

Generación 2024

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

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

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

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

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

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

Amaya de Miguel
Directora General de la Fundación Montemadrid

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

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

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

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

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

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

Amaya de Miguel
Director General of Fundación Montemadrid



João Mourão & Luís Silva

Generación Todes / Generation All of Us

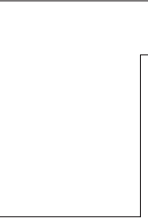
6



Salem Amar

Dialogues

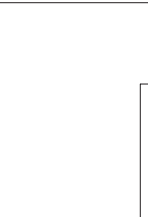
17



Daniel De La Barra

Vista a vuelo de Águila

33



Weixin Quek Chong

lazossuculentos // succulentbonds

49



Agnes Essonti Luque

A mí de pequeñita me daban nostalgia a cucharadas

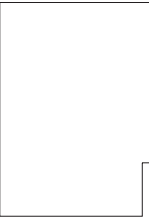
65



Irati Inoriza

Al final de tu cabello

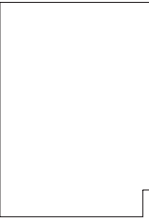
81



Milena Rossignoli

Ukemi Ushiro Ukemi

97



Raúl Silva

Catch the living manners as they rise

113



An Wei

Amparo

129

Generation All of Us

João Mourão and Luís Silva

Generación Tódes

João Mourão y Luís Silva

Empecemos por el principio, haciendo una pregunta que parece fácil: ¿qué es una generación? Lo curioso de las preguntas es que cuando empiezas a hacerlas ya nunca paras. Después de una pregunta, lo habitual no es que siga una respuesta sino otra pregunta. Lo cual es bueno. De ahí que, en lugar de producir una respuesta satisfactoria, la pregunta “¿qué es una generación?” nos lleve inmediatamente a preguntarnos “¿por qué son importantes las generaciones?” o “¿por qué es clave el concepto de generación a la hora de pensar sobre el tiempo y el cambio?” o “¿por qué está intrínsecamente unido el concepto de generación a las ideas de renovación cíclica?”. En este caso concreto, la acumulación y superposición de preguntas deja patente la vaguedad del propio concepto de generación, aparentemente claro pero en realidad borroso y esencialmente subjetivo y, como consecuencia de ello, sumamente arbitrario. No hay más que ver cómo se han definido y reproducido las últimas generaciones en los principales medios de comunicación y en la percepción general: *baby boomers* (nacidos entre 1946 y 1964), generación X (nacidos entre 1965 y 1980), *millennials* (nacidos entre 1981 y 1996), generación Z (nacidos entre 1997 y 2012) y generación Alfa (nacidos entre 2013 y 2025), que aún no ha alcanzado la mayoría de edad. La arbitrariedad resulta explícita

Let us start from the beginning and ask a seemingly straightforward question: What is a generation? The curious thing about questions is that once you start asking them you never stop. Questions tend to be followed by additional questions, not answers. Which is a good thing. So the question “What is a generation?”, rather than producing a satisfying answer, immediately leads into “Why are generations meaningful?” or “What in the concept of generation is instrumental in thinking about time and change?” or, even still, “Why is the notion of generation inextricably tied to ideas of cyclic renewal?” In this specific instance, the cumulative overlapping of queries testifies to the elusiveness of the concept of generation. Despite its apparent directness, it remains a fuzzy concept, one fundamentally subjective and, as a result, exceedingly arbitrary. Think of how recent generations have been defined and reproduced in mainstream media and general common sense: Baby Boomers (born 1946–1964), Generation X (born 1965–1980), Millennials (born 1981–1996), Generation Z (born 1997–2012) and the still waiting to come of age Generation Alpha (born 2013–2025). Even without addressing the nomenclature, the arbitrariness is immediately explicit: except for the Baby Boomer generation, whose start is marked by the end of the Second World War,

desde el primer momento, sin que tan siquiera sea necesario fijarse en la nomenclatura: con la salvedad de la generación del *baby boom*, cuyo punto de arranque está definido por el final de la Segunda Guerra Mundial, los períodos que definen cada generación no están asociados a ningún acontecimiento histórico significativo o momento culturalmente definitorio. El resultado es que los períodos de transición se convierten en zonas grises de indefinición generacional. ¿Yo qué soy, uno de los últimos de la generación X o uno de los primeros *millennials*? ¿Uno de los últimos *millennials* o uno de los primeros de la generación Z? La inexistencia de una frontera significativa que marque el final de una generación y el principio de la siguiente parece indicar que no funcionan como categorías discretas o mutuamente excluyentes, sino más bien como un continuo generacional. Los cambios culturales, sociales y políticos también comportan cambios paulatinos en los objetivos, decisiones y retos de un grupo concreto de personas. Más allá de que se haya nacido en 1995, 1996 o 1997, existe cierta percepción de un objetivo común: el hecho de haber nacido en los años noventa comporta la percepción común de moverse en un mundo esencialmente distinto al de alguien nacido en los años setenta del siglo pasado, por ejemplo, y de formar parte de dicho mundo. En ello radica la importancia del concepto de generación o de las categorías generacionales, si se prefiere: en la posibilidad de explicar y dar forma y sustancia al incesante cambio que experimentan las subjetividades compartidas con el paso del tiempo.

Como su nombre indica, Generación 2024, la edición de este año de la convocatoria organizada por la Fundación Montemadrid—presentada, como de costumbre, en La Casa Encendida—, opera de forma acumulativa, dando testimonio a lo largo de varias ediciones de cómo cambian con el tiempo las subjetividades artísticas. En vez de partir de la premisa de que cada año nos presenta a una nueva generación de artistas, enfrentada a nuevos desafíos y volcada en indagaciones en esencia distintas a las de sus predecesores, esta convocatoria anual, además de servir para la creación de una instantánea sincrónica, contribuye a hacer visible el desarrollo de las prácticas visuales emergentes, abriendo un espacio público centrado en el debate y la crítica. Les artistas elegidos este año, casi todos *millennials* de la última hornada—por usar la categorización

the time periods defining each generation are not anchored in any significant historical event or culturally defining moment. This causes the transitional periods of time to become generational grey zones. Am I a late GenXer or an early Millennial? Or similarly, am I a late Millennial or an early GenZer? The lack of a significant border tracing where one generation ends and another begins suggests that rather than being discrete or mutually exclusive categories, they operate more as a generational continuum. As cultural, social and political changes take place, the goals, choices and challenges a specific group of individuals faces slowly change as well. There is a certain sense of shared purpose, regardless of whether one was born in 1995, 1996 or 1997. One was born, however, in the 1990s, and with that comes a shared sense of being in and of a world that is fundamentally different from someone who was born in the 1970s, for instance. And it is therein that lies the relevance of the concept of generation, or generational categories for that matter: the possibility to account for and give form and substance to the relentless motion of how shared subjectivities change over time.

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

The installation *A mí de pequeña me daban nostalgia a cucharadas* [When I was a little girl, they fed me nostalgia in spoonfuls] by Agnes Essonti Luque (Barcelona,

arbitraria de los periodos generacionales a la que nos hemos referido antes—, forman un grupo diverso que, tanto en sus producciones como en sus personas y en la percepción que de ellos tiene el mundo en general, encarnan muchos de los principales debates políticos a los que se enfrentan las sociedades occidentales contemporáneas.

La instalación *A mí de pequeña me daban nostalgia a cucharadas*, de Agnes Essonti Luque (Barcelona, 1996), es un buen ejemplo de tales formaciones encarnadas. En ella, la artista investiga la comida y la cocina como algo que, a la vez que nutre el cuerpo, crea un espacio comunitario de experiencias compartidas y conserva tradiciones culturales específicas. Partiendo del proverbio yoruba según el cual “la tierra es un mercado, el cielo nuestra casa”, y en sintonía con el viaje simbólico que caracteriza las obras de Essonti, la artista presenta una serie de fotografías, objetos, ingredientes y textos que recuperan sus recuerdos y experiencias de la vida cotidiana en Camerún, reimaginando un espacio caracterizado por el intercambio, la conexión y la capacidad que tienen las personas de definir sus identidades, sus relatos y su sentimiento de pertenencia.

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

1996) is a good example of such embodied formations. It continues the artist’s ongoing investigation on food, and cooking, as something which nourishes the body while both enabling a communal space of shared experiences and preserving specific cultural traditions. Starting from the Yoruba proverb which states that “the earth is a market, the sky our home” and in line with the symbolic journey that characterizes Essonti’s practice, the artist presents a series of photographs, objects, ingredients and texts as a way of travelling back to her own memories and experiences of daily life in Cameroon, re-imagining in that process a space of exchange and connection and the ability one has in defining one’s own identities, stories and sense of belonging.

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

The historical and political processes that define what is possible in terms of the lived experience of specific communities vis-à-vis the territories they occupy is at the core of Daniel De La Barra’s (Lima, 1982) project *Vista a vuelo de Águila* [Eagle’s eye view]. The project, which continues the research carried out by the artist at the Royal Spanish Academy in Rome, addresses the processes of internal colonization in Spain during the period of identity construction of fascism and

discrepancia sobre cómo debería y puede ser un barrio.

En el proyecto de Daniel De La Barra (Lima, 1982) *Vista a vuelo de Águila*, resultan esenciales los procesos históricos y políticos que definen lo que es posible en términos de experiencia vivida para determinadas comunidades respecto a los territorios que ocupan. Este proyecto, con el que el artista da continuidad a las investigaciones emprendidas en la Real Academia de España en Roma, aborda los procesos de colonización interna vividos en España durante el periodo de construcción identitaria del fascismo y su persistencia en la actualidad. *Vista a vuelo de Águila* combina escultura, vídeo y pintura, partiendo del estudio de cómo idealizó el aparato fascista los paisajes rurales, así como de una reinterpretación de la propaganda cinematográfica fascista. Una gran escultura construida con cajas de fruta de cemento que simula el hundimiento de la fachada del Ministerio de Agricultura de Madrid sirve como soporte para la proyección de las imágenes, mientras que la pared que la rodea alberga una serie de pinturas que, con tintes satíricos y sin distinciones temporales, nos hablan de la devastación del territorio provocada por el fascismo y el extractivismo actual. Partiendo de una doble concepción del paisaje, como producto cultural y territorio en conflicto, el proyecto propone una crítica de la violencia socioambiental en las zonas agroindustriales que se extienden por todo el territorio español.

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

how they still resonate today. *Vista a vuelo de Águila* brings together sculpture, video and painting, conceived from the study of how the fascist apparatus romanticized rural landscapes, as well as a reinterpretation of fascist propaganda footage. The large-scale sculpture, built with concrete fruit boxes, emulates a sinking façade of the Ministry of Agriculture in Madrid and serves as structure for the screening of the video footage, while on the wall surrounding it a series of paintings tell us, with satirical overtones and without temporal distinctions, about the devastation of the territory, from fascism to present day extractivism. Based on the notion of the landscape as both a cultural product and a conflicted territory, the project attempts to develop a critique of the socio-environmental violence in the agro-industrial areas that extend throughout the Spanish territory.

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

Ukemi Ushiro Ukemi, the title of Milena Rossignoli’s (Quito, 1990) body of sculptural work, references the basic technique of falling that every martial arts practitioner learns in order to protect the body from impacts against the floor. The movement of falling is a circular one in which only the arms and shoulders hit the floor, while the rest of the body remains protected, shielded from the tension of the impact. That same tension and that same circular motion are the force that pushes the artist’s sculptures into existence. Rossignoli subjects soft materials such as fabric, latex

sujetos contemporáneos aquello en lo que pueden convertirse es un flujo ilimitado de posibilidades.

El conjunto de obras escultóricas de Milena Rossignoli (Quito, 1990) *Ukemi Ushiro Ukemi* hace referencia a la técnica básica de la caída que aprenden todos los practicantes de las artes marciales para proteger su cuerpo del impacto con el suelo. Se trata de un movimiento circular en el que solo chocan con el suelo los brazos y los hombros, mientras que el resto del cuerpo queda protegido y escudado de la tensión del impacto. Esta misma tensión, y este mismo movimiento circular, son la fuerza que infunde su existencia a las esculturas de la artista. Rossignoli somete materiales blandos —tejidos, látex y fibra de vidrio— a un proceso lento y repetitivo de distorsión que, llevándolos físicamente hasta el extremo, les permite convertirse en algo que parecería imposible. Así, “entrena” los materiales, de la misma manera que se hace con el cuerpo, logrando que adquieran aptitudes de las que carecían y que consigan aquello que no entraba en el ámbito de sus posibilidades. Repetición sin resistencia y maleabilidad sin rotura.

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

or fiberglass to a slow and repetitive process of distortion, pushing them to their physical extreme and allowing them to become what wouldn't seem possible: training the materials, as one trains the body, until they develop skills they didn't possess and achieve what was outside of their field of possibility. Repetition without resistance, malleability without rupture.

Titled *Catch the living manners as they rise*, Raúl Silva's (Lima, 1991) mesmerizing project constitutes the entry point to a speculative research that explores two unrelated historical events. One is the opening of the first South American railroad in Peru in the nineteenth century, which enabled the country to export massive amounts of guano to Europe, thus jumpstarting a modernization process based on capitalist exchange. The second event is the deployment of a submarine fibre-optic cable across the Atlantic Ocean, speeding up communications to virtually the speed of light. Under these new conditions, the graphic vector seems to have become the ideal medium for the dissemination of a universalized visuality of a globalized world. Silva scans and vectorizes a stamp commemorating the opening of the Peruvian railroad, to the point that it becomes raw digital data. In one of the videos we follow those vectors, while the other video mirrors those lines with their analogic counterparts, shot with a microscopic camera following the actual printed lines of the stamp celebrating the railroad and the guano export. *Catch the living manners as they rise* thus presents us with a curious and unexpected opposition between the digital and materiality within the extractive imaginary of guano.

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

manners as they rise nos ofrece una curiosa e inesperada contraposición entre lo digital y lo materia enmarcada en el imaginario extractivo del guano.

Salem Amar (Barcelona, 1999) centra su interés en las propiedades materiales del lenguaje, la descodificación de los signos y la relación entre imagen, sonido y tiempo. *Dialogues* [Diálogos], un ensayo filmado en vídeo de seis canales, supone un paso más en su interés por los relatos de personas que están viviendo o han vivido procesos de violencia, a los que asigna la función de arquetipos, dando lugar a una conmovedora reflexión visual, a la vez afectiva y política, sobre nuestras vidas y la violencia impuesta. El punto de partida del proyecto es un archivo compuesto por seis entrevistas psiquiátricas, cuyas estructuras lingüísticas son seleccionadas y recontextualizadas por Amar. Después de transcribirlas, el artista recopila los fragmentos de las intervenciones para crear un mosaico de experiencias vitales interconectadas en el que tienden a surgir, y a repetirse, momentos de belleza inesperada, algunos de índole gramática y otros conformados por melodías estructurales y rítmicas.

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

experiences where occasional moments of unexpected beauty—some of a grammatical nature, others structural and rhythmic melodies—tend to emerge and recur.

The sculptural installation *lazossuculentos // succulentbonds*, presented by Weixin Quek Chong (Singapore, 1988), is deceptively simple. A formal reading of the hanging skins of latex, which form a path of fluid gestures pooling into supporting bodies of transparent resin, immediately acknowledges the opposition between themes of binding, stretching, restraint and torsion, and those of falling, relaxation and flow. However, the choice of latex isn't simply a matter of formal or expressive properties. Rather, it signals a multiplicity of narratives that the artist embodies and brings to the fore of her research and, specifically, into this project. Once a major export of Malaysia and Singapore, latex was produced from rubber tree plantations set up in Southeast-Asian rainforests by the British to compete with the Brazilian rubber market. Both the material and the territory it generates from have been relentlessly shaped by the forces of colonial capitalist extractivism. But besides being a cog in the global wheel of commodified trade and exploitation, latex has been a staple of the kink community, with many of its members describing the material's appeal to be its transformative potential: wearing it is like owning a second skin, one which compresses and smoothes the body while amplifying its sensorial feedback.

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

transformador: llevarlo es como tener una segunda piel que comprime y alisa el cuerpo, al tiempo que potencia su retroalimentación sensorial.

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

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

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

Vive y trabaja en Madrid

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

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

She/they/他 lives and works in Madrid

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

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

lazossucculentos // succulentbonds, 2024
 Instalación
 Látex, acero, resina y sonido
 Medidas variables

lazossucculentos // succulentbonds, 2024
 Installation
 Latex, steel, resin and sound
 Dimensions variable

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

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

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

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

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

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

Quienes practican la suspensión corporal persiguen un estado trascendente atravesándose la piel con ganchos y colgándose de ellos. Inspirada en rituales culturales y religiosos que incorporan la perforación o la atadura, como el *Thaipusam*² y el *Shibari*³, la suspensión corporal con ganchos fue popularizada en Occidente a finales de la década de 1980 por un gran entusiasta de la modificación corporal, el *fakir Musafar*⁴, quien, a través de la citación, apropiación y adaptación de prácticas rituales y de modificación, propugnaba dar prioridad al cuerpo para explorar y recuperar una espiritualidad perdida por la “civilización” occidental.

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

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

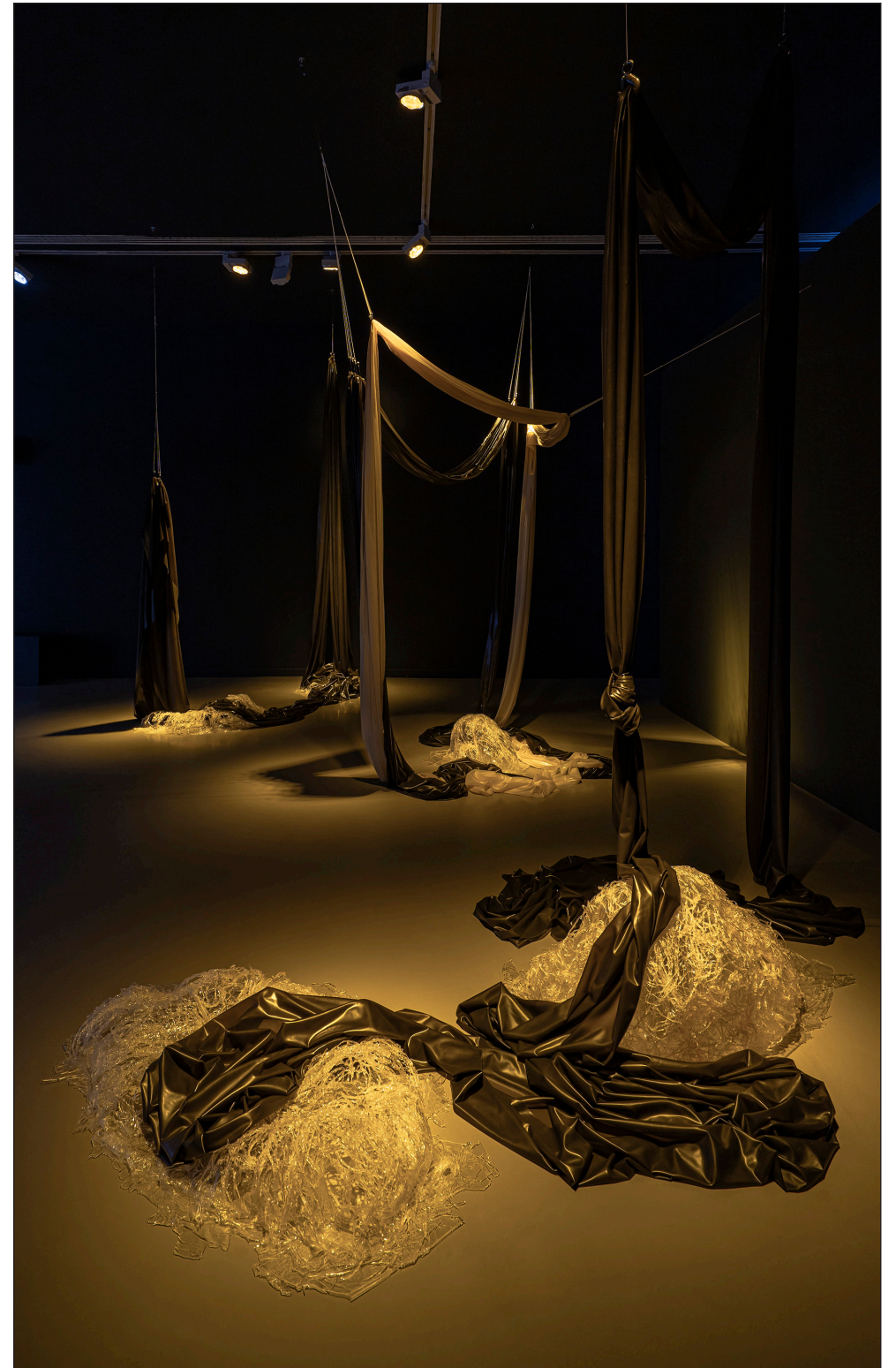
³ Técnica japonesa de atadura con cuerdas.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

In body suspension, practitioners seek a transcendent state while hanging from hooks pierced into their skin. A practice inspired by cultural and religious rituals that include experiences of piercing or bondage, like Thaipusam² and Shibari,³ skin hook suspension was popularised in America and Europe by body modification enthusiast Fakir Musafar⁴ in the late 1980s, advocating a “body-first” approach to explore and reclaim a spirituality lost to “civilisation” through referencing, appropriating and adapting non-Western body modification and ritual practices.

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

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

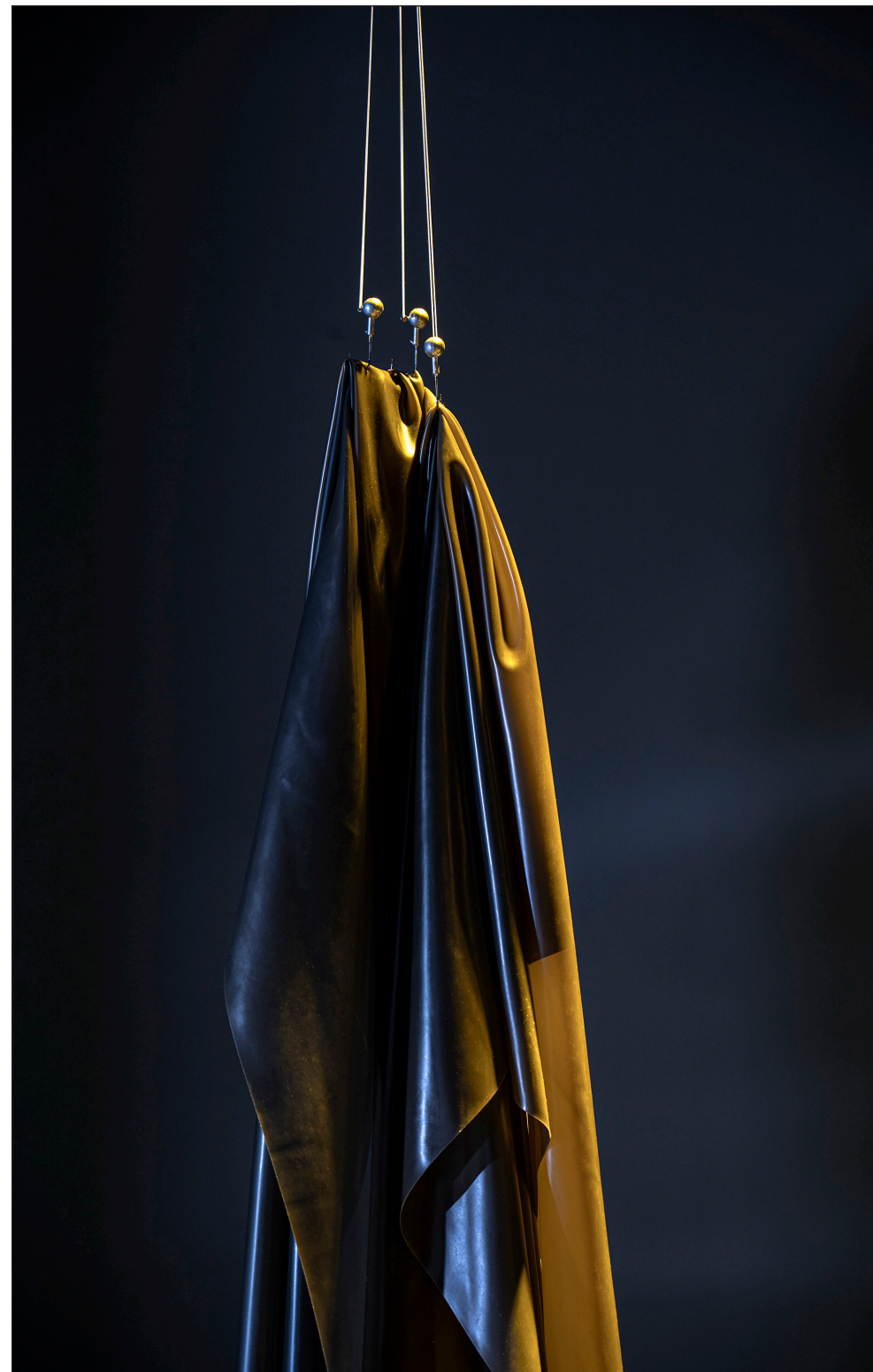
² Tamil Hindu festival observed across many countries of the Tamil diaspora.

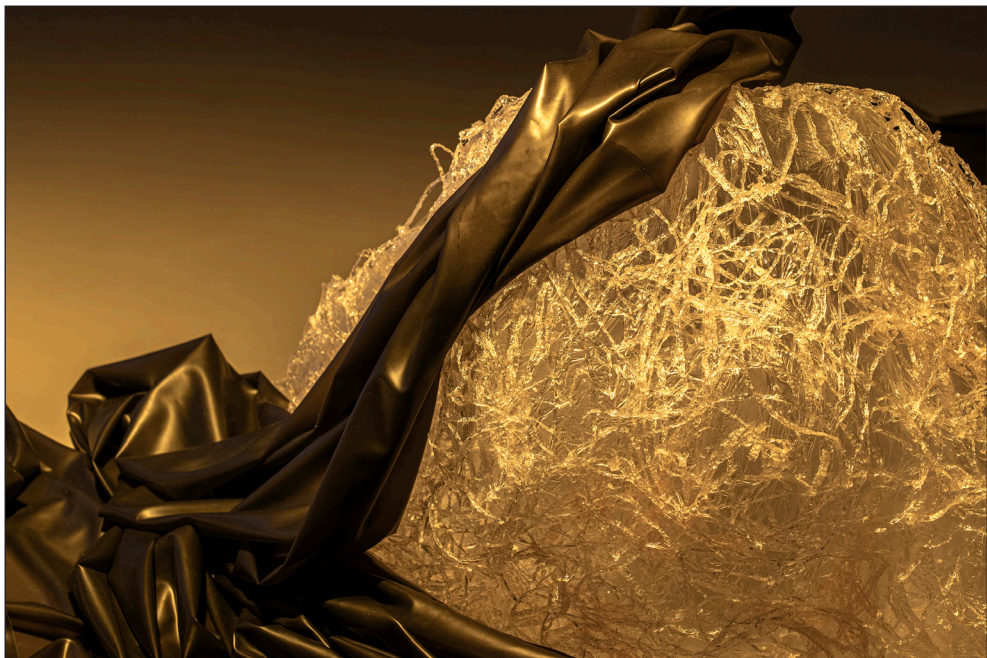
³ Japanese rope bondage.

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

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







FUNDACIÓN MONTEMADRID

Patronos [Trustees]

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

Directora general [Director General]

Amaya de Miguel Toral

Director general adjunto [Deputy Director General]

Jaime Guerra Carballo

Subdirectora general gerente [Deputy Management Director]

Mónica Rico Bravo de Soto

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

Pablo Berástegui Lozano

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

María Nieto García

Coordinadora de publicaciones y ediciones [Publications Coordinator]

Vanessa Casas Calvo

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

Elena Fernández- Savater

GENERACIÓN 2024

Jurado [Jury]

Carla Acevedo-Yates
João Mourão
Luís Silva
Mabel Tapia

Prejurado [Pre-Jury]

Cristina Anglada
Joaquín García
Selina Blasco

EXPOSICIÓN [EXHIBITION] 02.02-21.04.2024

Coordinadora [Coordinator]

Andrea Muniáin Perales

Montaje y transporte [Assembly and Transport]

Intervento

Seguro [Insurance]

MARSH

PUBLICACIÓN [PUBLICATION]

Diseño [Design]

Julieta Casariego

Edición de textos [Copy-editing]

Exilio Gráfico

Traducción [Translations]

Polisemia

Impresión [Printers]

Brizzolis

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

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

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

ISBN: 978-84-09-57305-9

DL: M-3152-2024