

SE PROPAGARÁN

SIN RETORNO NI DISTANCIA

Élan d'Orphium
Marta Galindo García
Jorge Isla

Lucas Marcos Barquilla
Alsira Monforte Baz
Cris Neira

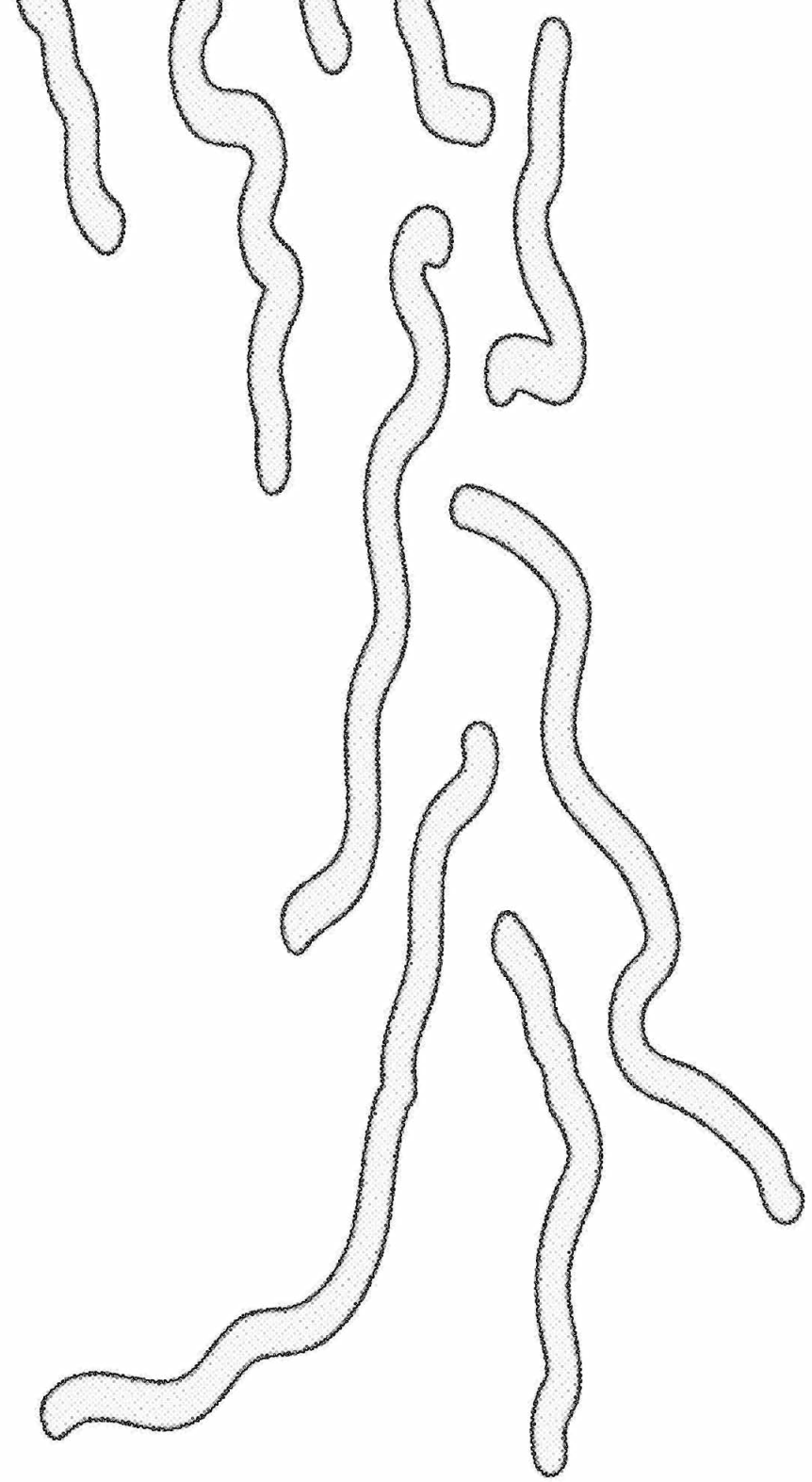
Irati Inoriza
Laura Van Severen
Berta Vicente



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE JUVENTUD
E INFANCIA

injuve



Se propagarán sin retorno ni distancia Blanca del Río



[1] Le Guin, Ursula K., *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*, Circulo de Tiza, Madrid, 2017, p. 146.

[2] Soto Calderón, Andrea, *Imaginación material*, Metales pesados, Santiago de Chile, 2022, p. 26.

[3] Szendy, Peter, *The Supermarket of the Visible*, Fordham University Press, Nueva York, 2019, p. 85.

I
Circulan sin una trayectoria concreta y es en su encuentro, en la inmediatez de sus cuerpos y en el roce de alguna de sus partes, donde se intensifica su excitación, aumenta su fervor y se desata el desenfreno.

La fecundidad de dicho encuentro no entraña una temporalidad concreta; puede tardar lo que el insomne en conciliar el sueño, “una palabra dicha en afectarnos” [1] o el tiempo necesario para olvidar un amor. Para percibir la trayectoria de sus movimientos y atisbar la magnitud de sus acercamientos, se precisa un gran esfuerzo: hemos de despojarnos de nuestra percepción visual, dejarnos llevar por el gesto que tiene que ver más con lo háptico, por esa sensación de “los dedos al tocar” [2].

El efecto de estos encuentros es una sucesión de relaciones que pueden multiplicarse sin fin. No volverán al lugar del que habían partido ni podremos advertir su trascendencia. Y es que, a medida que se van sucediendo, lejos de apaciguar su pulsión, irá aumentando su deseo de “propagarse, sin retorno ni distancia” [3].

II

Una exposición como un medio, como una plataforma a partir de la cual se producen encuentros fortuitos, intercambios feraces y se intensifican vínculos ya existentes. *Se propagarán sin retorno ni distancia* es a la vez cerramiento y apertura repentina, es un proyecto que atiende a su envoltura invisible y que Isabel de Naverán define como “aquella que actúa y opera sobre las superficies y en nuestras relaciones, que habitan el lugar entre los cuerpos, que los desdibujan en un proceso de contagio y afectación, posibilitando un desbordamiento que antes no existía” [4]. Una muestra que puede deshojarse porque está llena de capas y que, lejos de detenerse y forzar un vínculo entre los proyectos contenidos en ella, invita a trazar itinerarios diferentes a los esperados y a adentrarnos en la bruma de los posibles.

[4] De Naverán, Isabel, *Envoltura, historia y síncope*, Caniche, Madrid, 2021, p. 37.

III

Burr Studio ha dispuesto un sistema reticular para organizar el espacio de la exposición en la Sala Amadís. Esta forma de composición geométrica y de división en módulos iguales aporta orden y armonía al ambiente. En cada uno de los cruces de las líneas invisibles del sistema trazado que recorren el lugar, se ha levantado una columna que se ha sumado a las que ya existían previamente. A pesar de la uniformidad que *a priori* nos comunica dicha estructura, nos adentramos en un bosque con una cartografía imprevisible, marcada por la multiplicación de un elemento en principio disonante pero que nos permite errar y abrirnos a otra posible orientación. También al hallazgo.

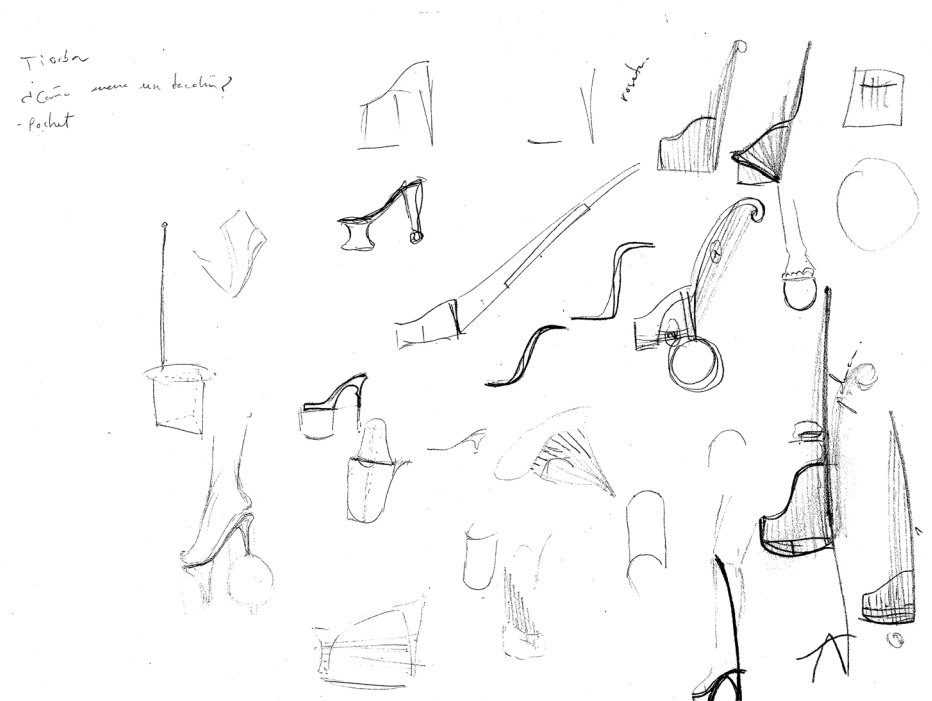
Tacolín

Élan d'Orphium

en colaboración con el luthier Alejandro de Antonio

Bocetos para
Tacolin. Autores
Élan d'Orphium
y Alejandro de
Antonio. Lápiz
sobre papel. 2021

Los textos que presentamos a continuación están pensados como aperturas. Varias voces se adentran en cada uno de los proyectos seleccionados y conforman una publicación coral en la se alberga el deseo, una vez más, de que el impulso "se propague sin retorno ni distancia".



Con un suave movimiento de talón el rugido se acelera, rasgando un sonido profundo y violento. Las revoluciones aumentan y el vehículo se mueve hacia delante, cruzando el horizonte ignorando todo exterior. La dependencia de nuestro presente con las profundidades de la tierra es absoluta, al mismo tiempo que los cuerpos definidos por la cultura occidental, patriarcal y colonial están contruidos tratando de evitar toda idea de vínculo y porosidad, erotizando la violencia y encapsulando la imaginación en códigos cerrados de lectura rápida.

Tacolín se puede leer como una provocación contra la codificación de los sentidos en una economía extractiva, donde la conexión con el suelo es de dominación y funciona con un código binario: se extrae o se expulsa, sin matices. Ante esto, *Tacolín* activa una mutación que comienza separándose del suelo, no para huir del plano material, sino para unirse a él de un modo diferente, como una toma de tierra que transmite ondas muy precisas.

La pieza consiste en un instrumento en dos partes, una para cada pie. El tacón derecho está cruzado por unas cuerdas, el izquierdo actúa como caja de resonancia. Al frotar las cuerdas principales, otras a su alrededor suenan por vibración. Es un tipo de cuerda que se conoce como cuerdas simpáticas, acompañan y enriquecen el sonido del instrumento. Aquí es tan importante la forma de la pieza y la imagen que genera como las vibraciones que puede producir, cómo se pueden extender, cómo -no deja de ser un zapato para presentarse en público- toca mundo y con ello lo altera.



Las prótesis de Élan d'Orphium no crean cuerpos como entidades abstractas ni como pura imagen, sino que interpelan nuestra relación con otras formas de vida, dando forma a una criatura con una amplia variedad de orígenes, libando entre lo vegetal y lo animal. Se clava en el suelo, como en la pieza audiovisual *Manera 2* (en proceso), en la que las prótesis unen dos cuerpos con el suelo en un simbiote que retuerce las relaciones de dominación entre animales humanos y no humanos, insertándose en los ritmos no lineales de los mitos de fertilidad.

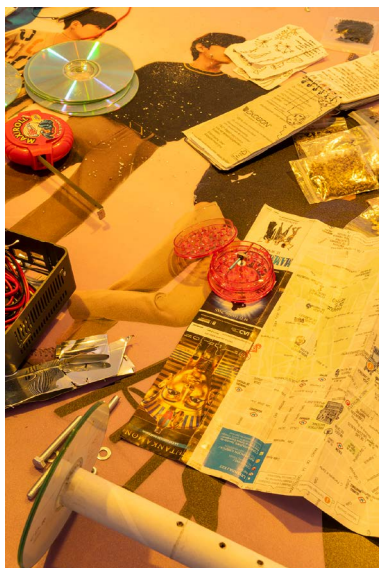
En la práctica de Élan, el tacón es una de las prótesis que permiten comenzar un proceso de huida de las estructuras rígidas que definen los cuerpos, pero no es un aparato afirmador que compone una identidad, sino que abre posibilidades elevándose para buscar una distancia con lo conocido. El tacón transforma cuando ocupa el espacio público sin caer en modelos asumidos. La transformación de los usos se carga de potencia cuando tensa los límites de lo reconocible e impone la escucha de una nueva clave, retorciendo las fronteras de lo legible. La práctica de Élan d'Orphium surge en parte del ambiente de la noche y los clubs, pero sale a otros espacios para escapar de una fetichización paralizante que limita su campo de acción y define excesivamente cómo interpretarla, la misma parálisis que produce la institución arte. Para resistirse, trata de escapar de la exposición, habitar otros lugares politizando el espacio público tanto como el de la imaginación.

Labrar el suelo, hacer una serie de ejercicios de equilibrio sobre tacones o frotar las cuerdas de *Tacolín* son actos que buscan enraizarse fuera de los ejes de dominación sobre el mundo. En el régimen heteropatriarcal, los timbres de la voz codifican una estructura de género binaria: el sonido se utiliza para leer el cuerpo que nos habla, que cancela las posibilidades revolucionarias de la imaginación y la extrañeza. La pieza *Tacolín*, presentada como objeto, es la promesa de una huida de esa matriz, la traducción melódica de un cuerpo que no sabemos cómo sonará, cómo reaccionaremos al escucharlo y qué otros cuerpos y formas vibrarán con esos sonidos, como extensiones de las cuerdas simpáticas que desde el talón conectan con el mundo.

Tacolín es parte de la búsqueda de un cuerpo que sea movimiento, que entienda la vida como un proceso de transformación huyendo de formas muertas, de lenguas esclerotizadas que se romperían al vibrar. *Tacolín* es un órgano de un cuerpo que todavía no existe, pero que ya habla un idioma que podemos aprender a escuchar.

SHFT

Marta Galindo García



© Roberto Ruiz, 2022

TESIS PARA UN PREPARACIONISMO REVOLUCIONARIO

Toni Navarro

1. El preparacionismo anuncia el fin del mundo tal y como lo conocemos. Su objetivo es desarrollar estrategias de supervivencia ante la inevitabilidad del colapso; una predicción que no está basada en evidencias científicas, sino que se alimenta del apocalipticismo religioso [1] y el fatalismo climático [2]. No obstante, muchos de los escenarios que anticipa —devastación ecológica, crisis energética, guerra nuclear...— plantean un riesgo real de extinción (aunque no se tratará de un acontecimiento explosivo sino de un deterioro gradual de las condiciones de vida); el problema es que su retórica apocalíptica no contribuye a mitigar ese riesgo sino que “oscurece su ecología política: sus causas y sus dimensiones políticas, económicas y sociales” [3]. Ofrece dos únicas vías de salvación: ecofascismo o consumo.

[1] Gittinger, Julia. “Liberal Prepping as Apocalyptic Eco-Religion” en *The Journal of Religion and Popular Culture*, 24:1, Toronto, 2024, pp.1-20.

[2] Santiago Muiño, Emilio, *Contra el mito del colapso ecológico*, Arpa, Barcelona, 2023.

[3] Katz, Cindi. “Under the Falling Sky: Apocalyptic Environmentalism and the Production of Nature”, Antonio Callari, Stephen Cullenberg y Carole Biewener (eds.), *Marxism in the Postmodern Age: Confronting the New World Order*, The Guilford Press, Nueva York, 1994, p.278.

2. Las raíces reaccionarias del preparacionismo se remontan a su aparición en la década de 1950, con el fin de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de la Guerra Fría; un origen ligado a la exaltación patriótica, la retórica belicista y el pánico social generalizado. Además, como explica Michael Mills, “el crecimiento de este fenómeno a finales del siglo XX en EE.UU. estuvo ligado a una expansión más amplia de movimientos extremistas como el Ku Klux Klan y otras milicias organizadas en torno al supremacismo blanco, la hostilidad hacia el gobierno y la defensa de la cristiandad” [4]. Por esta razón, aunque se trate de una práctica ambiental crítica con algunos aspectos del sistema, “reproduce la ideología dominante en lo que respecta a la masculinidad, la blanquitud y los privilegios de clase” [5].

3. El preparacionismo desconfía de la capacidad del gobierno para hacer frente al desastre: prevé que el derrumbamiento de las infraestructuras y servicios públicos conducirá al desorden cívico o la quiebra definitiva del pacto social, por lo que cada individuo deberá asumir la responsabilidad de protegerse a sí mismo y a su familia o clan. La autosuficiencia aparece como antídoto a la dependencia del Estado: un planteamiento individualista pero que, al mismo tiempo, cuestiona “las fantasías del Estado securitario neoliberal (...) en el actual contexto de debilitamiento generalizado de los marcos políticos institucionales (...) y fracasos en la respuesta a las catástrofes provocadas por el propio capitalismo” [6]. Sin embargo, lejos de asumir una postura anticapitalista, el preparacionismo ha generado toda una industria en torno a la satisfacción de necesidades básicas —alimentación, refugio, seguridad, higiene, etc.— en un mundo poscolapso: desde generadores eléctricos y sistemas de saneamiento hasta búnkeres de lujo y viajes espaciales, con los que billonarios como Jeff Bezos o Elon Musk creen que pueden “romper las leyes de la física, la economía y la moral para escapar de un desastre de su propia creación siempre y cuando tengan suficiente dinero y la tecnología adecuada” [7].

4. Los ricos acaparan los recursos para prevenir o adaptarse al desastre, por lo que la supervivencia de las comunidades empobrecidas requiere “cambios revolucionarios en las estructuras sociales y económicas: una sostenibilidad radical que sea a la vez regenerativa y transformadora” [8]. Esto implica dismantlar las jerarquías sociales, abolir la propiedad privada y fortalecer los vínculos comunitarios en pos de la cooperación. Un caso paradigmático es el programa cubano de Defensa Civil, que moviliza al conjunto de

[4] Mills, Michael “Obamageddon: Fear, the Far Right and the Rise of ‘Doomsday’ Prepping in Obama’s America” en *Journal of American Studies*, 255: 2, Cambridge, 2021, p.4.

[5] Ford, Allison, *Environmental Politics at the End of the World: Prepping as Environmental Practice*, University of Oregon, Oregon, 2020.

[6] Barker, Kezia, “How to survive the end of the future: Preppers, pathology, and the everyday crisis of insecurity”, *Transactions of the Institute of British Geographers*, 45:2, p.494.

[7] Rushkoff, Douglas, *La supervivencia de los más ricos: fantasías escapistas de los multimillonarios tecnológicos*, Capitán Swing, Madrid, 2023.

[8] Ergas, Christina, *Surviving Collapse: Building Community toward Radical Sustainability*, Oxford University Press, Nueva York, 2021, p.5.

la población para hacer frente a los daños causados por catástrofes naturales. A este respecto, el movimiento preparacionista es prometedor en la medida que articula una identidad colectiva a través de comunidades virtuales y plantea estrategias de apoyo mutuo en materia de salud, como la síntesis de insulina casera. [9] Esto lo conecta con otros movimientos como el transhackfeminismo, que se han politizado al pasar del *DIY* (hazlo tú mism_) al *DIWO* (hazlo con otr_s).

5. Por lo que respecta a la tecnología, el preparacionismo contempla el uso de generadores para el autoabastecimiento eléctrico o de equipos de radio para comunicaciones de emergencia, pero en términos generales tiende hacia el anarcoprimitivismo. Es probable que, en caso de colapso energético o catástrofe climática, no contemos con infraestructuras digitales a escala planetaria (que además contribuyen al deterioro ambiental); sin embargo, existen otros modelos más democráticos y sostenibles basados en “redes de dispositivos domésticos interconectándose de forma selectiva para colaborar con las instituciones locales en proyectos de gestión de recursos, mitigación del clima o salud comunitaria” — lo que Marta Peirano llama “Stack social”. [10] En este sentido, ya existen propuestas como la permacomputación (que aplica los principios de la permacultura al diseño de *hardware*) o la informática del colapso (que desarrolla *software* capaz de funcionar en épocas de escasez, como Collapse O/S). En cualquier caso, la reducción de nuestras infraestructuras energéticas y tecnológicas exige una alianza entre preparacionismo y decrecimiento.

6. En definitiva, el preparacionismo requiere un nuevo enfoque que a) atienda a problemas reales —como el cambio climático o la desigualdad— en lugar de teorías conspirativas; b) no se resigne a la inevitabilidad del colapso, sino que combata sus causas económicas y políticas; c) apueste por la cooperación comunitaria en lugar del individualismo depredador; y d) ponga en el centro a las poblaciones más vulnerables.

Parfraseando a James Hughes: “Frente al capitalismo del desastre, necesitamos un comunismo de supervivencia” [11].

[9] Kabel, Allison y Chmidling, Catherine, “Disaster prepper: Health, Identity, and American Survivalist Culture”, *Human Organization*, 73:3, 2014, pp.258-266.

[10] Peirano, Marta, *Contra el futuro. Resistencia ciudadana frente al feudalismo climático*, Debate, Madrid, 2022, p.134.

[11] Hughes, James J., “A Socialist Approach to Disaster Preparedness”, *Medium*, 27 de marzo de 2021.

Le Reflet

Jorge Isla



En el pasado las líneas rectas de los estados fueron creadas con zinc. Alambre de púas de acero más tarde galvanizado. Acero y zinc. Trenes, barcos, revólveres.

Me propongo observar esta obra de Jorge Isla, *Le Reflet*, desde el futuro. No quiero permanecer anclada en un comentario a la medialidad y por eso miro más cerca, mucho más cerca, tan cerca que casi puedo arañar mis pupilas con las esquirlas de vidrio que sobresalen de cada pantalla móvil. Fin de las imágenes. Las producidas por la interfaz mediática y las humanas. Algunos microbios que viven en el litio pueden permanecer vivos una vez extraídos y aún pueden vivir en nuestros dispositivos.

Un dispositivo estallado niega la visión o la escucha y de manera más sutil la localización y la cartografía. Esta escultura opaca -como nuestra experiencia de usuario- nos posibilita imaginar el final de un futuro donde lo normativo demarca espacios o lugares de forma violenta sin señales visiblemente externas. La vida deja de ser rastreada, el velo de información textual visual y sonora, que densifica nuestra realidad, descompuesto. Para seguir viviendo hay que transformar la escala. Los reflejos que indican en el vidrio descompuesto son tecnologías de la desaparición, en el sentido bajo el que operan ciertas tecnologías volviéndose transparentes e invisibles mostrando sólo un leve brillo de usos domesticados. Componer con escombros de telefonía supone apagar para siempre un mundo de notas u objetos que en realidad nunca estuvieron ahí. El fin de este aumento soft de la arquitectura, capacitado por la anotación del espacio utilizando dispositivos de localización, nos permitiría nuevos conceptos de propiedad de la tierra, nuevas posibilidades de descripción del origen. Jemma Deer, propone el concepto de "animismo" radical como un camino hacia la desestabilización de la condición inerte. La vitalidad humano-mineral fijada en la obra de Jorge Isla resignifica la herida; destrucción y desnaturalización como alegoría de otros mundos no humanos y humanos posibles.



Si damos unos pasitos hacia atrás y entornamos los ojos heridos por el vidrio, el recuerdo de la pintura supremacista o informalista resuena en la obra de Isla, problematizando el canon, pero también convertido en recurso antropocéntrico que humaniza en el sentido artístico el material tecnológico: los metales. La disposición de pantalla, junto a pantalla, junto a otra más, propicia una malla estriada que quiebra la verticalidad y centralidad en la mirada, difractando y disociando el punto de vista hacia distintas pluralidades.

Estaño y óxido de indio son los componentes más usados para el revestimiento de pantallas táctiles, apenas presentes en un 2% en la corteza terrestre. El Progreso arrastra huellas geológicas y como pone de manifiesto el imaginario escultórico y espacial de esta obra, un imaginario fallido de desechos tecnológicos genera un estado sin bandera, desterritorializado y sin forma narrativa, que señala un extractivismo ambiental producto del derrumbe, la extracción forzosa y el desplazamiento.

Espacializar la tecnología como ruina o escombros nos acerca a la noción de fósil que Kathryn Yusoff explora desde la geografía inhumana: "los fósiles plantean preguntas sobre la genealogía humana, la herencia y los modos de supervivencia futura provocando un viaje a o largo de la cúspide temporal de la corporeidad geológica cruzando la materia 'viva y la muerta'" [1]. Lo fósil tecnológico plantea también la transformación de una temporalidad natural a una temporalidad técnica, contribuyendo a la creación de archivos vivos con información cultural en múltiples capas de tiempo. En este sentido, los ensamblajes de desechos y regímenes capitalistas de lo desechable que constituyen la pantalla del móvil, nos interesan como símbolo y materialidad: conjunto de agencias y tiempos, entidades multiespecies formada por agenciamientos compartidos entre humanos, minerales y condiciones de uso o vida dando paso a un ser humano como entidad geológica. *Le Reflet* observada desde el futuro nos muestra una humanidad de sueños y herramientas petrificadas. Ensamblajes que habilitan nuevos lienzos para un planeta herido.

[1] Yusoff, Kathryn, "Geologic Life: Prehistory, Climate, Futures in the Anthropocene" en *Environment and Planning D: Society and Space*, 31:5, 2013, p.781.

Reconstruir lo blando

Lucas Marcos Barquilla



Fotografía
© Andrea Carilla



Jari Malta

No sé cuántas veces me he llevado las manos al lóbulo izquierdo en esta última hora. Lo aprieto, lo acaricio, lo estiro. De ese cachito de carne (ya rojiza de tanto roce) cuelga un aro metálico, con el que también me entretengo. Las yemas de mis dedos traspasan la circunferencia del pendiente. Lo zarandean.

Identifico ese automatismo mientras escribo sobre *Reconstruir lo blando*: cada vez que necesito concentrarme en un texto, me manoseo la oreja. Como queriendo acariciar una idea. Como si el pensamiento hubiera quedado encerrado en un lóbulo, y pidiese ser derramado. El trabajo de Lucas Marcos Barquilla propicia, quizá, este tipo de revelaciones. Su obra atiende a los momentos en los que piel y acero se buscan. Los espacios de fricción entre hueso y sentimiento. Deseos que devienen cartilago.

Reconstruir lo blando funciona como un sondeo crítico de las condiciones materiales y simbólicas que moldean esos ensamblajes. El proyecto ahonda así en el conjunto de desarrollos tecnológicos, regímenes laborales y saberes ergonómicos encargados de poner a prueba la maleabilidad de nuestros cuerpos dentro del sistema capitalista. Para ello, el artista parte de una investigación promiscua en la cual se entrecruzan osteología y geología, imágenes extraídas de manuales científicos y anuncios publicitarios en *youtube*, los textos de Ursula K. Le Guin y la teoría política. Lucas Marcos Barquilla navega ese vasto archivo visual y discursivo a través de tres categorías metafóricas en tensión: *lo duro*, *lo blando* y *lo flexible*. La primera de ellas evoca la apariencia inquebrantable del hueso, así como la despiadada lógica del trabajo asalariado. Por su parte, lo blando alude a la carne, superficie que condensa placeres y desgarros. Lo flexible queda situado a medio camino entre las semánticas del cuerpo y del empleo, remitiéndonos al tiempo fracturado impuesto por la lógica neoliberal. Tras esas tres categorías subyace un cuarto estrato, *lo blandito*, correspondiente a la dimensión afectiva, que desborda el mapa simbólico de texturas trazado por el artista, escurriéndose entre las suturas.

Por encima de su anclaje teórico y más allá de la archivística, *Reconstruir lo blando* pone en práctica una poética de los materiales. El proyecto avanza al ritmo de una exploración viva y adopta distintas morfologías en cada una de sus iteraciones. Aquí, Lucas Marcos Barquilla presenta una instalación compuesta por dos figuras escultóricas y un díptico de negatoscopios, dando pie a incontables resonancias y bifurcaciones.

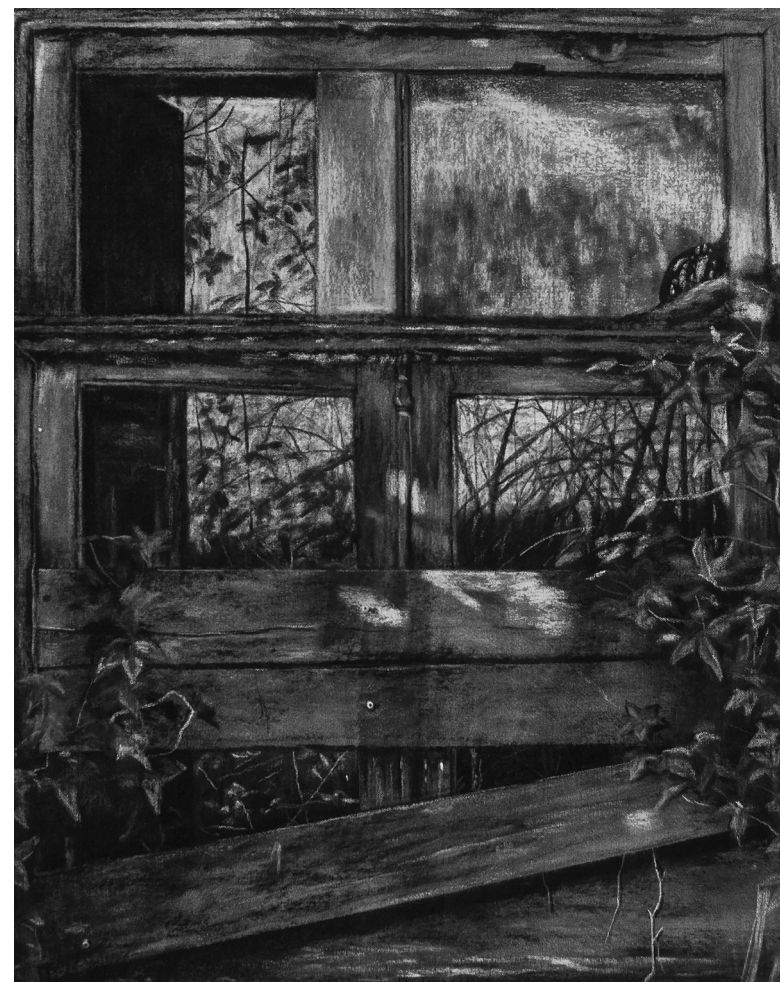
En primera instancia, las piezas de cerámica, enmarcadas por sendas estructuras de acero, tienen el aspecto de un yacimiento arqueológico, irradian la quietud que atribuimos a los restos fósiles. Sin embargo, al acercarnos detectamos una serie de juntas metálicas atornilladas a los huesos de barro. Lucas Marcos Barquilla hace uso de los encajes de un corset, produciendo así un tecno-organismo languideciente: parecemos contemplar los vestigios de una existencia posthumana en ruinas. Estos exoesqueletos vendrían a ser, tal vez, remanentes de unos cuerpos dados de sí, corazas desvencijadas por el *multitasking* neoliberal. La blandura y la fragilidad de la arcilla, siempre al borde del resquebrajamiento, permiten al artista indagar en las potencialidades de lo vulnerable. En caso de acercarnos aún más (ayudadas quién sabe si por un bastón, unas lentes de contacto o una prótesis, a cada cual su exoesqueleto), la arcilla atestiguará los efectos de las manos sobre sus contornos. El barro, un archivo en sí mismo.

Los negatoscopios que conforman *Mecanismos de la emoción humana* nos trasladan al ámbito de la ciencia médica. Dichos dispositivos, empleados habitualmente para diagnosticar el alcance de las fracturas óseas, congelan aquí las muecas de una serie de rostros anónimos. En este caso el artista recontextualiza imágenes extraídas de distintas fuentes (experimentos neurológicos tempranos, la teoría evolutiva de Darwin, estrategias de reconocimiento facial de las inteligencias artificiales), que evidencian el esfuerzo taxonómico occidental por capturar y monitorizar las emociones. Paradójicamente, esas caras atrapadas tras el cristal parecen desencajadas. Como si el rostro, una vez encorsetado por el aparato del discurso científico y extirpado de su humanidad, se deformara, perdiendo los encajes.

Este proyecto trata de reconstruir la escena de un crimen perpetrado sistemáticamente contra nuestra vulnerabilidad. Frente a esa violencia, Lucas Marcos Barquilla pone en marcha una investigación poética, y lo hace al ritmo delicado con el que, cabe imaginar, el pensamiento se derrama del lóbulo.

Entre dos eternidades

Alsira Monforte Baz



“A cidade movia-se como um barco. Não. Talvez o chão se abrisse em algum lado. Não. Era a tontura. A despedida. Não. A cidade talvez fosse de água. Como sobreviver a uma cidade líquida?”

(Eu tentava sustentar-me como um barco.)

As aves molhavam-se contra as torres. Tudo evaporava: os sinos, os relógios, os gatos, o solo. Apodreciam os cabelos, o olhar. Havia peixes imóveis na soleira das portas. Sólidos mastros que seguravam as paredes das coisas. Os marinheiros invadiam as tabernas. Riam alto do alto dos navios. Rompiam a entrada dos lugares. As pessoas pescavam dentro de casa. Dormiam em plataformas finíssimas, como jangadas. A náusea e o frio arroxavam-lhes os lábios. Não viam. Amavam depressa ao entardecer. Era o medo da morte. A cidade parecia de cristal. Movia-se com as marés. Era um espelho de outras cidades costeiras. Quando se aproximava, inundava os edifícios, as ruas. Acrescentava-se ao mundo. Naufragava-o. Os habitantes que a viam aproximar-se ficavam perplexos a olhá-la, a olhar-se. Morriam de vaidade e de falta de ar. Os que eram arrastados agarravam-se ao que restava do interior das casas. Sentiam-se culpados. Temiam o castigo. Tantas vezes desejaram soltar as cordas da cidade. Agora partiam com ela dentro de uma cidade líquida.

(Eu ficara exactamente no lugar de onde saiu.)”

Filipa Leal. *Cidade Líquida* [1]

Conversando con Alsira Monforte sobre *Entre dos eternidades*, entre intermitencias, benditas anécdotas, cigarrillos y otras cotidianidades, el nombre de la poeta Filipa Leal apareció en mi imaginario como ligado a la ciudad de Oporto. Una profesora de la Faculdade de Arquitectura de la Universidade do Porto me había regalado sus poemarios *A Cidade Líquida, e outras texturas* y *Vem a quinta feira* después de un viaje, una conexión y un favor.

Leal, Filipa, 2006, *Cidade Líquida & Outras Texturas*, Deriva Editores, Villa Alegre, 2006.

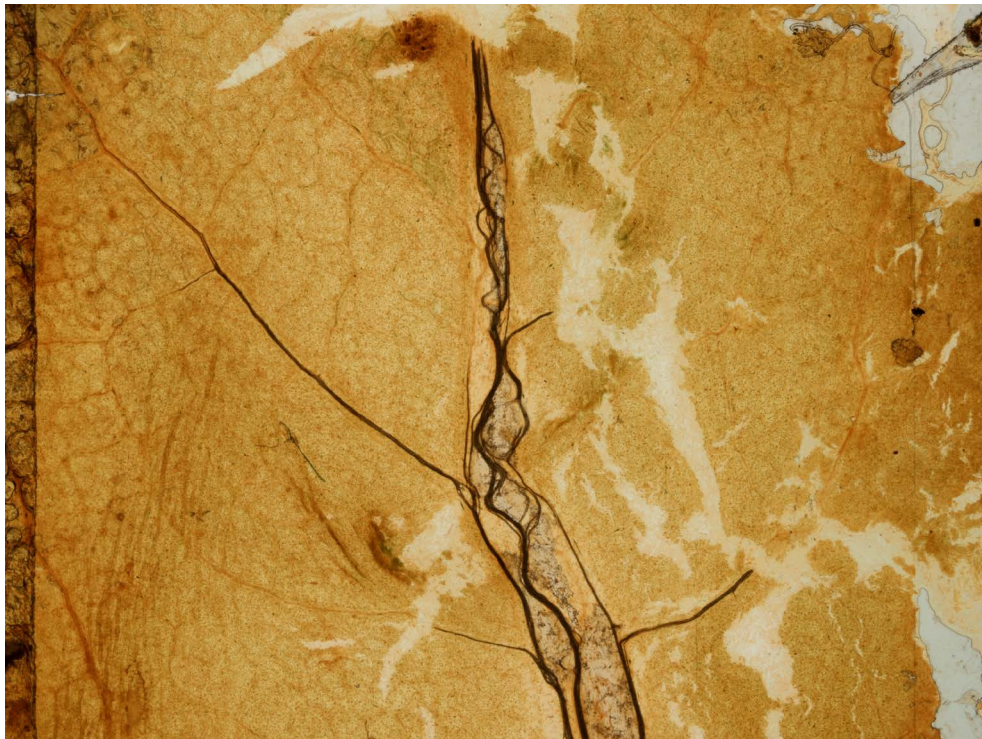
Mi colega, experta en arquitectura, urbanismo y vivienda pública en Portugal, me explicó que a través de la poesía de Leal lograría hacerme una idea más completa -o más caleidoscópica- de la lógica identitaria de la ciudad. Algo así como una invitación a entender la ciudad como un cuerpo, un organismo de espacios vivos, que necesariamente deben ser resignificados en tiempos acelerados y de masificación.

Alsira Monforte parte de la estética del tiempo y del concepto de ruina como espacio poético para la realización del proyecto *La carencia se hace ausencia*. El paisaje urbano de Oporto es un palimpsesto, resultado de la superposición de fragmentos morfológicos de diversas épocas, especialmente marcado por la industrialización de los siglos XIX y XX del sector del textil, la cerámica y el vino. “Para mí, la mejor manera de hablar de un tiempo en ruinas es a través de las casas abandonadas (...) En esas casas, ya quemadas, ya vividas, se ve un tiempo sin tiempo de un siglo lleno de cenizas. En la habitabilidad de esas casas, ya no habitadas, se intuye el futuro. En ellas se ha vivido una intimidad difusa, que esquivo el reloj”.

Parte de este proyecto es la serie *Entre dos eternidades*. La artista toma aquí la ventana como elemento fetiche, concediéndole la categoría poderosa de lugar que nos sitúa en el espacio de tensión entre interior y exterior, adentro y afuera. La ventana es el ojo de la habitación hacia la calle, o viceversa: desde la calle, al ver ventanas, imaginamos habitaciones, soñamos vidas posibles. En un giro respecto a sus trabajos anteriores, Monforte resituía al espectador en las calles de la ciudad y no directamente en el espacio interior. Lo doméstico, tema habitual en el corpus de Monforte, se activa ahora como potencia imaginable, ligado a lo enigmático, a lo fantasmagórico: “No somos conscientes de nuestro tiempo. No somos conscientes de nuestras ruinas, que ya son nuestras casas. No sabemos leer los escombros. Somos perennes. No hay resurrección, las únicas que pueden contar las historias de los muertos son las ruinas, porque su estado natural es estar en muchos tiempos y espacios heterogéneos”. En un guiño a Diderot en relación con lo eterno y a lo romántico, la reflexión de Monforte nos reconduce hacia un presente desbordado, en crisis, en el que parece que no tengamos más remedio que sobrevivir aferrándonos a lo que queda en el interior de nuestras casas, como describía Leal en su poema.

Sairse Do Tempo / Denboratik Kanpo / Sortir-se Del Temps / Salirse Del Tiempo

Cris Neira



NUNCA CONOCEMOS LO QUE
TERMINA EN EL INSTANTE DE
SU VERDADERO FIN [1]

Raquel G.
Ibáñez

En 2002, Jenny Bouilly publicó un libro que solo está impreso en la parte inferior [2]. Se compone de notas al pie sin referenciar: se trata de un libro sin libro, donde el cuerpo de texto es un gran desierto color crema. Es así como la lectura se vuelve fragmentaria y sugestiva, cuestionando qué significa un relato completo, e incluso su imposibilidad. Bouilly, a través de su renuncia –el borrado deliberado del texto y su orden–, abre su escritura a los demás; la vuelve colectiva en una codificación caótica y sensual. Invita a la subjetividad del lector, exhorta su mirada y legitima su fantasía: incita a volcarla sobre el papel, a imaginar la existencia de luz en lugares en los que la vista se nubla.

Leo el texto de Bouilly mientras recupero las notas que he ido recolectando sobre el trabajo de Cristina Neira en *Sairse Do Tempo / Denboratik Kanpo / Sortir-se Del Temps / Salirse Del Tiempo* y creo observar paralelismos en los procesos. Encuentro la apertura en ambos, esa grieta donde es posible adentrarnos y sentirnos interpelados, imágenes que habitan diferentes planos de lo real, temporalidades difusas que evidencian la memoria como un flujo; realidades matéricas que parecen oníricas y viceversa; la convivencia de diferentes voces cuyo origen no es localizable ni dirigido, más bien ecos que emergen de un continuo. Un gran agujero –la falta– como origen y como fin.

“Quería encontrar una forma de procesar la ausencia, ¿cómo representar el vacío?, ¿cómo presentar una pregunta desde lo filmico? Liberar para ver. Lidiar y curar. Quería conectar o acceder, comunicarme con alguien que ya no está. Hablar con un muerto”. Reviso las notas de una conversación que tuvimos hace meses, una charla mediada por una pantalla pixelada y un audio que llega con algo de retraso. Esa horquilla de segundos, de bocas desacompañadas en la palabra, lejos de irritarme le dan sentido a lo que estamos compartiendo: convivir con la espera. La escucha de los materiales exige otros tiempos, aflojar las expectativas y las dinámicas de control. Escribir sobre el proyecto de Cristina Neira es escribir, en parte, sobre una imagen que no existe, sobre su búsqueda constante; más bien, sobre la inventiva para crear un catálogo de trayectos diversos que permitan acercarse a ese vacío. “Busco una imagen”, me decía, “busco la tercera imagen que surge del cúmulo

[1] Quignard, Pascal. *Las sombras errantes*, Shangrila ediciones, 2014.

[2] Bouilly, Jenny, *The body: an essay*, Essay Press, 2002.

de imágenes, aquella que no existe, aquella que solo se desvela bajo condiciones muy concretas". No tengo una película a la que aferrarme para la escritura de este texto: cuento con sus anotaciones, con los archivos exhaustivos de un proceso en constante mutación, con otras piezas que han ido surgiendo en la elaboración de la obra que se exhibe en la Sala Amadís y con los restos de un diálogo, es decir, memoria oral que se alberga entre mi cabeza y una nota del móvil donde he ido capturando la voz de Cristina, la cual me confesaba "todo lo que hago nace de conversaciones".

La imposibilidad del encuentro de aquella imagen inalcanzable configura una posición en el proceso cargada de vulnerabilidades: la búsqueda se tamiza frente al florecimiento del hallazgo. El hallazgo forma parte de lo minúsculo, exige una preparación específica, ligeramente infantil, desprejuiciada, inocente, alejada de las imposiciones del ego. El hallazgo está dispuesto al asombro, no es en sí un contenido que pueda transmitirse, a lo sumo se sugiere y se comparte.

Retomo aquella videollamada y pienso que estos encuentros imprevistos han sido posibles gracias a la entrega, la condición para crear esos espacios de posibilidad que exige un tipo de coraje difícil de contabilizar. Entrega y devolución, dejarse afectar por todos los cuerpos y fantasmagorías que aparecen en esas imágenes irrealizables. Encontrarse en la reverberación de las voces que emergen en el relato tanto como en las flores que se recogen por el camino. Recuerdo el relato de Cristina sobre el regreso a un territorio lejano -patrimonio afectivo de su infancia-, enclave de vida de Magdalena y sus descendientes, leo "seguramente esos árboles que yo estaba mirando, en algún momento los habría mirado también ella, ¿cuántas cosas puede contar la tierra?". Decía Negroni que recorrer un lugar en busca de cachivaches (o imágenes) constituye, en esencia, una forma de la curiosidad, pero es también una manera de inducir, a partir de huellas, una suerte de profecía retrospectiva, como la que formularía un detective especializado en lo insoluble [3].

Rendirse ante la imagen que falta. Instalarse en ese vacío es acercarse a Magdalena, encontrarla en helechos, pétalos amarillos, murallas de rocas inexpugnables y flores púrpuras. Constituir la falta como una suma del saber complejo de traducir. Esta película se gesta en ese espacio. Parafraseando a Rivera Garza citando a Butler: "Es lo que se gana a través de la desorientación y la pérdida. Así es como se hace lo humano, una y otra vez, en tanto aquello que todavía no conocemos" [4].

Escondite para pájaros

Irati Inoriza



[3] Negroni, María. *Pequeño mundo ilustrado*, Ed. Wunderkammer, 2019.

[4] Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Ed. Paidós, 2007.

La vida precaria. Cristina Rivera Garza. Revista letras libres, 2004.

<https://letraslibres.com/libros/la-vida-precaria/>



Hacer desde la suposición, por pulsión, por espasmo. Hasta por superstición. Recordar un recuerdo vivido, recordar un recuerdo contado, recordar por recuerdo de otro. Recordar con distorsión, porque no puede ser de otra manera. Recordar a la fuerza, por imposición, por deseo. Recordar por memoria involuntaria. Las magdalenas de Proust. El primer amor, el olor de las tardes de adolescencia, los veranos en el río. Recordar a la familia que se fue por una extraña voluntad obligada. Recordar sin las raíces, porque a veces, al cortarlas, la cepa puede quedar en otro lugar. La memoria colectiva se construye de recuerdos personales. Igual que los árboles acumulan corteza. A los recuerdos vamos, de la misma manera que nos vienen. María Salgado [1] dijo que el único recuerdo real es el que pasa por el cuerpo, cuando algo que no hemos ido a buscar nos eriza el vello. Algo que viene a nosotros. Pienso en cuando era pequeña y me decían que la piel tiene memoria y esto hacía que año tras año se dorara más porque se acordaba del verano anterior. De los veranos del pasado también recuerdo esperar a las golondrinas. Mi abuelo me contó que volverían las mismas del año anterior. Las mismas que habían estado en la barandilla del balcón, las mismas que habían pasado el invierno en playas lejanas donde calentaba más el sol. Se acordaban de volver año tras año. Recuerdo que me costaba mucho entender estas memorias.

[1] María Salgado lo dijo en la librería Crisi de Barcelona cuando presentaba su libro Record (2 de octubre de 2023)

El relato de *Escondite para pájaros* se construye como está hecho - desde el cuerpo y el lugar. Hace lo que dice. Se articula como imagino que lo hacen las memorias personales donde todos los recuerdos, las intuiciones, los pensamientos, las memorias futuras se acumulan como pájaros en bandadas que construyen formas en el cielo. Como las montañas de *gigabytes* que se mueven por la red y que van de México hasta Euskadi, y pueden recorrer caminos sin concordancia, ni lógica, ni temporalidad. Se mueven en un modo etéreo donde un cantar permite marcar el sentido. Un cantar que nunca es el mismo, que nunca sucede igual. Que se empeña en la atemporalidad y en lo no correlativo. Hacerlo con el cuerpo, igual que se articula un recuerdo. Una melodía que se enlaza como una reminiscencia que vuelve a suceder todo el rato - a pesar de que esté acabada. Nunca es igual y que deja verse sin verse. Desde la percepción, la sensación, el tacto. Encontrar un escondite y esconderse con las alas. Hacer nido, que no siempre es anidar. Porque a veces hay que hacer con lo que hay. Hacer con lo que te encuentras, con lo que te dejan. Con lo que no estabas buscando y se te entrega. El pasado está lleno de hendiduras, algunas duelen, como las fisuras en la piel que salen en invierno, que no nos permiten doblar las manos. Las grietas del frío, como los infinitos pliegues en las alas de los pájaros, que son plumajes hechos de memoria, hechos de paso del tiempo. Como convocar a los ancestros. A los tuyos y a los de los demás.

Porque la memoria no es si no es colectiva. El recuerdo es común. Porque no hay nada menos real que un recuerdo personal que hemos creado. Sobre todo, cuando hemos sido felices. Es por esto que necesitamos los de los demás. La memoria queda grabada en el cuerpo como una enfermedad latente que está siempre allí y solo se manifiesta dependiendo de otros factores. Escuché una vez que alguien dijo por la radio - no sé quién - que un recuerdo es como un documento en Word, que cada vez que lo contamos, es como si abriéramos el archivo, hiciéramos un pequeño cambio, y le diéramos a guardar. El recuerdo es un relato que nunca permanece estático. Aunque sea pasado, afecta al presente; y aunque ya haya pasado, cambia todo el rato. Hasta que se vuelva a abrir.

A Distant Touch

Laura Van Severen



UNA CONSTELACIÓN
ATRAVESADA POR EL SONIDO

Antonio R.
Montesinos

El conjunto de párrafos que conforman este texto debe ser leído como cartas sobre una mesa: son perfectamente combinables y no existe jerarquía entre ellos. El discurso que construyen no pretende ser lineal sino más bien de carácter rizomático, un mapa conceptual que permite múltiples vinculaciones. Este texto emula así la praxis de Laura Van Severen, que propone en *A Distant Touch* una serie de narrativas que exploran las distintas formas en las que el sonido impacta en nuestros cuerpos, en el medio y en los seres vivos que lo habitan.

A Distant Touch es un ejercicio especulativo que explora distintos eventos, actuales e históricos, en los que el sonido es esencial. Laura teje así una red de referencias en la que se entrelazan datos históricos e imágenes, trenzando una colección de narraciones en las que el sonido es el protagonista. Utilizando formatos herederos del saber moderno, Laura indaga en nuestra cultura oral y sonora, empleando modelos pretendidamente objetivos –como los diccionarios, las enciclopedias o los índices– para explorar un tipo de narrativa abierta a la subjetividad y el hallazgo.

ENCICLOPEDIA: Diderot definió su enciclopedia como un “encadenado de conocimientos”, jugando así con la raíz etimológica de la palabra, derivación del griego *εν κικλος παιδεια* (*en, kiklos y paideia*) que significa “conocimiento en círculo”. La *Encyclopédie* [1] –que coordinó junto a D’Alembert– pretendía ordenar el conocimiento racional, pero contribuyó además a establecer un nuevo orden económico y social, rompiendo con supersticiones e imponiendo una ideología laica, burguesa, antropocéntrica y cientifista.

SONIDO: El sonido es una energía que se expresa en forma de vibración mecánica que se propaga como onda a través de la materia. Podemos considerar el sonido, esa fuerza que sacude las sustancias, como un motor que genera cambios y movimientos. Un reflejo de sucesos o momentos clave.

EL CARTÓGRAFO AUSENTE Y OMNISCIENTE: Estrella de Diego explica en *Contra el mapa* [2] la forma en la que Brian Harley puso en tela de juicio la imparcialidad de los mapas, haciendo evidente que ese cartógrafo invisible (neutro) estaba inscrito en una tradición y en unos parámetros de clase, raza y género [3].

[1] *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* se puede consultar en esta dirección: [Fecha de consulta: 18 diciembre, 2023] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50533b>

[2] de Diego, Estrella, *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, Ed: Siruela, Madrid, 2008.

[3] Harley, Brian, *Mapas, conocimiento y poder en La Nueva Naturaleza de los Mapas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

CONOCIMIENTO SITUADO: La visión ha sido el patrón que ha modelado el conocimiento durante la Modernidad, permitiéndonos escapar del cuerpo y separar al "sujeto" del "objeto". El sujeto moderno tiene el poder de ver y de no ser visto, su ojo ciclópeo controla el espacio, imponiendo una perspectiva única y supuestamente neutra. En la Posmodernidad Donna Haraway [4] revisa esta construcción, planteando encarnar la mirada y abrir el sujeto a lo heterogéneo. Haraway nos habla de un sujeto diverso, situado en distintas posiciones y que percibe múltiples perspectivas. Bajo esta nueva objetividad el mundo se convierte en un texto con múltiples interpretaciones y el conocimiento emerge del diálogo entre estas.

MONTAJE DE ATRACCIONES: Definimos montaje como la puesta en relación entre imágenes. En 1923 Sergéi Eisenstein propone su teoría sobre el "montaje de atracciones", utilizando la yuxtaposición de planos para provocar choques emotivos en el espectador. Según Eisenstein el montaje de distintas imágenes crea una nueva imagen total, cuyo significado supera la suma de estas. El cineasta entiende el montaje como un conflicto dialéctico, donde nuevas ideas emergen del encuentro entre distintas imágenes [5].

ATLAS MNEMOSYNE: En 1905 Aby Warburg proponía el *Atlas Mnemosyne* [6], una metodología de investigación basada en la libre asociación de imágenes. Las imágenes utilizadas eran reproducciones de obras de arte orientales, clásicas y renacentistas, junto a recortes y fotografías contemporáneas a Warburg. Estas eran colocadas sobre pizarras negras, componiendo una constelación - una cartografía abierta- que podía modificarse indefinidamente. La verdadera relevancia del *Atlas Mnemosyne* radica en su capacidad de producción de conocimiento a través de la confrontación de imágenes, en su capacidad de generar infinitas relaciones y en la incorporación de criterios no estrictamente gobernados por la razón.

ORALIDAD SECUNDARIA: Walter Ong analizó en los años ochenta las relaciones entre oralidad y escritura [7]. Ong utiliza el término "oralidad secundaria" para definir como el lenguaje escrito que utilizamos en los medios se ha contaminado de cualidades propias de la comunicación oral, como la bidireccionalidad, el carácter espontáneo o la creación de grupos de escucha.

[4] Haraway, Donna, *Mujeres, simios y ciborgs. La reinención de la naturaleza*, Ed. Alianza, Madrid, 2023.

[5] Eisenstein, Sergéi M., *El sentido del cine*, Ed. Siglo XXI, México, 2000.

[6] Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Ed: Akal, Madrid, 2010.

[7] Ong, Walter J., *Oralidad y escritura Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 2016.

Salvar del incendio

Berta Vicente Salas

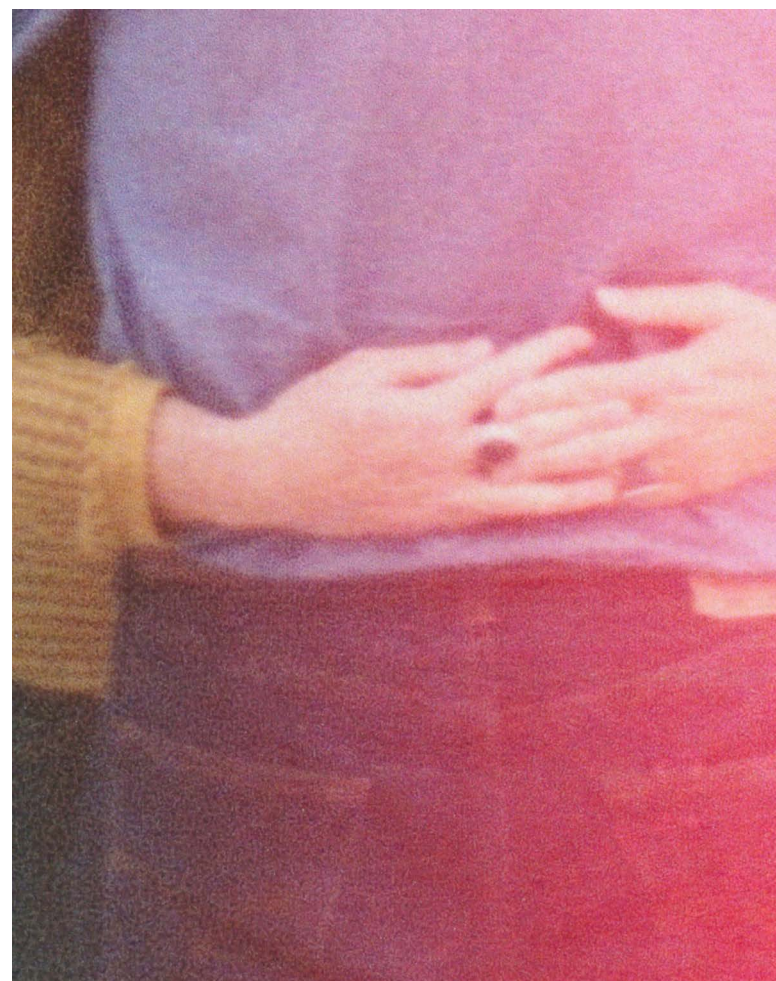


Foto de Jessica, coll de text
 Amor 2011 - final d'obra
 Regre, el meu record, pagada
 com a ll, una decisió, per una foto
 de la Jessica. El que deu una
 còpia de la foto; en part el temps
 calgut de la foto, com a part de
 sentir la foto de la foto; per veure
 normal per dentro de la foto, les veules
 i l'aspecte de la foto, com a part de
 sentir la foto, per veure el resultat
 de la foto, com a part de sentir la foto
 i la foto, com a part de sentir la foto
 d'una foto, com a part de sentir la foto.

9/11/23
 Berta Vicente

Desde hace más de una década la práctica fotográfica ha transitado más intensamente por la producción de fotolibros, fanzines, publicaciones, así como por nuevos formatos expositivos tanto físicos como digitales. El medio fotográfico se ha ido abriendo, dando lugar a la necesidad de alejarse de un lenguaje estandarizado y clásico. La apertura del medio hacia otros modos de hacer, hacia otros lenguajes como la escritura, u otros soportes como el sonido, ha derivado en un cuestionamiento de la imagen como elemento de representación. En el proyecto de Berta Vicente encontramos esta problemática desarrollada, en su caso, alrededor de un debate acerca de la producción de imágenes, el valor de éstas y la urgencia de trazar un relato y un archivo donde la imagen opere desde el habla, el lenguaje y la memoria.

Este replanteamiento de los modos de hacer en el ámbito de la imagen y de la fotografía respecto de un hacer más clásico o más estrictamente fotográfico, se debe en parte a un contexto social caracterizado por la masificación de la imagen, los medios digitales, la circulación de información y la capacidad global de almacenamiento de material visual.

Berta Vicente, en *Salvar del incendio*, habla desde esta realidad y desde su relación con las imágenes. Entre sus referencias y lecturas se encuentran filósofos como Andrea Soto Calderón o Byung Chul-Han y artistas como Joan Fontcuberta, que en sus prácticas piensan en torno a la imagen, su recorrido y su lugar, dentro de este paradigma de información multiplicada. En este trabajo Berta se mueve en la transformación y apertura del medio de la última década y en el contexto social ligado a la imagen que se ha producido en este mismo periodo.

En el desarrollo de este proyecto se pueden percibir tres elementos esenciales relacionados con la fotografía: la memoria, la dimensión social del medio y la relación entre fotografía y texto.

Berta ha preguntado a un grupo escogido de personas qué dos fotografías salvarían de un incendio. Las respuestas a esta pregunta se han hecho escribiendo, a mano, una descripción de esas fotos, por lo que se procede a "mostrar" la imagen, pero subvirtiendo nuestra expectativa de visibilización de estas. No es una fotografía al uso, sino que sería un texto-imagen. Al hacer este ejercicio Berta activa en las personas participantes una indagación en su memoria, cuáles son las razones para seleccionar esa imagen. Al hacer el ejercicio de recordar, en las descripciones comienzan a aparecer no solo elementos visibles de esas fotos sino también otros aspectos ligados a las emociones. Como dice Serge Tisseron en su libro *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*: la fotografía no sólo nos permite toparnos con el recuerdo visual de un acontecimiento, sino también con lo que son sus diversos componentes sensoriales [1].

La posición que toma Berta Vicente no es tanto desde la autoría sino desde la posición de mediadora, articulando así este pequeño archivo, que podría ser infinito, y en el que abre un diálogo con la problemática de la superproducción de imágenes, haciendo un gesto contrario, de pausa. El interlocutor se detiene en solo dos fotografías de todas las que podría conservar y almacenar.

Las descripciones y respuestas que conforman el proyecto están en relación con el uso de la imagen fotográfica desde un ámbito social. La mayor parte de los textos recopilados tienen un carácter biográfico, hablan del pasado y se vinculan con el álbum familiar, y más específicamente con escenas muy puntuales, como una celebración, unas vacaciones o un reencuentro. Pierre Bourdieu detecta esta particularidad de la foto de familia en su libro *Un arte medio*, donde habla sobre el medio fotográfico en su condición de práctica social generalizada. Dice: "La fotografía de familia es un rito del culto doméstico en el que la familia es a la vez sujeto y objeto" [2].

Con todo, este trabajo se articula a través de la memoria como herramienta de la fotografía y de su carácter social en relación al recuerdo.

[1] Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 1996.

[2] Bourdieu, Pierre, *Un arte medio*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

LISTADO DE OBRAS EN LA EXPOSICIÓN

Élan D'Orphium

Tacolín, 2023

El *Tacolín* es un instrumento musical donde se traduce melódicamente el taconeo que anuncia revuelta. Se trata de una pieza compuesta por dos partes principales que se acoplan a modo de calzado, una para pie izquierdo y otra para pie derecho, y un arco de doble cerda. Dichas partes interactúan entre sí para producir sonido. Este instrumento ha sido creado junto al luthier Alejandro de Antonio.

Marta Galindo

SHTF, 2023

Instalación

Jorge Isla

Le Reflet, 2023

Ensamblaje de pantallas de móviles sobre madera

Lucas Marcos Barquilla

Reconstruir lo blando, 2023

Cerámica, bandejas de acero inoxidable

Mecanismos de la emoción humana, 2023

Negatoscopios con imágenes impresas en acetato

Alsira Monforte Baz

Entre dos eternidades, 2023

Acrílico, carbón y conté sobre tela

Cris Neira

Sairse Do Tempo / Denboratik Kanpo / Sortir-se Del Temps / Salirse Del Tiempo, 2023

Instalación multicanal

Loop

Irati Inoriza

El aire fluye al agua, 2023

Música de Juan Diego Calzada

Instalación sonora 9'

Escondite para pájaros, 2023

Instalación de papel amate, sonido y *performance*

Laura Van Severen

A Distant Touch, 2023

Fotografía digital (impresión en vinilo adhesivo) y pieza sonora

Berta Vicente

Salvar del incendio, 2023

Inyección de tinta en papel Epson

SE PROPAGARÁN SIN RETORNO NI DISTANCIA

AYUDAS INJUVE PARA LA CREACIÓN JOVEN. ARTES VISUALES 2022/2023

EXPOSICIÓN

Sala Amadís

26 de enero - 19 de abril 2024

Comisaría

Blanca del Río

Artistas

Élan d'Orphium
Marta Galindo García
Jorge Isla
Lucas Marcos Barquilla
Alsira Monforte Baz
Cris Neira
Irati Inoriza
Laura Van Severen
Berta Vicente

Diseño expositivo

Burr Studio

Gráfica

Miranda Pérez-Hita

Montaje

Arte 19

Audiovisual

Creamos Technology

Transporte

Arte Plus Cargo SLU

Instituto de la Juventud
C/ José Ortega y Gasset, 71
28006 Madrid
www.injuve.es/creacionjoven
creacioninjuve@injuve.es
[@creacioninjuve](https://www.instagram.com/creacioninjuve)

PUBLICACIÓN

Coordinación editorial

Blanca del Río

Textos

Blanca del Río
Jose Iglesias García-Arenal
Toni Navarro
Blanca Martínez Gómez
Jari Malta
Vera Renau
Raquel G. Ibáñez
Claudia Elies
Antonio R. Montesinos
Vera Martín Zelich

© **Textos:** sus autores/autoras

© **Imágenes:** sus autores/autoras
si no se indica lo contrario en la
imagen

Diseño gráfico y maquetación

Miranda Pérez-Hita

NIPO PAPEL: 130-23-005-4

NIPO LÍNEA: 130-23-006-X

DEPÓSITO LEGAL: M-33099-2023

INSTITUTO DE LA JUVENTUD

Directora General

Margarita del Cisne Guerrero

Directora General

de la División de Programas

Tania Minguela Álvaro

Jefa de Área de Creación

Lorena García García

Jefa de Servicio de Creación

Natalia del Río López

