dentro de vuestra propuesta para las ayudas Injuve está la publicación del segundo número de *_AH Journal*. ¿Cómo nace esta publicación y qué objetivos os habéis marcado con ella?

El calado teórico y político de la programación expositiva del espacio se extiende a una línea de trabajo editorial mediante la revista bilingüe online *_AH*. Se trata de una publicación anual en inglés y en español en la que se desarrollan de forma escrita los debates y temáticas que hayan marcado la última temporada de Yaby. Para ello, se invita a participar con textos de carácter más académico a autorxs especializadx, en gran medida internacionales, que aportan una continuación crítica a lo planteado en formato de exposición. Junto a la parte textual, artistas participantes en la temporada de exposiciones contribuyen con intervenciones más experimentales, ya sea en formato literario o visual.

- ¿Qué esperáis de Yaby en los próximos años?

Pues en principio nuestra idea es continuar con la programación actual. Poder realizar más exposiciones, tal vez ir ampliando nuestra oferta expositiva incluyendo performances o lecturas poéticas; y continuar también con la línea editorial, quizás ampliando su contenido o periodicidad. En definitiva, nos gustaría seguir trabajando desde Madrid, convirtiéndonos en un espacio vinculado al circuito local, pero también tratando de aumentar nuestra presencia en el exterior.

La Doce es un espacio de arte de gestión privada con vocación colaborativa, ubicado en Boiro, una localidad costera de alrededor de 18.000 habitantes en la provincia de A Coruña. Fue fundado en 2015 por María Magán (Dodro, 1983), junto a Vicente Muñiz, con el objetivo de generar un espacio de creación económicamente sostenible que reuniese las actividades de galería, formación, *coworking*, tienda de materiales y enmarcación artesanal. Con el apoyo de una ayuda Injuve, La Doce ha llevado a cabo en 2018 un programa de residencias para artistas para desarrollar un proyecto de investigación y producción en el contexto de Boiro. Por la residencia han pasado la artistas Anna Katarina Martín, Judit Porto, Laura López Balza, Amaya González Reyes, Jennifer Custodio y Nekane Manrique. Hablamos con María acerca de las especificidades de su espacio como lugar de residencia:

— ¿Cómo entiendes el papel de las residencias para artistas dentro del sistema del arte?

El modelo de residencia es un apoyo a la producción artística que, a diferencia de otras ayudas o premios, supone un intercambio social o cultural entre los artistas y la sede que les acoge. Existe una tendencia a sustituir los estudios individuales de artistas por espacios de *coworking*, en los que se propicia el diálogo entre diferentes creadores. Algo similar ocurre con las residencias. Al salir de su zona de confort, el artista se aleja temporalmente de sus circunstancias personales y puede dedicarse íntegramente a desarrollar su trabajo, que en ocasiones se ve condicionado por el entorno y características del lugar de residencia.

— ¿Qué especificidades aporta una localización como Boiro a un programa de residencias y producción?

Apenas quedan ya residencias para artistas en Galicia, así que me cuestiono ¿por qué no en Boiro? Boiro es un municipio en el que, a pesar de su relativa juventud, proliferan diversas iniciativas culturales: audiovisuales, musicales, poesía... Aunque no existe una tradición artística en la comarca, la zona es permeable y curiosa con la mayoría de pro-

puestas artísticas contemporáneas. Por otro lado, el paisaje es diverso: zonas costeras, zonas rurales, playas, montes, sector pesquero, sector conservero... este entorno y sus gentes crean un escenario “cómodo” con el que poder trabajar y colaborar.

— ¿Qué relaciones habéis podido establecer con otros espacios y centros de arte de la zona, tanto en Boiro como en el resto de la provincia? ¿Cómo se relacionan los proyectos en localidades más pequeñas con los de las ciudades en Galicia?

Todavía queda mucho por hacer para estrechar relaciones entre lo que ocurre en las ciudades y las localidades pequeñas. En nuestro entorno, no abundan los centros de arte contemporáneo y el ámbito más cercano está en Santiago. Sin embargo, desde el comienzo notamos un interés y apoyo de distintos agentes del sector del arte al solicitarles que participaran en la propuesta de residencia. Todos los miembros del jurado de esta convocatoria se implicaron intensamente: María Marco, Chelo Matesanz, David Barro y Santiago Olmo. De ahí salieron encuentros con las residentes muy interesantes, visitamos Didac, el CGAC y se involucraron en conocer de primera mano el transcurso de los proyectos.

- El programa de residencias llevado a cabo este año parte de una convocatoria abierta. Entendemos que las bases del proceso de selección determinan el espacio de trabajo que se generará ¿qué posibilidades ofrece este procedimiento a una residencia? ¿Cómo planteas la redacción de las bases?

Efectivamente, al redactar las bases de la convocatoria de alguna forma vas determinando cómo va a ser la residencia. En este caso, observé bases de otras convocatorias similares y fui escogiendo qué cosas me parecían importantes para La Doce. Por un lado, es fundamental conocer el proyecto que el artista tiene intención de realizar, que puede ser tan concreto como abstracto. Tenía claro que debía ser una convocatoria abierta a cualquier disciplina y destinada a cualquier artista plástico. Por otro lado, se añadieron diferentes cuestiones como valorar aquellas propuestas que plantearan un acercamiento con el entorno local o la selección de proyectos de artistas de diferentes ubicaciones para fomentar el intercambio cultural y social de los residentes. La selección se llevó a cabo con la ayuda de un jurado especializado tratando de garantizar un procedimiento transparente y de calidad.

- Finalmente han sido seis artistas las que en dos grupos han compartido tiempo y espacio de trabajo ¿qué aporta esta convivencia a las dinámicas de la residencia? ¿Se plantea un tipo de relación entre las artistas que coinciden o es un proceso autónomo que se da en función de los intereses de las residentes?

Se trata de un proceso autónomo de cada artista y/o grupo, salvo por algunos encuentros o excursiones que organizamos desde el espacio y buscan fomentar la mayor relación posible. En esta primera edición se han produ-

cido dos circunstancias diferentes. El primer grupo de artistas de septiembre ha convivido de tal forma que sus propios proyectos artísticos reflejaban de algún modo sus relaciones personales. En el segundo grupo de artistas, a pesar de tener una relación de convivencia estupenda, es el entorno y el lugar el que se refleja en el resultado de los trabajos. Supongo que son formas de relacionarse y convivir.

- ¿Qué planes tienes para La Doce? ¿Cuál es la dirección del proyecto, los retos que prevés y sus posibilidades?

Ahora mismo pensamos en hacer camino. El objetivo es seguir trabajando en abrir puertas a jóvenes artistas desde la periferia. Por un lado, nuestra intención es salir también de nuestro espacio de confort y asistir a ferias internacionales. No existen muchos espacios que apuesten por el arte joven, por lo que pienso que es necesario. Por otro lado, queremos seguir convocando anualmente las residencias artísticas, ahora ya sin las ayudas de Injuve. Con los primeros pasos andados, esperamos poder conseguir la financiación por otras vías.

La Colmena es un proyecto artístico con base en Madrid que surge en 2015, como parte de la asociación cultural de La Grieta para desarrollar proyectos expositivos y actividades fuera del circuito institucional. Durante 2018 Leticia Ybarra (Madrid, 1991), Lorenzo García-Andrade (Madrid, 1991) y Eloy V. Palazón (Benidorm, 1989) han llevado a cabo *Arritmias*, un programa experimental que trastoca las bases de los formatos a través de sinergias, trabajo colectivo e interferencias entre la investigación y la práctica. Les lanzamos algunas preguntas sobre su proyecto y las condiciones de la escena madrileña:

— ¿Cómo entendéis la formación en arte contemporáneo? Desde vuestra condición de proyecto independiente, ¿qué caracteriza la formación en este ámbito en comparación con el marco que ofrece la universidad o el de los centros de arte?

Entendemos que una formación académica en Bellas Artes, Historia del arte, etc. te da las herramientas para entender mejor el pasado y el presente de las prácticas artísticas y los contextos en las que están/estaban inmersas, sus códigos, y cómo estos han ido evolucionando. Si bien, en Madrid por lo menos, los programas académicos que ofrecen las universidades también tienen carencias evidentes. Además todo artista está en constante formación, aunque no haya un diploma que dé fe de ello. De lo que más suele sacar unxs es de la formación que se ofrece a sí mismx; ya sea experimentando y practicando técnicas y/o materiales para sus objetos artísticos, o con su propio cuerpo, o investigando de una manera más teórica, o todo esto junto.

Desde el principio hemos estado alejadx de la pretensión de replicar las maneras de hacer; los enfoques con los que se trabaja y practica en las universidades y centros de arte. Sobre todo en el caso de los últimos, sí que se solarían algunas de las actividades que hemos realizado, pero también hay muchas otras que no, y la forma tan cercana de relacio-

narnos con lxs artistxs no sería posible desde una institución. Al estar “más a pie de calle”, intercambiamos inquietudes, nos cuentan qué echan en falta en el marco cultural de la ciudad, etc. y nosotrxs, si bien escasos de medios, tenemos facilidad para responder a sus intereses porque estos no tienen que ser aprobados por varias personas ni proponerse con muchxs meses de antelación. Con todo esto, la mayoría de talleres y actividades que hemos organizado este año eran más experienciales, por decirlo de alguna manera. ¿Qué universidad o centro de arte te manda a un bar a tomar cervezas/copas mientras esperas entre las 23:00 y las 04:00hs hasta que todxs los presentes paséis unx a unx a Teatro Pradillo para que os hagan una performance a nivel individual? Esto lo vivimos de la mano de Javi Cruz y Fernando Gandasegui en su taller *FUEGO PORQUE SÍ*. O aquella tarde que hicimos con Vendedores de Humo una ceremonia de colocación de la primera piedra de un edificio en un descampado.

— Vuestro proyecto combina formación con producción ¿Cómo consideráis la relación entre estos dos ámbitos? ¿Definiríais el programa de actividades que cierra el proyecto de La Colmena como una presentación de resultados o tiene una identidad autónoma?

“Presentación de resultados” parece que remite a algo muy serio, reglado académica-

mente, así que tampoco lo llamaríamos así. También, porque los artistas que aplican a la Colmena no llegan como tabulas rasas, sino que ya tienen sus inquietudes y su mitología propia y queremos que esto se siga manteniendo en sus propuestas. Así que en ese sentido los proyectos de *Arritmias* son parcialmente autónomos, los artistas se acercaron al tema y lo tradujeron a su propio lenguaje.

En cuanto a formación y producción, entendemos que por lo general suelen ir de la mano, entendiendo “formación” como un aprendizaje continuo. Desde La Colmena no seguimos la coherencia de un programa de estudios ni buscamos eso. Es más espontáneo y la programación va surgiendo también de las inquietudes que nos van transmitiendo lxs artistas. Por ejemplo, en el caso de *Arritmias*, para que los artistas de La Colmena preparasen sus proyectos, les contamos la dinámica “expositiva” y les dimos la introducción al libro *Singularities: Dance in the Age of Performance* de André Lepecki, en el que se trata el concepto de “arritmia”. También les compartimos una carpeta de Google Drive en la que subimos desde tweets a vídeos de danza, música etc. que nos remitían a ese tema. Por su parte, ellxs también podían ir subiendo materiales que se iban encontrando en la preparación de su proyecto. Más que un desglose con una lógica fácilmente deducible, se iba creando un pequeño archivo con distintos nodos que eran todo menos previsibles. Es otro modo de hacer. No se les dice “toma, trabaja con este material que hemos decidido a priori”, sino que los artistas lo tocan y éste va mutando.

— La Colmena nació con una sede fija, pero en este último año se ha convertido en un proyecto itinerante, ¿cómo ha sido este proceso

de cambio? ¿Qué ventajas y desventajas encontráis en cada uno de esos modelos?

Como tal, nunca hemos tenido una sede propia, si bien mucha de la programación se hizo en Urgel3, un espacio que amablemente nos habían cedido, pero siempre hemos tenido un componente de nomadismo y hemos colaborado con distintos centros que se adecuaban a las necesidades de cada proyecto. Tener un espacio siempre da más seguridad de cara a la programación y a nivel gestión ahorras mucho más tiempo. Por lo tanto, el nomadismo ha supuesto más esfuerzo y dedicación por razón doble: 1. El tener que acordar con lxs artistas en qué espacio les gustaría enmarcar su proyecto, la viabilidad de conseguirlo, etc. 2. hasta el programa de *Arritmias*, siempre habíamos hecho una exposición conjunta con lxs artistas pero en esta ocasión decidimos que cada proyecto ocurriese en un lugar y tiempo distinto. Por lo tanto, hemos tenido que coordinar y organizar nueve exposiciones/acciones distintas en cuatro meses.

Aún así, hemos sacado muchos beneficios de esto. El tener que buscar un espacio da la posibilidad de empezar la búsqueda teniendo en cuenta las necesidades concretas del proyecto, y ya no solo espaciales, sino también en cuanto a públicos, localización, etc. Hemos hecho proyectos en varios espacios expositivos pero también hemos salido de este contexto y nos hemos ido a un mercadillo de *gadgets* japoneses (Yami-Ichi), a intervenir marquesinas de Madrid, a un descampado e incluso a un centro comercial. Si hubiésemos tenido un espacio propio, probablemente los proyectos hubiesen estado mucho más atados al formato expositivo al que todxs estamos acostumbrados.

— ¿Cómo veis la viabilidad de las prácticas independientes en Madrid actualmente? Muchos proyectos desaparecen en un plazo de tres o cuatro años ¿Con qué facilidades y con qué dificultades creéis que se encuentran este tipo de proyectos?

Se ven muchos espacios que están haciendo una labor muy buena y revitalizando mucho la ciudad, pero en general todos viven en una situación de inestabilidad respecto al futuro. Hay ayudas como Injuve que te dan las herramientas para seguir realizando y se ha visto ahora con las ayudas del Ayuntamiento de Madrid cómo ha habido una explosión en la programación de los espacios independientes de la ciudad. Lo malo es esa inestabilidad en cuanto a futuro; ya no solo en cuanto a espacios independientes, sino también en cuanto a la programación cultural de la ciudad, que se ha revitalizado sin precedentes pero no hay ninguna garantía de que en dos años Madrid no vuelva a ser un páramo cultural.

En cuanto a viabilidad, para hacer un espacio viable tienes que buscar estrategias, pero si el sistema te da la espalda y no valora el beneficio cultural y social que supone tu labor, es mucho más difícil. Uno de los principales factores es el tiempo. Es muy difícil que un proyecto autogestionado te dé de comer. Tienes que buscarte otra cosa para vivir, que responda a otras obligaciones laborales, por lo que el proyecto queda condicionado a otras prioridades. Debido a la precariedad, estos proyectos te ayudan además a convertirte en una navaja multiusos. Es decir: haces de comisario, de diseñador gráfico, de *community manager*, de gestor, haces las cuentas, de transportista, pintas, friegas, montas enchufes, buscas colaboraciones, etc. Y también es bonito ver cómo vas creando lazos con otros proyectos que se enfrentan a las mismas tra-

bas que tú y las redes que se crean entre las personas que los llevan.

A pesar de las dificultades de mantener un proyecto a largo plazo, la efimeridad en los proyectos auto-organizados es una tendencia común a nivel internacional. Muchas veces también son concebidos como temporales y no buscan una duración prolongada en el tiempo. Responden a coyunturas, como puede ser tener un estudio para trabajar y a partir de esta situación querer dar otros usos al espacio. El cierre de un espacio puede deberse también a decisiones profesionales en las que entran en juego otros aspectos como un viraje en las motivaciones intelectuales y/o la necesidad de otros estímulos. Si bien estos proyectos dependen de un sobreesfuerzo y sobreviven desde una precariedad, no necesariamente están concebidos para ser a largo plazo, ni su éxito se puede medir desde su longevidad.

El cuarto de invitados arrancó su actividad en 2015 en el salón de un piso en el barrio madrileño de Lavapiés donde el colectivo se solía reunir informalmente después de clase para leer, compartir y reflexionar sobre el sistema del arte. Hablamos con El cuarto de invitados sobre su trayectoria y sobre su último proyecto: *Puerta Abierta vol. II: Más allá del límite* que desarrollaron gracias a las Ayudas Injuve.

- El cuarto de invitados tiene como sede el salón de un piso ¿Qué especificidades genera el carácter íntimo de vuestro espacio? ¿Cómo condiciona la actividad expositiva ese carácter privado?

Con las primeras experiencias expositivas nos dimos rápidamente cuenta de que el carácter íntimo de nuestro espacio se desactivaba si seguíamos los convencionalismos institucionales, es decir, si seguíamos el discurso institucional. Habilitar un espacio autogestionado, alternativo, independiente o como queramos llamarlo va más allá de que sea un salón o un cuarto de baño. Si lo único que puede ofrecer un espacio autogestionado es que todo ocurra dentro de una casa privada entonces poca alternancia podemos ofrecer frente a la institución. De ahí que nos preguntemos constantemente, desde que comenzamos, por la pertinencia de este tipo de iniciativas y sus condiciones de posibilidad para explorar nuevas formas de acercarse al arte contemporáneo.

- Vuestra programación ha cambiado sustancialmente en cuanto a formatos a lo largo de estos años ¿A qué responden estos cambios? ¿Entendéis que un espacio independiente necesita una línea de trabajo concreta o más bien ésta puede definirse por la experimentación constante? ¿Habéis trabajado a partir de una metodología preestablecida o ha sido la propia actividad la que ha definido el modo de hacer?

Es indispensable, aunque no siempre posible, la experimentación sin “*aprioris*”, asumir la contingencia como premisa para que se desplieguen sobre la marcha nuevos posibles que en un principio no se contemplaban.

En el cambio de formato del proyecto tienen gran responsabilidad las artistas y las diferentes propuestas que han pasado por aquí. Hemos tenido proyectos que, sin dejar de ser brillantes, no han aprovechado las posibilidades de un espacio como este, en su exposición daban un enunciado que fácilmente se podría trasladar a un museo o galería; señal, creemos, de que no se explota la naturaleza alternativa de nuestra iniciativa. Otros proyectos sin embargo han sabido sacar partido a dicha contingencia, al factor humano que envuelve la intimidad del hogar y a la situación concreta en el barrio de Lavapiés donde se desarrolla. El primero fue Cuarto SEMI amueblado de DosJotas comisariada por Susi Blas. En este proyecto Dos Jotas sí supo advertir la potencia que podría desencadenar su trabajo fuera de los muros de la institución. El proyecto consistió básicamente en alquilar el salón de nuestra casa durante los dos meses que duraba la exposición lo que produjo la curiosidad de determinadas personas que buscaban un lugar habitacional en un barrio asediado por la gentrificación.

El segundo sería NOSOTROS, un dispositivo donde el artista Omiste, junto con nuestra ayuda y la de más personas involucradas,

constituyó un partido político homónimo al proyecto que realizó múltiples acciones urbanas antes de inaugurarse en el salón de nuestra casa. El espacio se convirtió en el *backstage* de un discurso político. Aquel día mucha gente se preparó los discursos que lanzó por el atril que desplegamos en el balcón del salón, balcón que da directamente a la plaza Nelson Mandela. Desafortunadamente no supimos captar a aquellas personas que realmente no tienen ni voz ni voto en la política, como pueden ser aquellos ciudadanos que habitan dicha plaza. Dicho esto, es necesario explicar que, como espacio independiente, tenemos que revisar quiénes son los que participan, entran, hablan en nuestra casa. Haciendo autocrítica creemos que nos toca dar voz a los *otros* y en esto no hemos estado a la altura, al igual que las mismas instituciones.

Y por último la Barbería Cubana “Donde Oscarito” que hemos desarrollado junto con el equipo Bwelke y que forma parte de *Puerta Abierta vol. II: Más allá del límite*. La barbería, cuya resaca aún dura al escribir estas líneas, ha sido sin duda el dispositivo más experiencial que se ha presentado hasta ahora. Venir a El Cuarto suponía entrar directamente en la candidez del trópico, con sus lenguajes, sus objetos, sus tiempos y su temperatura humana. “Puro acontecimiento” —decían algunos—; no había nada representacional, todo lo que sucedía, diciéndolo muy deprisa y rápido, era real. El Cuarto se convirtió en un lugar para experimentar, nunca más para contemplar.

Con *Puerta Abierta vol. II: Más allá del límite* hemos encontrado un formato con el que acercarnos a iniciativas o proyectos que no están en nuestro entorno más inmediato, además nos permite ser partícipes en cierto

modo del proceso de creación de esas propuestas a la vez que producimos situaciones o materiales que pueden complementar o crear el ambiente propicio para que éstas se desarrollen. Por el momento es la fórmula o formato con el que estamos a gusto trabajando y pensamos en mantenerlo al menos un año más.

- El proyecto que habéis llevado a cabo este año implica el acompañamiento de procesos de creación artística ¿Qué consideráis que aporta el marco de los espacios independientes a la investigación artística?

Diseñar y desarrollar *Puerta Abierta vol. II* ha sido una de las experiencias más enriquecedoras que hemos tenido en la gestión cultural de El Cuarto. Las bases ya hacían alusión a esa contingencia no asumible por la institución ya que no se pedían proyectos definidos ni cerrados, ni nos dejamos llevar por inercias curriculares (que siempre las hay). Esto facilitó que mucha gente de otros ámbitos “no artísticos” se presentara a la misma. Dimos rienda suelta para que las participantes se desidentificaran de los formatos habituales que matienen las convocatorias. *Puerta Abierta vol. II* se hacía cargo de evaluar algo que, en un principio, no es mensurable. Hubo personas que presentaron sus intenciones con avioncitos de papel que nos tiraron por la ventana, con música Trap, en vídeo presentaciones brillantes y emotivas, en cartas escritas a mano (con todo el simbolismo que el gesto encierra), poemas, hubo gente que se presentó directamente en casa con cita previa, sobres con pegatinas y purpurina y demás dossiers más convencionales.

La convocatoria buscaba algo que aún no estaba definido y cuyo formato libre debía de servir de mecha para lo que pudiera su-

ceder. Tras el veredicto y algunas entrevistas con las finalistas salieron premiadas Raquel G. Ibáñez, el colectivo Bwelke y Esmeralda Gómez Galera.

Por esta razón creemos que lo que pueden aportar los espacios independientes es una mayor comunicación, más adaptabilidad y mejor respuesta a cómo se desarrollan unos acontecimientos que, por su naturaleza, son impredecibles, imprevistos y carecen de toda intencionalidad. Hay mucha literatura al respecto, el concepto de máquina de Deleuze y Guattari no anda lejos, y el término de crítica institucional de Gerald Raunig. Si seguimos tirando de este hilo, nos topamos con la política radical de Chantal Mouffe; y si consideramos nuestra incapacidad para definirnos, para adquirir significados estables y permanentes podríamos hablar de la importancia que mantienen los significantes vacíos y flotantes del proyecto populista de Ernesto Laclau.

— ¿Qué pasará en El cuarto de invitados en 2019?

Pues nos han dado las ayudas del Ayuntamiento de Madrid... Justo en el momento en que el entusiasmo aquel que describió Remedios Zafra se estaba desmayando. Vamos a hacer otra convocatoria: *PuertaAbiertaVol.III, un FromDarknessWithLove*, que por definirlo de alguna manera diríamos que es un festival de música y sonido experimental, y a ayudar a otras amigas que quieran participar dentro de El Cuarto. Nos encantaría también poder colaborar más con otros espacios con los

que nos sentimos bastante cerca como *S.A.D* y mantener la participación con espacios institucionales o grupos de investigación como *En Los Márgenes del Arte* junto a Laura de la Colina y Daniel Villegas que tanta paciencia han tenido con nosotras durante este año. Parece que se avecina un año intenso.

ARTgía es un espacio de creación y exposición nacido en la primavera de 2017 y ubicado en la ciudad de Vitoria-Gasteiz. En 2018, gracias a las ayudas Injuve ha desarrollado el programa de residencias EmART que nace para visibilizar las creaciones de las artistas alavesas. Hablamos con Irantzu Lekue (Vitoria-Gasteiz, 1987):

- ARTgía es un espacio con muchas facetas y líneas de trabajo abiertas. ¿Qué relación hay entre el trabajo en este espacio con tu desarrollo y obra como artista?

La creación de un espacio como ARTgía se entrelaza con mi carrera cuando regreso de Madrid a Vitoria-Gasteiz. Eran tiempos de crisis económica, de falta de recursos para la cultura y aposté por crear un espacio, por generar sinergias. Yo como artista necesitaba un espacio así, nosotras como sector necesitábamos un espacio así en la ciudad y decidimos crearlo. La historia de ARTgía es para mí la historia de atrevernos a transformar, a crear, a generar. Y eso creo que sí que va bastante unido a mi trayectoria. Queríamos un espacio para promover activamente la hibridación entre diferentes propuestas artísticas: individuales y también colectivas desde distintos ámbitos. Un espacio de producción artística pero también de producción social, de ciudadanía culta, formada, crítica. Para ello apostamos por la investigación de nuevos modelos de gestión de la creación artística y de organización apostando por estrategias innovadoras que potencien vías para fomentar la participación.

- El País Vasco se ha caracterizado tradicionalmente por un importante apoyo institucional a sus artistas ¿Cómo ha influido esto en la generación de un tejido de espacios artísticos independientes?

Sí que existen programas que quizá no existan en otros lugares y eso ha generado más

movimiento y posibilidades. Lo cierto es también que esas ayudas y esos programas son mejorables y que deberían de dotarse de más recursos. Puedo dar un dato: ARTgía ha supuesto una inversión de 50.000€ y la subvención directa que ha recibido ha sido de 1.000€. Ese dinero iba destinado a recibir el permiso de actividad con lo que nos lo dieron y nos lo quitaron después. Nos han apoyado tanto como si hubiésemos abierto una frutería o una pescadería. ARTgía ha logrado mantenerse gracias a un modelo mixto de financiación: antes de poner el proyecto en marcha visitamos Burdeos y conocimos diferentes experiencias. Algunas son poco conocidas y otras son tan relevantes como Fabrique Pola. De Burdeos volvimos con una certeza: no podíamos fiar nuestro proyecto, casi vital, a las idas y venidas de la administración pública. En Francia algunos tenían barra de bar, otros restaurante, otras vendían cómics, libros... son modelos de negocio que son mixtos. Yo trabajo fuera y realizo murales e instalaciones artísticas. Como parte de la responsabilidad social corporativa aseguro que ARTgía se mantiene económicamente. Es por ello que creo que hay mucho trabajo por hacer, mucho por mejorar en apoyo institucional y mucho por mirar a Europa. ¿Estamos bien? Todo depende de con quién nos comparemos. Yo creo que no. Por eso es tan importante la labor de los mil y un espacios que han surgido en Euskal Herria tras la crisis económica. Alguien debió pensar que cortándonos el grifo económico acabaría con muchas cosas pero... calcularon mal y hemos

multiplicado los proyectos basados en algún tipo de autogestión. Espacios basados en personas socias que aseguran que los locales se pueden pagar todos los meses como Orbain o Herlldorado en Gasteiz, espacios que nacen después de ocupaciones como Okela de Bilbo, Katakarak en Iruñea, en la Calle Mayor de Pamplona, Monstrenka de escénicos en Gasteiz, Espazioa, dedicado al arte también. Son experiencias muy positivas que han nacido al margen, por necesidad o por vocación. Son estos espacios los que, para mí, componen un nuevo ecosistema muy interesante: una nueva realidad que hay que tener muy en cuenta.

- En ARTgia compatibilizáis proyectos realizados en el espacio público con los que tienen lugar en vuestro espacio expositivo ¿qué metodologías caracterizan cada una de estas líneas de trabajo?

Trabajamos fuera de ARTgia para mantener el espacio. Entendimos que, muy probablemente, el espacio era necesario socialmente pero nunca sería rentable económicamente. En la calle trabajamos el muralismo para la transformación social. Nuestra idea es la de poner en práctica el concepto de *learning by doing*. Interiorizar el concepto mientras se lleva a cabo la acción. Hemos puesto en marcha nuestras técnicas de participación ciudadana y nuestra apuesta por mejorar los entornos estética pero también socialmente, creando puentes y utilizando el arte como vehículo para la transformación social. He desarrollado estos conceptos valiéndome de la experiencia y nivel de conceptualización adquiridos en marzo en Ginebra, durante mi estancia en la sede de las Naciones Unidas junto a Unesco Etxea. Hasta allí acudimos seis artistas vascas acompañadas por la directora del centro, Arantzazu Acha. Unesco Etxea lleva mucho tiempo trabajando

la transformación social junto a diferentes agentes culturales y educativos, apostando por crear un nuevo ecosistema cultural que valora el arte por el arte y que apuesta además por utilizarlo como vehículo, como herramienta. La estancia en Ginebra supuso para mí un salto cualitativo, un enorme paso adelante en la definición de muchos proyectos, entre ellos, el de los murales para la transformación social. Apuesto por reforzar los lazos entre la comunidad y demostrar que este modelo se puede aplicar en ciudades como Bilbao, en pueblos pequeños como Ubide o de un tamaño ya importante como Iurreta.

- EmART es un programa dirigido a promover y visibilizar el trabajo de artistas mujeres vascas ¿de dónde surge el proyecto?

ARTgia ha apostado por, dentro del abanico de actuaciones que desarrolla desde la calle José Lejarreta, ser también facilitador de las condiciones necesarias para que terceras personas puedan llevar a cabo sus producciones artísticas. La mirada se ha centrado en las artistas emergentes que trabajen en las artes visuales, escénicas, sonoras, literarias o cualquiera de sus vertientes. Nace como aspirina contra la invisibilización. EmART existe y es necesaria para fomentar la creación joven de las mujeres con la intención de colocar a la mujer artista emergente de Araba en el centro de un ecosistema cultural. En este caso, el jurado seleccionó a las gasteiztarras Marina Suárez, Beatriz Perales y Sara Berasaluce. ¿Quién apuesta por la creación de las mujeres jóvenes de Araba? Ahora hay un programa. Hemos aportado, por tanto, nuestro granito de arena.



