FLORENCIA ROJAS

Portfolio 2022

www.florenciarojas.com
contacto@florenciarojas.com
+34 677 24 24 70
Studio: C/ Matilde Hernández, 36. 3º dcha.
28019. Madrid

CV

PROYECTOS:

Avenida de los Poblados, sin número

Yacimiento Centrípeto 23.45

Blue 072

Les mauvaises terres à traverser

Un incendio en el subsuelo

En los mismos ríos entramos y no entramos, [pues] somos y no somos [los mismos]

Luna-Lager Bunker

CV

Born in Argentina in 1984. Grown up in Torremolinos. Currently living in Madrid.

Currently doing a PhD in Contemporary Art. Universidad de Málaga

Masters degree in Contemporary art production. Fine Arts School, Universidad de Málaga. [2016]

Masters degree in Concept and creation through photography. EFTI, Madrid. [2009]

SOLO EXHIBITIONS

Avenida de los Poblados, sin número. Curated by Jesús Alcaide. Espacio OTR. Madrid, Febrero-Mayo 2022

En los mismos ríos / Ibai berberetan. Festival Mapamundistas 2021. Curated by Alexandra Baurès. Batán de Villava, Pamplona

Luna-Lager Bunker. Curated by Juan Carlos Robles. Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, 2017 (Cat.)

Vírgenes. Galería 6mas1. Madrid, 2014

GRANTS / AWARDS

Ifitry Residence. Esauira (Morocco), May 2022
Ayudas a las Artes Visuales de la Comunidad de Madrid, 2021
Residence programme at C3A Andalucía. Curated by Jesús Alcaide. 2020
XXX Circuitos de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid
Ayudas a las Artes Visuales de la Comunidad de Madrid 2018
Finalist at Premi Ciutat de Palma 2018
Prize Impulsarte at Hybrid Festival
XIV Encuentros de Arte de Genalguacil
Intransit 2017, Universidad Complutense de Madrid
Biunic17. Fundación Valentín de Madariaga
EAC XVI Award
Residence at Fundación Bilbao Arte
1st prize Desencaja 2014, certamen andaluz de fotografía. Instituto Andaluz de la Juventud
Residence grant Creadores, in La Térmica (Málaga)
Propuestas 2012 (VEGAP)
Selected artist at II EAN 2012
Selected photographer at Descubrimientos Photespaña 2012
3rd prize at Málaga Crea 2012
Addaya Centre d´Art Contemporani and 10×15 awards at Festival Emergent Lleida. 2011
Resident at Addaya Centre d´Art Contemporani. Mayo 2011
Leonardo da Vinci grant to be the assistant of Andrea Sunder – Plassmann. Berlín 2010-11
Finalist at Málaga Crea 2011

GROUP SHOWS (Selection)

[2021]

And Yet The Air Was Still Stirring, curated by Akis Kokkinos, Yomna Osman and Anushka Rajendran – Young Curators Residency Programme, Fundación Sandreto Re Rebaudengo Madrid -. Círculo de Bellas Artes, Madrid (Cat.)

Vende la casa, vende el coche, vende a los niños. Curated by Álex Marco. Espacio Tuesday to Friday, Valencia

Aragon Park 2021. Curated by Marlon de Azambuja and Ángela Jiménez Durán. Madrid

Malagana. Tribute to Rogelio López Cuenca. Festival Moments. Ateneo de Málaga

Entre las formas que van hacia la sierpe y las formas que buscan el cristal, curated by Joaquín Jesús Sánchez and Roxana Gazdzinski. CAAC, Sevilla (Cat.)

Vivir-juntos. Una puesta en común de las distancias, curated by Jesús Alcaide. Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (C3A), Córdoba (Cat.)

[2019]

XXX Circuitos de Artes Plásticas. Curated by Ángel Calvo Ulloa. Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid

Versión:Ocupada. Galería Covarrubias. Ciudad de México

[2018]

Lo que permanece oculto, curated by Marlon de Azambuja. Espacio OTR, Madrid

XIV Encuentros de Arte, curated by Juan Francisco Rueda. Museo de Arte Contemporáneo Fernando Centeno. Genalguacil, Málaga

*O*B+*, curated by Julio Falagan. Galería 6mas1. Madrid

[2017]

Creo que a Joseph Beuys no lo tengo en Facebook, curated by Patricia Bueno del Río. Sala Atín Aya, Seville (cat.)

BIUNIC, curated by Iván de la Torre and Juan Ramón Rodríguez-Mateo. Fundación Valentín de Madariaga, Seville; Fundación CajaGranada

HotelxHotel, curated by Guillermo Bermejo. Carmen Thyssen Museum, Málaga

[2016]

Open studios, Fundación BilbaoArte

INT 16, curated by Carmen Osuna. CCP. Diputación de Málaga (cat.)

EAC 2016, Sala «El Club». Museo de Alicante (cat.)

Tiempo de luz, curated by Concha Hermano. MUPAM. Málaga (cat.)

AFFAIRE, una propuesta breve de Antonio Navarro y Florencia Rojas para La noche en Blanco (Málaga). La Alianza Francesa. 14th May

[2015]

Amigos invisibles, curated by Leandro Mosco. Carmen Thyssen Museum, Málaga

Un chien andalou, curated by Fernando Gómez de la Cuesta. Palmaphoto 2015, Photostreet program

Sans serif. Emerging Media art of artists from Berlin and others international. Curated by Frency Dorian and Andrea Sunder-Plassmann. Matroska Ini program. XII Havana Biennial.
Carmelo González Gallery

Desencaja, muestra de fotografía. Museo de Almería. Almería (cat.)

[2014]

X. Galería Liebre. Festival Miradas de Mujeres. Madrid

Hinterlandmark. Addaya centre d´art Contemporani. Mallorca

Creadores. La Térmica. Málaga

Sirenas. Espacio Iniciarte de la Junta de Andalucía. Málaga (cat.)

Supervisions. Galería Aba art contemporani. Palmaphoto 2014. Mallorca (cat.)

[2013]

Incubarte Festival. Museo del Carme. Valencia

Don´t look at my camera. Museu da imagem. Braga. Portugal (Cat.)

Marca España. European Creative Center. Berlin. Germany

Last night. Galería 6+1. Jugada a 3 bandas. Madrid (cat.)

[2012]

Málaga Crea 2012. Muestra joven de fotografía. CAC Málaga

En Paralelo. Galería Isabel Hurley. Málaga

Emergent. With Jesús Madriñán and Santos Román. Addaya Centre d´art Contemporani. Mallorca

[2011]

Cuerpo y territorio II. Museo de Arte Contemporáneo de Salta (Argentina)

Finalists from Málaga Crea. CAC Málaga

Dfest 2011. Matadero de Madrid

Cuerpo y Territorio. Centro Cultural España en Córdoba (Argentina)

WORKS IN COLLECTIONS

Diputación de Alicante
Diputación de Málaga
Instituto Andaluz de la Juventud
Fundación Bilbao Arte
Addaya Colecciò
Colección Apertura
Universidad de Málaga
Colección Genalguacil Pueblo Museo

AVENIDA DE LOS POBLADOS, SIN NÚMERO

[2021-22]

Proyecto financiado por la beca de Ayudas a la creación de la Comunidad de Madrid

Ficha técnica

Fotografías: Blanco y negro, 35 mm, digitalizadas, impresión con tintas minerales sobre papel Hahnemühle photorag smooth 188 gr.
Grandes – 150 x 100 cm
Pequeñas – 30 x 45 cm

Mosaico: Acuarela y piedras del suelo de la cárcel de Carabanchel

Minerva: Bronce fundido

Relato de fuga: sonido, monocanal, 15´

Fotografías del archivo de la COPEL. 1977. Autor desconocido

Documento firmado con sangre por miembros de la COPEL en 1977

Grabado con destornillador en pared de la planta de la cárcel de Carabanchel

ES_

Avenida de los Poblados, sin número es un proyecto sobre el solar donde estuvo situada la cárcel de Carabanchel. Partiendo de un interés en asuntos relacionados tanto con la gestión de la memoria histórica y el patrimonio, así como con el aislamiento forzado y la reclusión, elegí trabajar sobre este solar por ser un lugar representativo de los intereses mencionados.

La Cárcel de Carabanchel fue inaugurada el 22 de junio de 1944 sobre un terreno de 172.144 m² junto a la ermita de Santa María la Antigua que pertenecía a la finca de Eugenia de Montijo. En la construcción de la misma participaron mil presos políticos. Estuvo activa hasta el año 1999. Fue la prisión de referencia de la dictadura. La cárcel fue derribada en el año 2008 en una dudosa operación de especulación inmobiliaria y de pésima gestión de la memoria de la represión franquista. Esta actuación del gobierno presidido por Zapatero fue muy polémica y ocasionó las protestas de distintas plataformas del barrio que reivindicaban la cárcel por su importancia patrimonial y para preservar la memoria de los represaliados del régimen franquista. El edificio, que fue el último panóptico construido en España, había sido desalojado en el año 1999 por no cumplir con las condiciones mínimas que exigía la nueva ley penitenciaria. Estuvo abandonado nueve años, etapa en la que fue saqueado de todo material de valor; por lo tanto, cuando lo derribaron lo que se demolió fue el esqueleto del edificio: hormigón, ladrillo, piedra y pavés. Ese escombro no se recogió, se trituró y formó el suelo del actual solar que funciona como un vestigio del pasado represivo del lugar o, quizá, un futuro yacimiento. La cárcel de Carabanchel es otro paradigma del conflicto en torno a la gestión de un patrimonio incómodo y disonante.

Cuando empecé a caminar por este solar en el que aparentemente ya no hay nada, encontré fragmentos del suelo -terrazo- y del pavés que formaba parte de la galería central, que era una gran rotonda de treinta y dos metros de diámetro y cuatro alturas donde convergían las ocho galerías, así como de la galería de acceso, cubierta por una bóveda de cañón en la que se inserta un paño central realizado con pavés donde estaban los presos políticos. Recogí ese material y fui fotografiándolo en mi estudio.

De ese escombro había surgido un catálogo de flora silvestre que ha crecido libremente en el terreno. Esas plantas han sido fotografiadas y clasificadas junto a la paisajista Tábata Pardo, que ha colaborado en el proyecto tanto en el trabajo de taxonomía de las especies como elaborando un estudio de la vegetación del solar.

Investigando más sobre este descampado, supe que en el subsuelo hay un yacimiento romano. El yacimiento romano de Eugenia de Montijo, que está apenas sin excavar y sin reconocer, ocupa una extensión mayor al solar. Los primeros restos fueron encontrados en 1903 y los últimos en 2005 durante las obras en Vía Carpetana. Según estos hallazgos, se confirma que allí hubo una villa a romana. Estas cuarenta hectáreas de restos arqueológicos están comprendidas entre la estación de Metro de María Eugenia de Montijo, el cementerio parroquial de Carabanchel Bajo, la ermita de Santa María la Antigua, el parque Eugenia de Montijo y la Avenida de los Poblados. En el año 2019 el Colegio de Arqueólogos de Madrid pidió que los restos romanos hallados en Carabanchel fueran declarados Bien de Interés Cultural. En este punto me puse en contacto con Sonia Dorado -vecina del barrio, activista y fotógrafa- y con Laura Fernández -arqueóloga especializada en el yacimiento de Eugenia de Montijo- para que colaboraran aportando documentación al proyecto.

Decidí que quería trabajar el terreno por estratos: desde el subsuelo con los restos romanos, pasando por el escombro de la superficie y la flora que ha crecido de él y, pensando en el cielo, o en la parte alta del solar, me interesé por un periodo concreto de la extensa historia de la cárcel -estuvo activa 55 años-: los motines de la COPEL en el tejado de la prisión a finales de los años setenta motivados por los indultos que se produjeron a raíz de la ley de Amnistía de 1977 -también conocida como ley del olvido-. Cuando se firmó esa ley se aprobaron indultos para los presos políticos. En las cárceles no solo había presos políticos, sino que también estaban encarcelados los que se conocían como “presos comunes” o, como ellos mismos se reivindican, “presos sociales”. A pesar de que no habían sido encarcelados por motivos políticos, sí habían sido juzgados con leyes franquistas -Ley de vagos y maleantes posteriormente sustituida por la Ley de peligrosidad social-. Se asociaron y crearon la Coordinadora de Presos en Lucha que llevó a cabo numerosas acciones reivindicativas, no solamente en la cárcel de Carabanchel, sino también en muchas otras prisiones del estado español. Se amotinaban en los distintos tejados, se autolesionaban, hacían huelgas de hambre, boletines informativos y solicitaban, no solamente el indulto, sino mejores condiciones en las prisiones y, en último término, la abolición del sistema penitenciario. Decidí viajar a Barcelona para conocer a Daniel Pont, uno de los fundadores de la COPEL. Allí pude entrevistarle, acceder al archivo de la coordinadora que se aloja en Can Batlló y me cedió para la exposición dos copias fotográficas de la época de los motines iniciados el 18 de julio de 1977 y acabados el 21 de julio por hostigamiento policial: sufrieron disparos desde helicópteros de botes de humo y balas de goma, y de antidisturbios desde los patios de la prisión con fuego real. Asimismo, Daniel me relató un intento de fuga en el que participó que pude recoger en sonido.

Volviendo al subsuelo, de este yacimiento se conocen dos hallazgos importantes. El primero de ellos es el Mosaico de Carabanchel, datado entre los siglos IV-V d.C. y conservado en el Museo de San Isidro o de los Orígenes de Madrid. Es de temática báquica y muestra una representación de las cuatro estaciones simbolizadas en ciclos vegetales. El mosaico estuvo probablemente situado en un lujoso comedor (triclinium) de una casa (domus), puesto que, decoraciones mosaicas como estas se encuentran comúnmente situadas en los comedores de las villas. Es posible que el mosaico perteneciese a una familia romana que celebraba en su villa banquetes y celebraciones en honor al dios Baco.

Mi propuesta ha consistido en especular sobre lo que se ha perdido de la pieza, sobre los fragmentos ausentes. Junto a la artista Elisa Pardo y asesoradas por la arqueóloga Laura Fernández, hemos pintado una acuarela en la que vemos una posible reconstrucción de las teselas que se han perdido del vestigio romano. La obra se completa con pedazos del suelo de la cárcel encontrados en el solar, que posados sobre la acuarela recalcan sobre la existencia de las distintas capas que se dan en el terreno, en el hecho de que hay una ruina encima de otra.

El segundo vestigio importante que queda del yacimiento de Eugenia de Montijo es la Minerva de Carabanchel. Se trata de una pieza de bronce hallada junto al mosaico y que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional bajo el número 2.851. Le faltan las manos, como a la mayoría de estatuillas de bronce de la época, ya que se fundían por separado del cuerpo y en muchos casos se han extraviado. Según Margarita Moreno, arqueóloga del MAN, es más que probable que la diosa se presentara como guerrera y llevara una lanza en una mano y una pátera -cuenco con el que se hacían libaciones- en la otra.

La pieza que se presenta en referencia a esta Minerva son las posibles manos fundidas en bronce que, con su lanza y cuenco, completan lo que se ha perdido de la diosa romana. Se trata de la misma idea que llevé a cabo para la pieza del mosaico, completar lo ausente. En definitiva, todo el proyecto tiene que ver con lo que no vemos por políticas ajenas: un edificio injustamente derribado, un yacimiento sin reconocer y una historia olvidada como la de la COPEL.

Se da una conexión espacial entre el relato del intento de fuga de Daniel Pont y las piezas sobre el yacimiento romano. Me resultó interesante pensar en la vida subterránea de la cárcel, esos túneles que se cavaban para las fugas y la existencia -desconocida para los reclusos- del yacimiento.

El proyecto se cierra con una carta enviada por miembros de la COPEL a las cortes y a la prensa, cedida también por Daniel Pont y que dice:

Señor Presidente de las Cortes,
Todos los días algún preso se automutila pidiendo indulto general y las reivindicaciones que ustedes ya conocen hechas por la COPEL.
Nuestra sangre es sangre del pueblo a quien ustedes representan.

Este documento contundente firmado con sangre de algunos presos, se sitúa sobre un grabado hecho con destornillador en la pared de la sala en la que he rayado la planta de la cárcel. Esta manera de dibujar algo casi invisible en la pared tiene que ver con el carácter fantasmagórico de ese edificio en el barrio de Carabanchel, ya que mucha gente lo recuerda y forma parte de la memoria, pero ya no está. Este trozo de tierra tan denso en contenido me ha llevado a la necesidad de colaborar con otras profesionales para diseccionar el terreno. He formado un equipo de mujeres con la intención de que, aunque en el proyecto el contenido no tenga connotaciones feministas, la praxis sí que lo sea. El arte puede ser así una forma de canalizar distintos conocimientos que normalmente suelen estar compartimentados y que, de alguna manera, a través de un proyecto artístico pueden confluir.

Un espacio acotado como el terreno de la antigua Cárcel de Carabanchel es contenedor de una compleja conjunción de conflictos relacionados con las políticas de la memoria y el patrimonio. Esta constante tensión hostil que habitamos en el estado español entre la memoria y el olvido, me da pie como artista para crear narraciones y relatos aunando la investigación interdisciplinar con propuestas plásticas que surgen de esta fricción poética. El solar puede entenderse como palimpsesto, como una topografía de memorias en continua construcción y superposición, un espacio en el que leemos el tiempo.

EN_

Avenida de los Poblados, sin número is a project on the site where the Carabanchel prison was located. Based on an interest in issues related to the management of historical memory and heritage as well as forced isolation and confinement, I chose to work on this site because it is a representative place of the aforementioned interests.

The Carabanchel Prison was inaugurated on June 22, 1944 on a 172,144 m^2 plot of land next to the chapel of Santa María la Antigua that belonged to the estate of Eugenia de Montijo. One thousand political prisoners participated in its construction. It was active until 1999. It was the prison of reference during the dictatorship. The prison was demolished in 2008 in a dubious operation of real estate speculation and bad management of the memory of Franco's repression. This action of the government presided by Zapatero was very controversial and caused protests from various neighborhood platforms that claimed the prison for its heritage importance and to preserve the memory of the reprisals of the Franco regime. The building, which was the last panopticon built in Spain, had been evicted in 1999 for not complying with the minimum conditions required by the new penitentiary law. It had been abandoned for nine years, a period in which it was looted of all valuable material; therefore, when it was demolished, what was demolished was the skeleton of the building: concrete, brick, stone and paving. That rubble was not collected, it was crushed and formed a vestige of the repressive past of the place or, perhaps, a future site. The Carabanchel prison is another paradigm of the conflict over the management of an uncomfortable and dissonant heritage.

When I started to walk through this site, where apparently there is nothing anymore, I found fragments of the floor -terrazo- and of the glass that was part of the central gallery, which was a large rotunda of thirty-two meters in diameter and four heights where the eight galleries converged, as well as of the access gallery, covered by a barrel vault in which a central panel made of glass was inserted, where the political prisoners were kept. I collected this material and photographed it in my studio.

From that rubble had emerged a catalog of wild flora that has grown freely on the ground. These plants have been photographed and classified together with the landscape designer Tábata Pardo, who has collaborated in the project both in the work of taxonomy of the species and in the elaboration of a study of the vegetation of the site.

While researching more about this wasteland, I learned that there is a Roman site in the subsoil. The Roman site of Eugenia de Montijo, which is barely unexcavated and unrecognized, occupies an area larger than the site. The first remains were found in 1903 and the last ones in 2005 during the works

in Via Carpetana, according to these findings, it is confirmed that there was a Roman villa there. These forty hectares of archaeological remains are located between the Metro station of María Eugenia de Montijo, the parish cemetery of Carabanchel Bajo, the hermitage of Santa María la Antigua, the Eugenia de Montijo park and the Avenida de los Poblados. In 2019 the Association of Archaeologists of Madrid requested that the Roman remains found in Carabanchel be declared an Asset of Cultural Interest. At this point I contacted Sonia Dorado -neighbor of the district, activist and photographer- and Laura Fernández -archaeologist specialized in the site of Eugenia de Montijo- to collaborate by providing documentation to the project.

I decided that I wanted to work the terrain by strata: from the subsoil with the Roman remains, through the rubble of the surface and the flora that has grown from it and, thinking about the sky, or the upper part of the site, I was interested in a specific period of the extensive history of the prison -it was active for 55 years-: the COPEL riots on the roof of the prison in the late seventies motivated by the pardons that occurred as a result of the 1977 Amnesty Law -also known as the law of oblivion-. When that law was signed, pardons were approved for political prisoners. In the prisons there were not only political prisoners, but also those who were known as "common prisoners" or, as they themselves claimed, "social prisoners". Although they had not been imprisoned for political reasons, they had been tried under Franco's laws - the Law of Vagrants and Miscreants, later replaced by the Law of Social Dangerousness. They joined forces and created the Coordinadora de Presos en Lucha (Coordinating Committee of Prisoners in Struggle), which carried out numerous protest actions, not only in Carabanchel prison, but also in many other prisons in Spain, where they rioted on the rooftops, self-harmed, went on hunger strikes and newsletters, and demanded not only a pardon, but better conditions in the prisons and, ultimately, the abolition of the penitentiary system. I decided to travel to Barcelona to meet Daniel Pont, one of the founders of COPEL. There I was able to interview him, access the archive of the organization that is housed in Can Batlló and he gave me for the exhibition two photographic copies of the time of the riots that began on July 18, 1977 and ended on July 21 due to police harassment: they were shot from helicopters with smoke canisters and rubber bullets, and riot police from the prison courtyards with live ammunition. Daniel also told me about an escape attempt he participated in, which I was able to capture on sound.

Returning to the subsoil, two important finds are known from this site. The first one is the Carabanchel Mosaic, dated between the IV-V centuries A.D. and preserved in the San Isidro or Origins Museum in Madrid. It has a Bacchic theme and shows a representation of the four seasons symbolized in vegetal cycles. The mosaic was probably located in a luxurious dining room (triclinium) of a house (domus), since, mosaic decorations like these are commonly found in the dining rooms of villas. It is possible that the mosaic belonged to a Roman family that held banquets and celebrations in honor of the god Bacchus in their villa.

My proposal consisted of speculating on what has been lost from the piece, on the missing fragments. Together with the artist Elisa Pardo and advised by the archaeologist Laura Fernández, we have painted a watercolor in which we see a possible reconstruction of the tesserae that have been lost from the Roman vestige. The work is completed with pieces of the floor of the prison found on the site, which, placed on the watercolor, emphasize the existence of the different layers that occur on the ground, in the fact that there is a ruin on top of another.

The second important vestige that remains from the Eugenia de Montijo site is the Minerva de Carabanchel. It is a bronze piece found next to the mosaic and is in the National Archaeological Museum under number 2,851. The hands are missing, like most bronze statuettes of the time, as they were cast separately from the body and in many cases have been lost. According to Margarita Moreno, archaeologist of the MAN, it is more than likely that the goddess was presented as a warrior and carried a spear in one hand and a pátera - a bowl with which libations were made - in the other.

The piece that is presented in reference to this Minerva are the possible hands cast in bronze that, with her spear and bowl, complete what has been lost of the Roman goddess. This is the same idea that I carried out for the mosaic piece, to complete what is missing. In short, the whole project has to do with what we do not see because of other people's policies: an unjustly demolished building, an unrecognized site and a forgotten story like that of COPEL.

There is a spatial connection between the story of Daniel Pont's escape attempt and the pieces on the Roman site. I found it interesting to think about the subway life of the prison, those tunnels that were dug for the escapes and the existence -unknown to the inmates- of the site.

The project closes with a letter sent by members of COPEL to the courts and to the press, also provided by Daniel Pont, which reads:

Mr. President,
Every day some prisoner self-mutilates himself asking for a general pardon and the demands that you already know made by COPEL.
Our blood is the blood of the people you represent.

This strong document, signed with the blood of some prisoners, is placed on an engraving made with a screwdriver on the wall of the room where I have scratched the plant of the prison. This way of drawing something almost invisible on the wall has to do with the ghostly character of that building in the neighborhood of Carabanchel, since many people remember it and it is part of the memory, but it is no longer there.

This piece of land so dense in content has led me to the need to collaborate with other professionals to dissect the terrain. I have formed a team of women with the intention that, although the content of the project does not have feminist connotations, the praxis does. Art can thus be a way of channeling different knowledge that are usually compartmentalized and that, somehow, through an artistic project can come together.

A confined space such as the site of the former Carabanchel Prison is the container of a complex conjunction of conflicts related to the politics of memory and heritage. This constant hostile tension that we inhabit in the Spanish state between memory and oblivion, gives me as an artist the opportunity to create narratives and stories combining interdisciplinary research with plastic proposals that arise from this poetic friction. The site can be understood as a palimpsest, as a topography of memories in continuous construction and superposition, a space in which we read time.





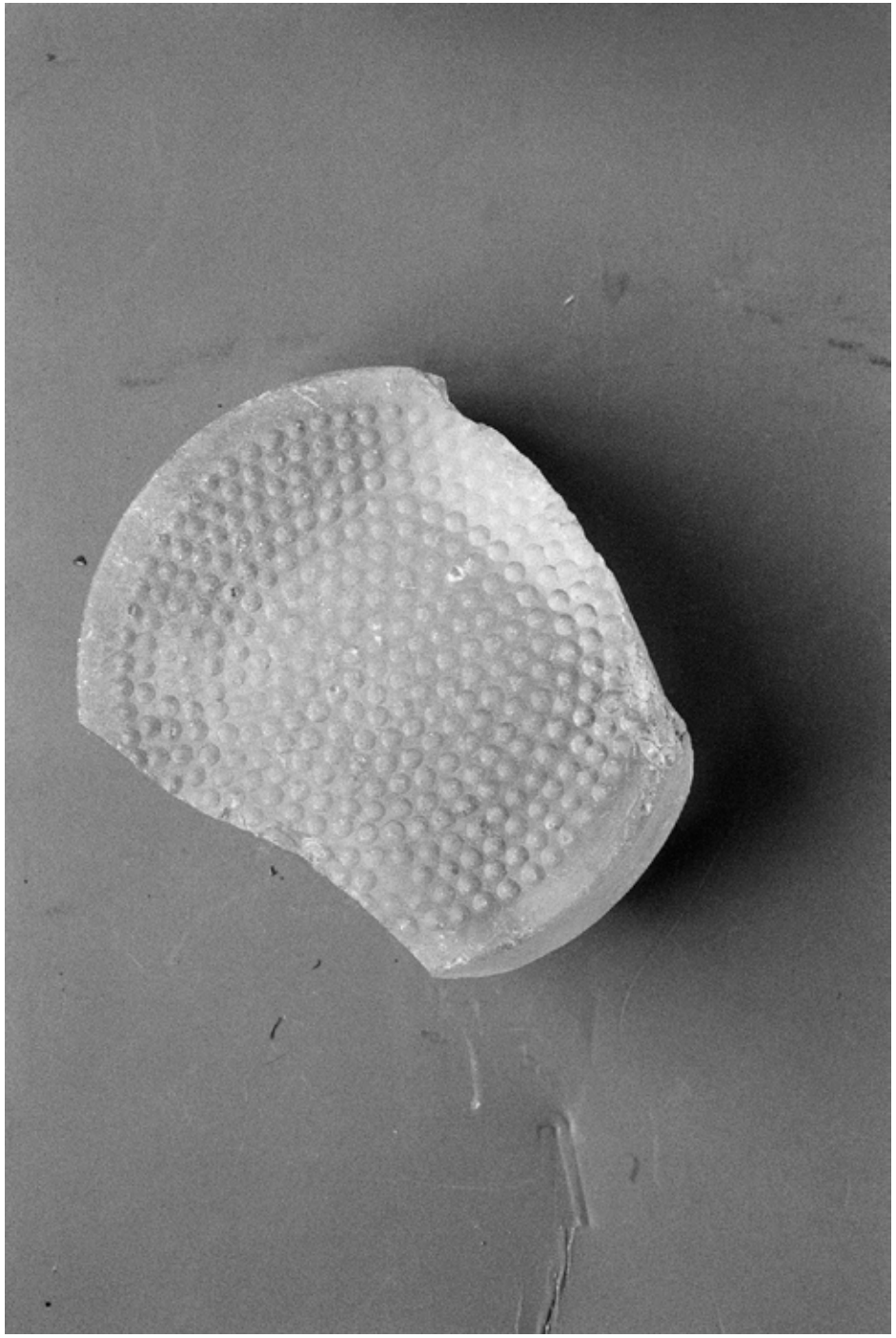


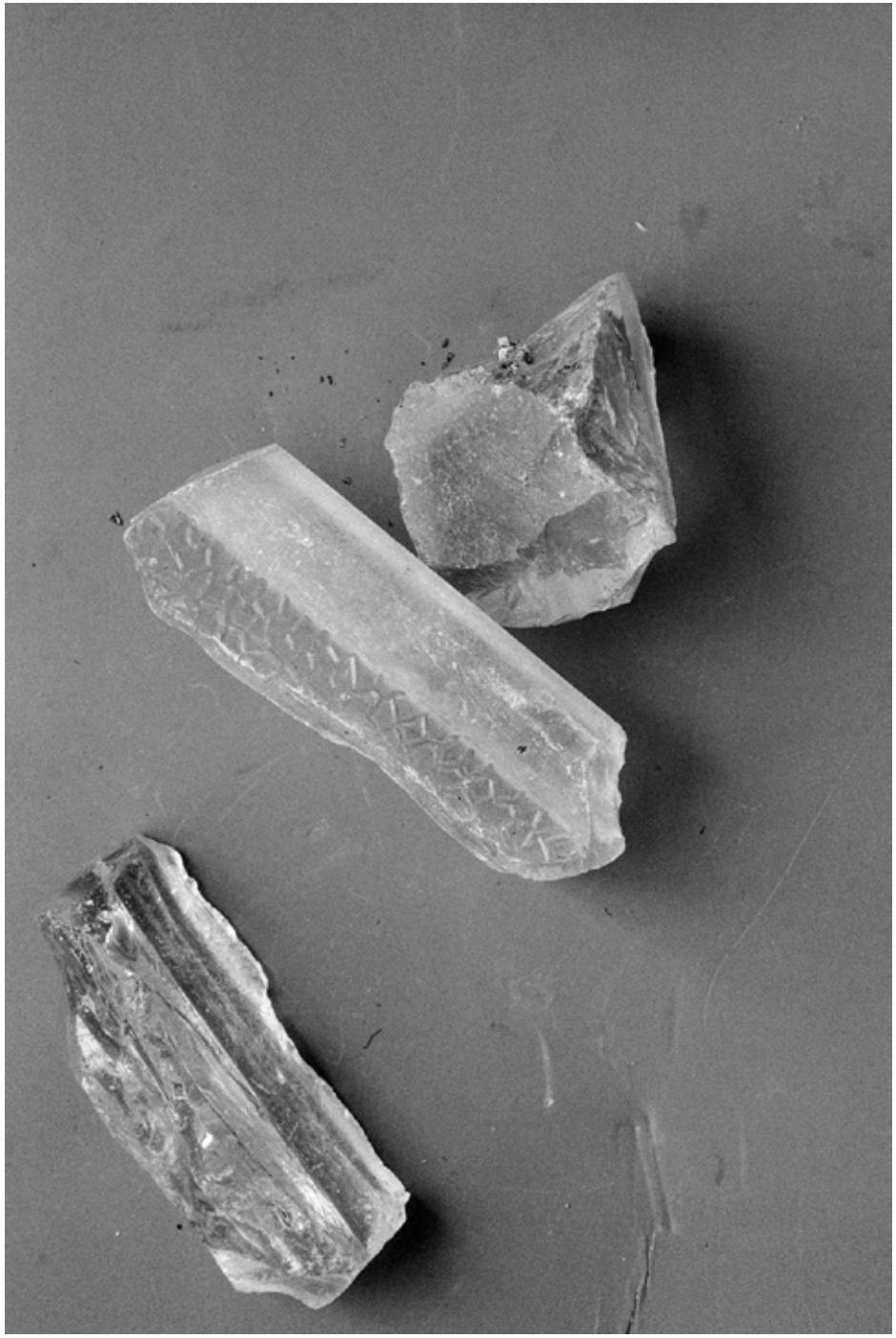



¡LIBERTAD!



















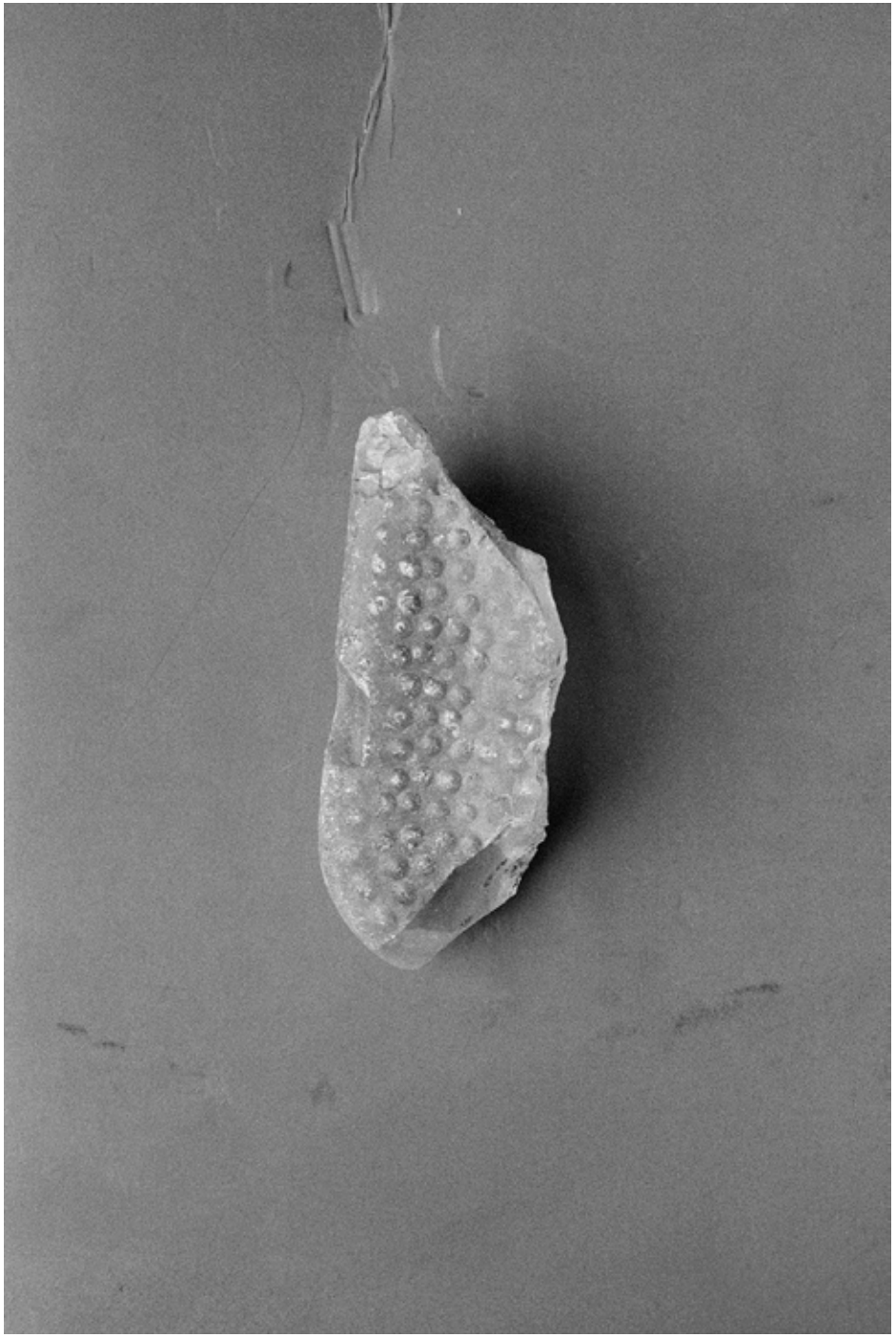


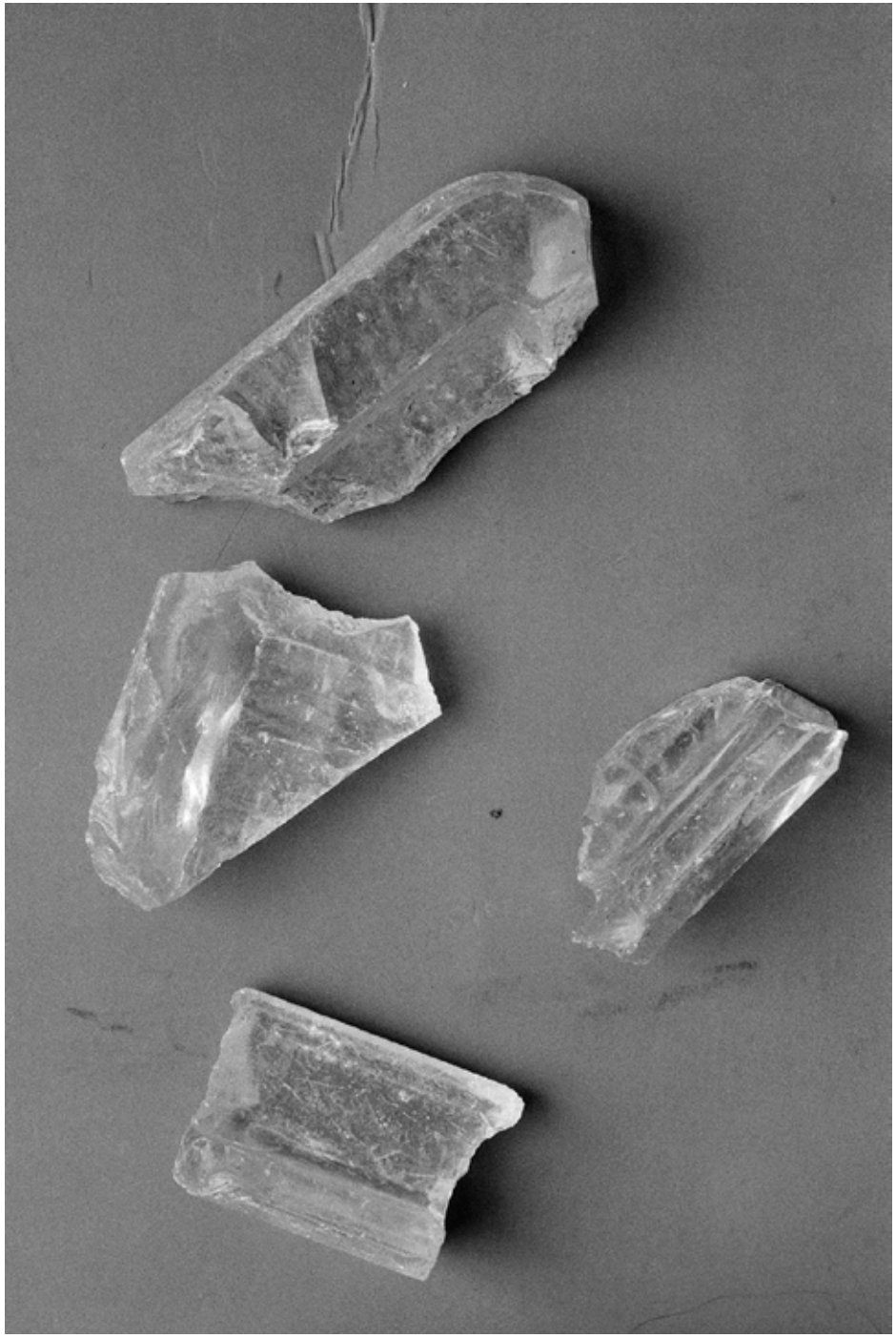
















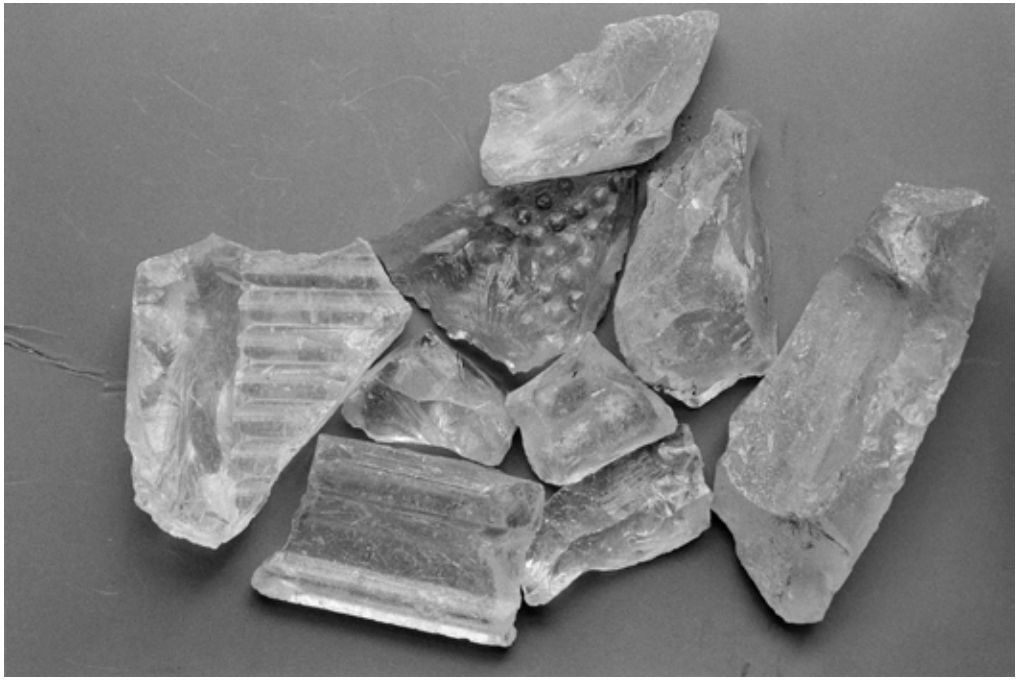














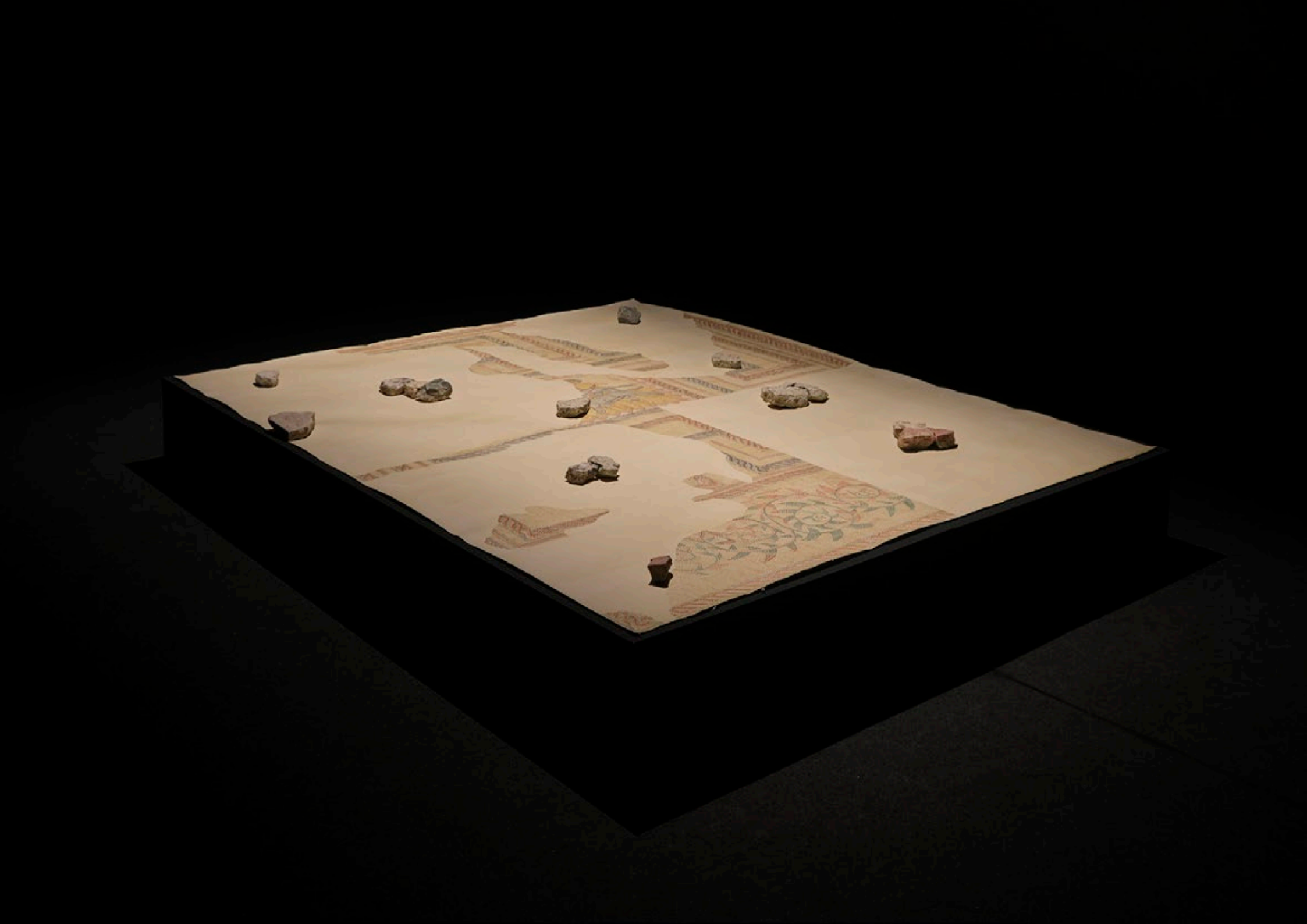


























Señor Presidente de las Cortes

Todos los días alguien pierde su automóvil pidiendo Indulto general y las Reivindicaciones que Vds. ya conocen, hechas por la C.O.N.F.E.D.

Nuestra Sangre es Sangre del Pueblo a quien Vds. Representan

Fallecido de Val

Paseo Real de Pamplona [illegible] Sitio



YACIMIENTO CENTRÍPETO 23.45

[2021]

Autoras: Elsa Paricio y Florencia Rojas. Colaboración para la exposición Aragon Park

Ficha técnica

Site-specific: Tótem informativo, mesa de interpretación, yacimiento y performance

ES_

El proyecto que presentamos parte de la idea de tratar la glorieta que hay delante del edificio como un yacimiento arqueológico. Hemos especulado sobre qué puede haber ocurrido allí y hemos creado un relato ficticio sobre los distintos usos que se le ha dado a ese lugar en una mesa de interpretación que conforma un mirador hacia el yacimiento.

Texto de la mesa de interpretación:

Los vestigios de Aérea y su relación con la aviación

El yacimiento situado en la glorieta que une las calles Padre Poveda, Camino de las Rejas y Antonio García, es un desconocido vestigio prehistórico que revela indicios sobre la vida de varias generaciones de pobladores de la zona.
Los restos de estas sociedades han dejado constancia de que en este punto existe algún tipo de particularidad magnética por la que se reiteran aquí sucesos históricos relacionados con el vuelo y el movimiento circular en torno a su eje central.

06.58 El origen

Según las investigaciones llevadas a cabo por el Colegio Profesional de Arqueología de Madrid, hace aproximadamente 3.500 años este lugar se consideraba sagrado por ser un punto de encuentro que sobrevolaban en círculo una cantidad desmesurada de diferentes especies de aves. Dejaron estos habitantes algunas pinturas de pájaros y fueron plantando un olivo como el que observamos actualmente generación tras generación. También se ha descubierto a través de las representaciones pictóricas que llevaban a cabo, que solían celebrar un ritual en el que caminaban rodeando el espacio imitando el movimiento de las aves. Se intuía ya entonces que el lugar emana algún tipo de fuerza centrípeta que suscita un flujo circular continuo a su alrededor.

15.04 El deseo

Este lugar de peregrinación de aves se convirtió en una suerte de leyenda que fue trasladada de padres a hijos: allí se instalaron los pobladores de lo que llamaron entonces Aérea. Sus habitantes mantuvieron una inquietud creciente sobre la que depositaron un enorme empeño: descifrar las leyes de la gravedad y aprender a volar. En estas tierras se llevaron a cabo unos desconocidos ensayos sobre aviación que han sido descubiertos recientemente. Según las excavaciones desarrolladas en el terreno, los artilugios y las técnicas de vuelo que se dieron en este pequeño pueblo, fueron excepcionalmente adelantadas a su tiempo. Se han encontrado grabados en piedra con dibujos de herramientas y aparatos, así como cálculos físicos y diarios de experimentos fallidos.

15.59 El despegue de aérea

El camino para aprender a volar no fue fácil. Este memorial fue construido como homenaje a los primeros intrépidos que perdieron la vida intentando alzar el vuelo con sus inventos. Cada una de las siete piedras de granito colocadas en este monumento circular, sirvieron para conmemorar a cada uno de los hombres pájaro que precedieron con sus avances al logro de esta comunidad.
Esta sociedad nómada no se extinguió, ni fue colonizada por ningún otro pueblo. La versión que se ha revelado más plausible hasta nuestros días es que Aérea fue abandonada por sus habitantes cuando, tras largas experimentaciones y errores que pagaron con las siete trágicas muertes que aquí se conmemoran, los audaces vecinos aprendieron a volar y decidieron marcharse de estas tierras baldías como una bandada de aves migratorias que nunca retornó.

17.23 El aterrizaje

Muchos años después (c. D a.C.), otra comunidad se asentó en Aérea. Estos habitantes se encontraron con el enigmático memorial a los primeros voladores y trataron de descifrarlo sin atinar demasiado. Hicieron estudios sobre la incidencia de la luz solar y lunar sobre las rocas, pero la realidad es que no comprendían este monumento.
Cierto es que intuían que algo tenía que ver con el cielo: observaron que las piedras estaban colocadas de forma que a determinada hora del día proyectaban una sombra muy alargada sobre el suelo; los nuevos habitantes de la zona interpretaron esta cuestión como una señal para ser vista desde arriba. Tal vez les invadió el pesar de que aquella civilización inextinta se había perdido en la inmensidad del cielo y no hubiera podido regresar a casa. Por ello, añadieron al conjunto del memorial un gran dibujo de hierro con forma de ave, trasformando así el monumento de Aérea en un centro de aterrizaje primitivo.

23.44 La actualidad

El magnetismo de Centrípeto sigue activo todavía hoy. Se dice que en torno a su centro giran sin cesar todo tipo de objetos, personas y vientos, haciendo así visible en su cotidianeidad la leyenda del yacimiento que guarda viva la memoria de Aérea.
Es una feliz coincidencia, o quizá, esté relacionado de algún modo que se desconoce, el hecho de que se construyera el aeropuerto de Barajas en una localización tan próxima al vestigio que nos ocupa. Hoy en día, nuestros sofisticados aviones sobrevuelan el discreto monumento que nos recuerda que volar es un deseo humano ancestral.

EN_

The project we present is based on the idea of treating the traffic circle in front of the building as an archaeological site. We have speculated about what may have happened there and we have created a fictitious story about the different uses that have been given to that place in an information board that forms a viewpoint to the site.

Text of the information board:

The vestiges of Aérea and its relationship with aviation

The site located in the traffic circle that joins the streets Padre Poveda, Camino de las Rejas and Antonio García, is an unknown prehistoric vestige that reveals clues about the life of several generations of settlers in the area.
The remains of these societies have left evidence that at this point there is some kind of magnetic peculiarity by which historical events related to flight and circular movement around its central axis are reiterated here.

06.58 The origin

According to the investigations carried out by the Professional Association of Archaeology of Madrid, approximately 3,500 years ago this place was considered sacred because it was a meeting point where an inordinate number of different species of birds flew in circles. These inhabitants left some paintings of birds and were planting an olive tree like the one we see today generation after generation. It has also been discovered through the pictorial representations that they carried out, that they used to celebrate a ritual in which they walked around the space imitating the movement of the birds. It was already intuited then that the place emanates some kind of centripetal force that arouses a continuous circular flow around it.

15.04 Desire

This place of bird pilgrimage became a sort of legend that was passed on from father to son: the settlers of what was then called Aerial settled there. Its inhabitants maintained a growing restlessness on which they deposited an enormous commitment: to decipher the laws of gravity and to learn to fly. In these lands were carried out some unknown tests on aviation that have been discovered recently. According to the excavations carried out in the field, the gadgets and flight techniques that took place in this small village were exceptionally ahead of their time. Stone engravings have been found with drawings of tools and apparatus, as well as physical calculations and diaries of failed experiments.

15.59 Aerial take-off

The road to learning to fly was not an easy one. This memorial was built as a tribute to the first intrepid people who lost their lives trying to take flight with their inventions. Each of the seven granite stones placed in this circular monument served to commemorate each of the birdmen who preceded the achievement of this community with their advances.
This nomadic society did not become extinct, nor was it colonized by any other people. The version that has proved most plausible to this day is that Aerial was abandoned by its inhabitants when, after long experimentations and mistakes that they paid for with the seven tragic deaths that are commemorated here, the daring neighbors learned to fly and decided to leave these wastelands as a flock of migratory birds that never returned.

17.23 The landing

Many years later (c. D B.C.), another community settled in Aeria. These inhabitants came across the enigmatic memorial to the first fliers and tried to decipher it without much success. They made studies on the incidence of sunlight and moonlight on the rocks, but the reality is that they did not understand this monument.

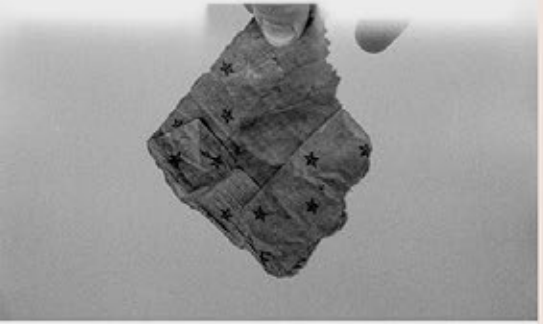
It is true that they sensed that something had to do with the sky: they observed that the stones were placed in such a way that at a certain time of the day they projected a very long shadow on the ground; the new inhabitants of the area interpreted this as a sign to be seen from above.
Perhaps they were overcome by the regret that the extinct civilization had been lost in the immensity of the sky and would not have been able to return home. Therefore, they added a large iron drawing in the shape of a bird to the memorial, thus transforming the Aerial monument into a primitive landing center.

23.44 The present day

The magnetism of Centripetus is still active today. It is said that all kinds of objects, people and winds are constantly revolving around its center, thus making visible in its daily life the legend of the site that keeps alive the memory of Aerea.
It is a happy coincidence, or perhaps, it is related in some unknown way, the fact that the Barajas airport was built in a location so close to the vestige that concerns us. Today, our sophisticated airplanes fly over the discreet monument that reminds us that flying is an ancestral human desire.


YACIMIENTO
CENTRÍPETO 23.45
06.58
15.04
15.59
17.23
23.44





YACIMIENTO CENTRÍPETO 23.45

Los vestigios de Aérea y su relación con la aviación

El yacimiento situado en la glorieta que une las calles Padre Poveda, Camino de las Rejas y Antonio García, es un desconocido vestigio prehistórico que revela indicios sobre la vida de varias generaciones de pobladores de la zona.

Los restos de estas sociedades han dejado constancia de que en este punto existe algún tipo de particularidad magnética por la que se reiteran aquí sucesos históricos relacionados con el vuelo y el movimiento circular en torno a su eje central.

06.58

EL ORIGEN

Según las investigaciones llevadas a cabo por el Colegio Profesional de Arqueología de Madrid, *hace aproximadamente 3.500 años este lugar se consideraba sagrado* por ser un punto de encuentro que sobrevolaban en círculo una cantidad *desmesurada de diferentes especies de aves.* Dejaron estos habitantes algunas pinturas de pájaros y fueron plantando un olivo como el que *observamos actualmente generación tras generación.* También se ha descubierto a través de las representaciones pictóricas que llevaban a cabo, que solían *celebrar un ritual en el que caminaban* rodeando el espacio imitando el *movimiento de* las aves. **Se intuía ya entonces que el lugar emana algún tipo de fuerza centrípeta que suscita un flujo circular continuo a su alrededor.**



La tradición de plantar un olivo tras otro en el mismo lugar, hoy en día recuperada por parte de los investigadores, viene sucediendo desde sus orígenes.

En primer que las propiedades físicas de su suelo hicieran de singularizo o fenómeno ritual a los diversos pobladores de la zona.



Muestras de plantas prehistóricas que crecen de manera única y característica en el Yacimiento Centrípeto 23.45.



15.04

EL DESEO

Este lugar de peregrinación de aves se convirtió en una suerte de leyenda que fue *trasladada de* padres a hijos: **allí se instalaron los pobladores de lo que llamaron entonces Aérea.** Sus habitantes *mantuvieron una inquietud creciente sobre la* que depositaron un enorme empeño: descifrar las leyes de la gravedad y aprender a volar. **En estas tierras se llevaron a cabo unos desconocidos ensayos sobre aviación** que han sido descubiertos *recientemente.* Según las excavaciones desarrolladas en el terreno, los artilugios y las técnicas de *vuelo que se diseñan en este pequeño pueblo,* fueron excepcionalmente adelantadas a su tiempo. Se han encontrado grabados en piedra con dibujos de herramientas y aparatos, así como *cálculos físicos* y diarios de experimentos fallidos.





15.59

EL DESPEGUE DE AÉREA

El camino para aprender a volar no fue fácil. Este memorial fue construido como homenaje a los primeros intrépidos que perdieron la vida intentando alzar el vuelo con sus inventos. **Cada una de las siete piedras de granito colocadas en este monumento circular, sirvieron para conmemorar a cada una de los *hombres pájaro* que precedieron con sus avances al logro de esta comunidad.** Esta sociedad nómada no se extinguió, ni fue colonizada por ningún otro pueblo. La versión que se ha revelado más plausible hasta nuestros días es que Aérea fue abandonada por sus habitantes cuando, tras largas experimentaciones y errores que pagaron con las siete trágicas muertes que aquí se conmemoran, los audaces vecinos aprendieron a volar y **decidieron marcharse de estas tierras baldías como una bandada de aves migratorias que nunca retornó.**







17.23

EL ATERRIZAJE

Muchos años después (c. D a.C.), otra comunidad se asentó en Aérea. Estos habitantes se encontraron con el enigmático memorial a los primeros veladores y trataron de descifrarlo sin atinar demasiado. Hicieron estudios sobre la incidencia de la luz solar y lunar sobre las rocas, pero la realidad es que no comprendían este monumento.

Cierto es que intuían que algo tenía que ver con *el cielo:* **observaron que las piedras estaban colocadas de forma que a determinada hora del día proyectaban una sombra muy alargada sobre el suelo;** los *nuevos habitantes* de la zona interpretaron esta cuestión como una reliquia para ser vista desde arriba.

Tal vez les invadió el pesar de que aquella civilización inexistente se había perdido en la inmensidad del cielo y no hubiera podido regresar a casa. *Por ello,* **añadieron al conjunto del memorial un gran dibujo de hierro con forma de ave, transformando así el monumento de Aérea en un centro de aterrizaje primitivo.**

23.44

LA ACTUALIDAD

El magnetismo de Centrípeto sigue activo todavía hoy. Se *dice que* en torno a su centro giran sin cesar todo tipo de objetos, personas y vientos, haciendo así visible en su cotidianeidad la leyenda del yacimiento que guarda viva la memoria de Aérea.

Es una feliz coincidencia, o quizá, está relacionado de algún modo que se desconoce, el hecho de que se construyera el aeropuerto de Barajas en una localización tan próxima al vestigio que nos ocupa. Hoy en día, nuestros sofisticados aviones *sobrevuelan el discreto monumento* que nos recuerda que volar es un deseo humano ancestral.





Fig. 1

Figs. 1 y 2

En la capilla inferior fueron encontradas estas fisuras que han ayudado a datar la edad de los diferentes asentamientos.

Esta cámara está iluminada por este ojuvo de luz que se mantienen cogidas. Se cree que en cada uno de ellos se conservaban determinados objetos históricos que poseían los primeros veladores.

Se conservan hoy los fragmentos de un tipo de mapa del firmamento (Fig. 1) y un basamento desde de madera de olivo el que la falta la cabeza (Fig. 1).



Fig. 2







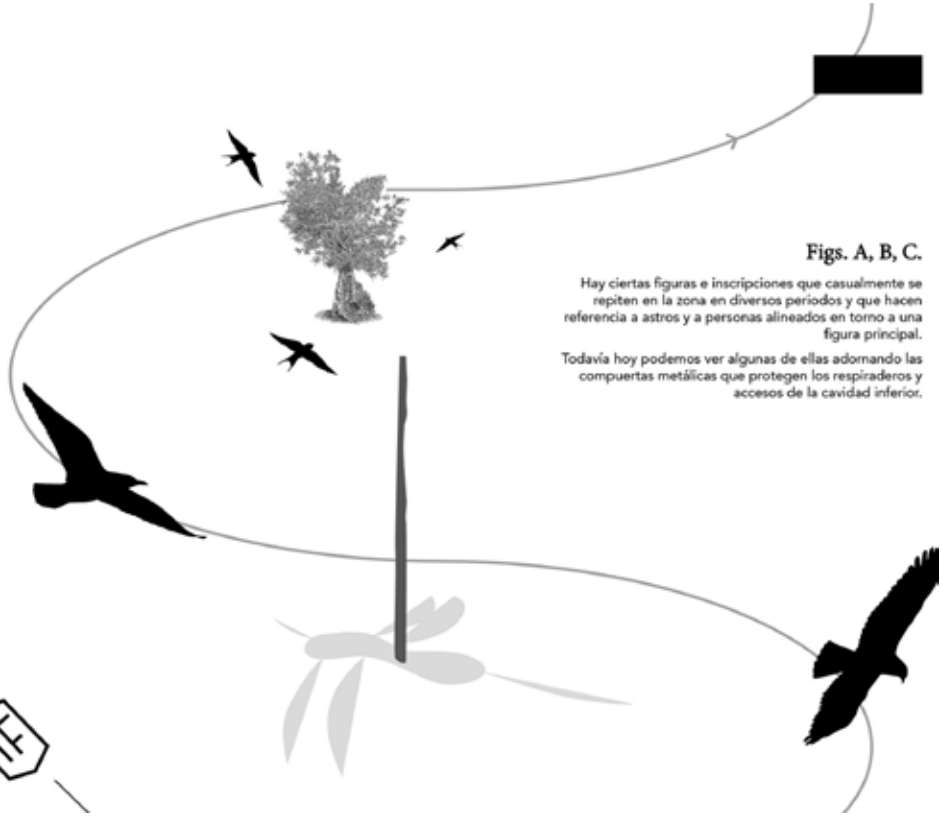
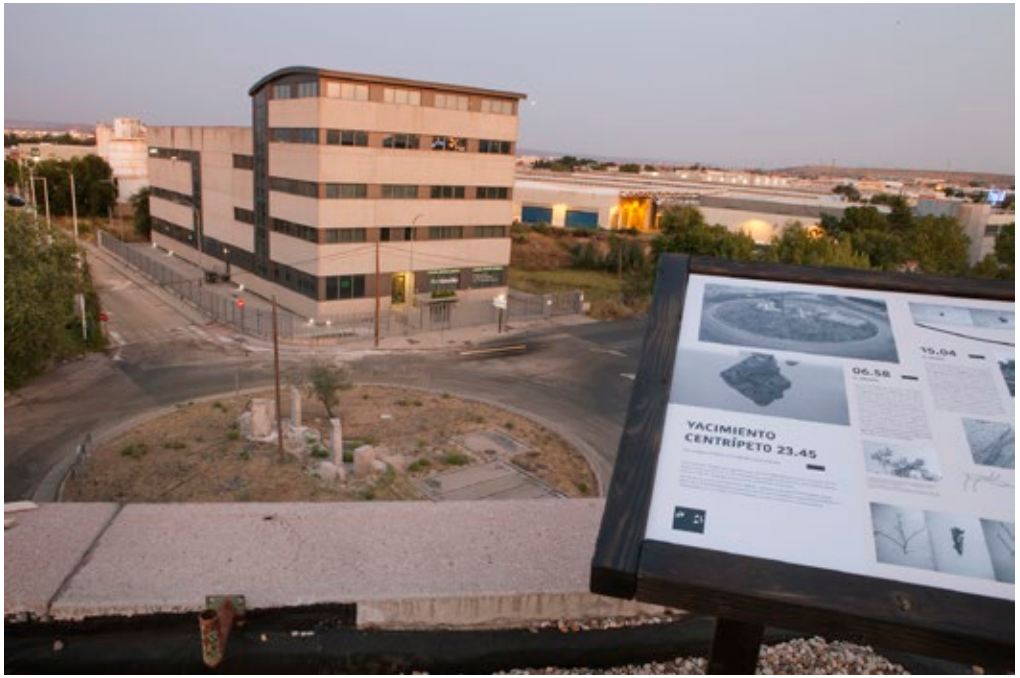


Fig. B

Figs. A, B, C.

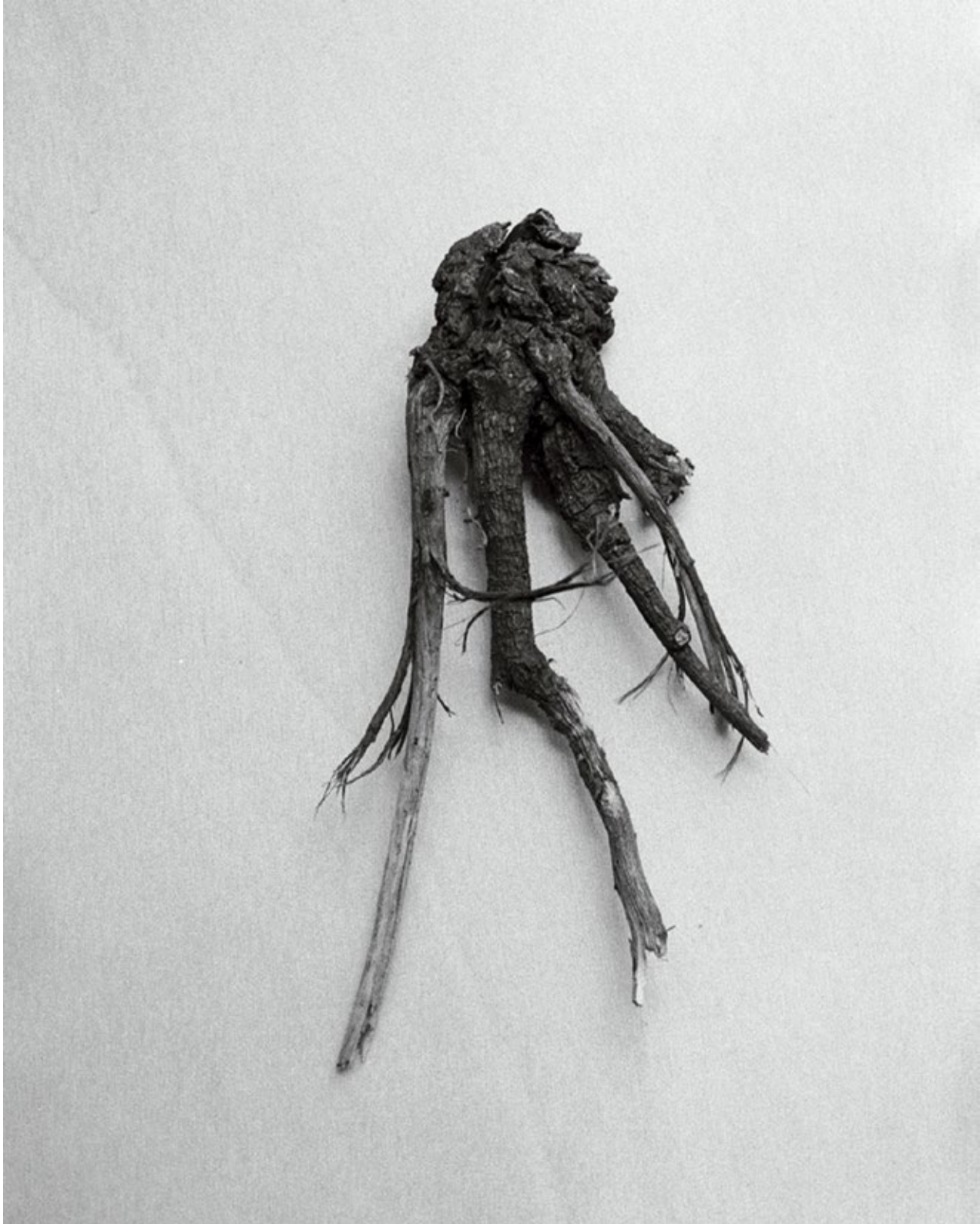
Hay ciertas figuras e inscripciones que casualmente se repiten en la zona en diversos periodos y que hacen referencia a astros y a personas alineados en torno a una figura principal.

Todavía hoy podemos ver algunas de ellas adornando las compuertas metálicas que protegen los respiraderos y accesos de la cavidad inferior.

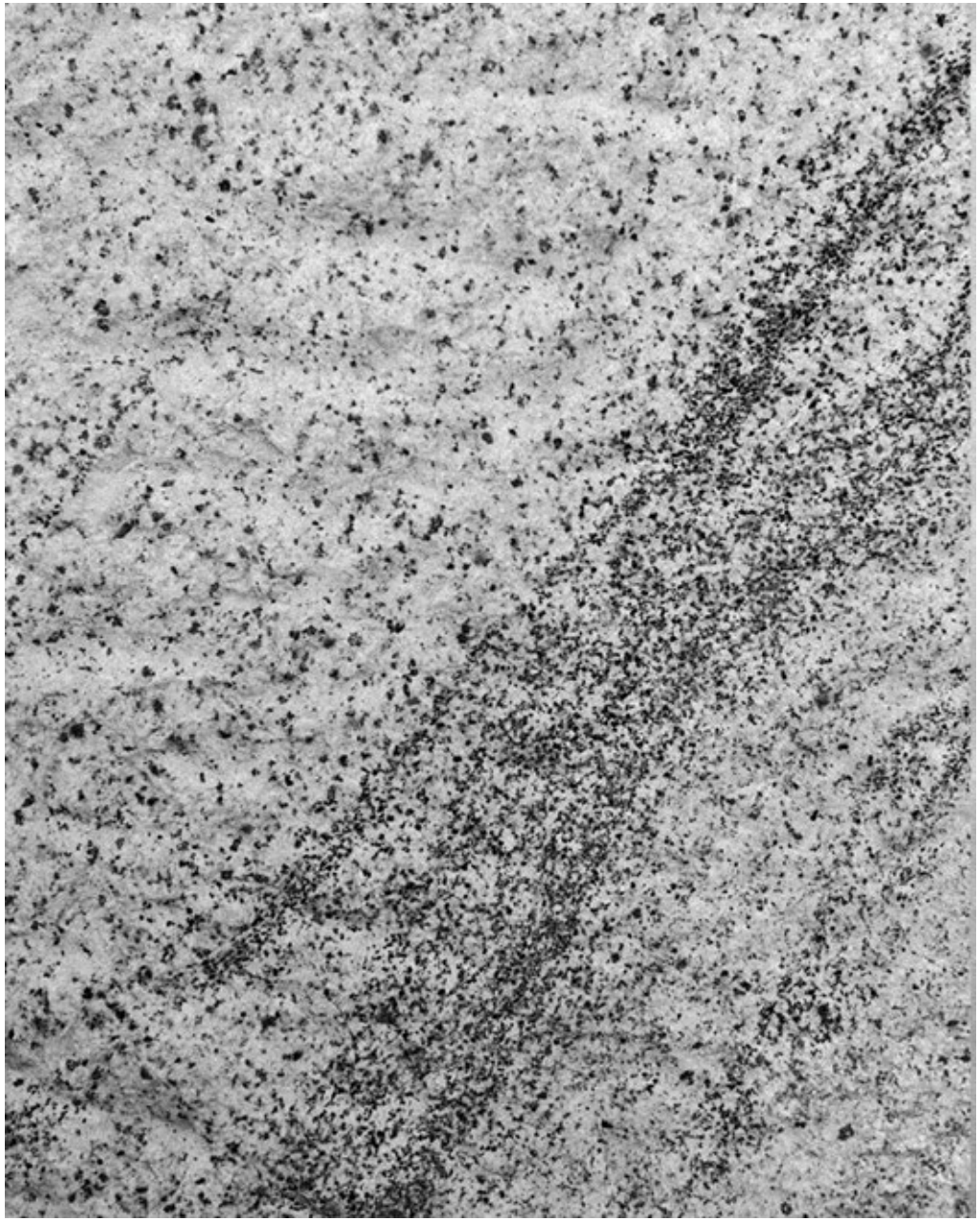

YACIMIENTO
CENTRÍPETO 23.45
06.58
15.04

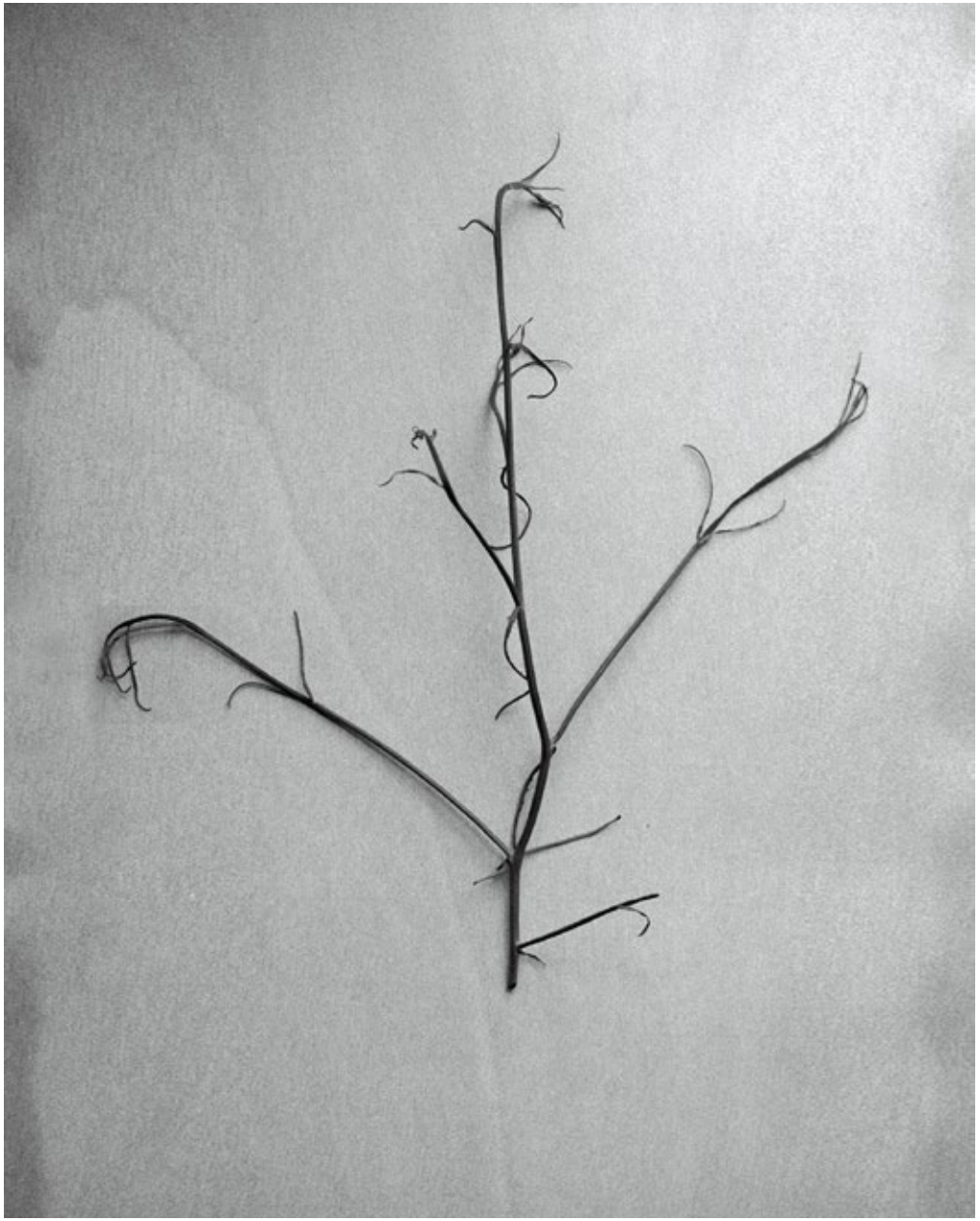














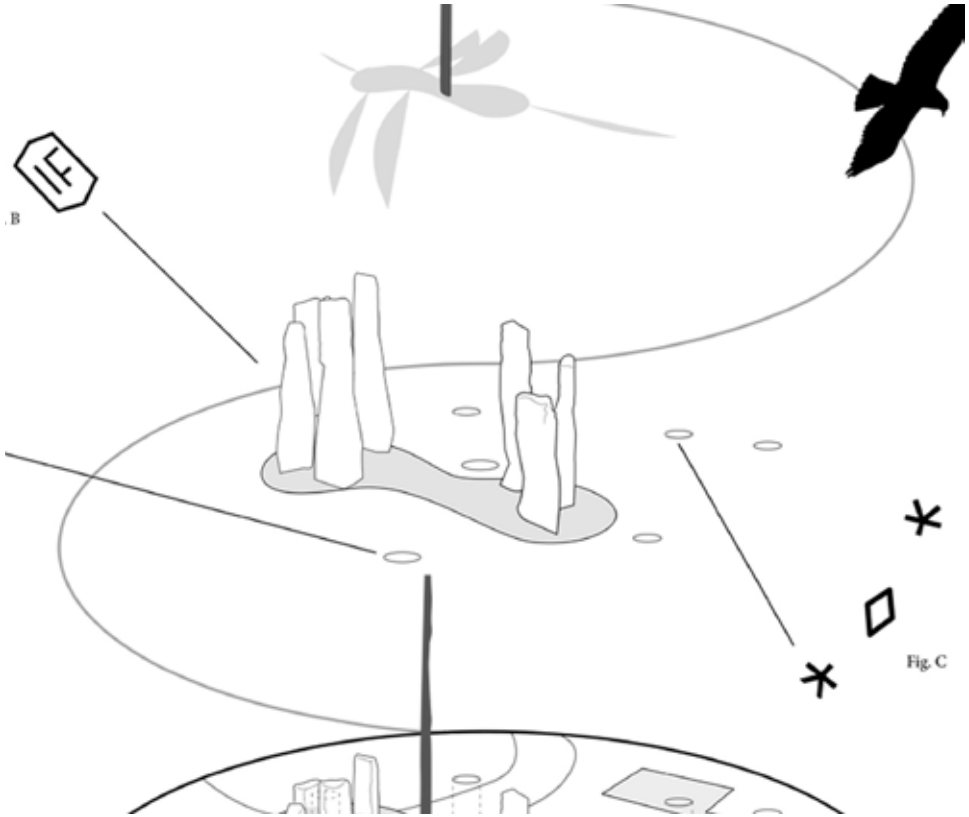
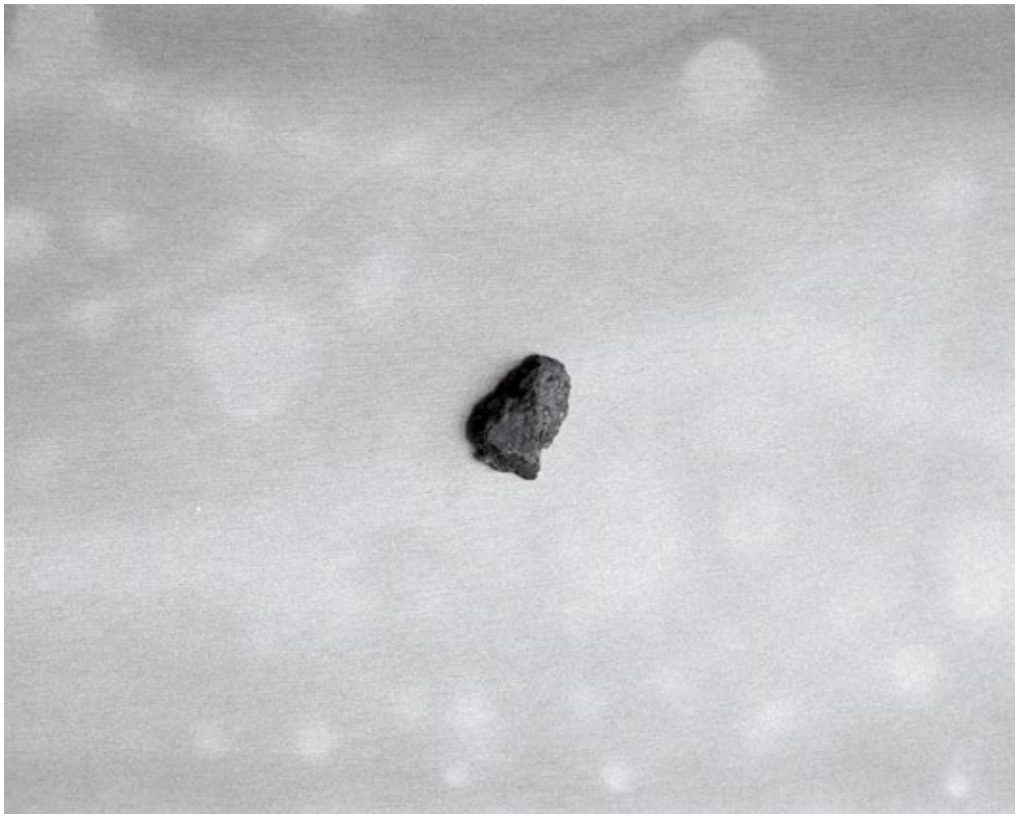


Fig. C





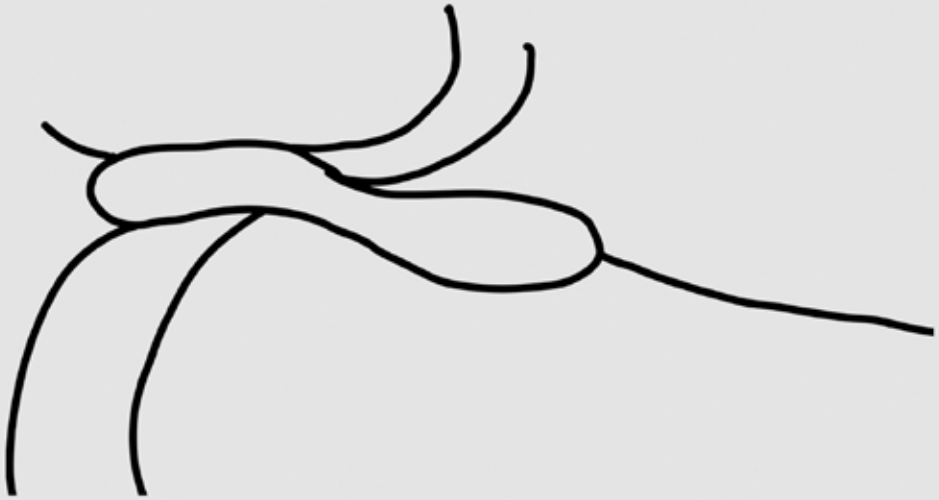
















BLUE 072

[2020]

Obra producida por el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (C3A), Córdoba

Ficha técnica

Instalación de 5 piezas realizadas con cianotipias, cristal y cemento de diferentes medidas (entre 70 x 68 cm y 95 x 70 cm) + 7 llaves de cristal (c/u 3 x 2 cm aprox.)

ES_

«Blue 072 es el nombre del pantone que más se asemeja al de los uniformes policiales y el título bajo el que Florencia Rojas presenta una serie de trabajos que reflexionan sobre las estrategias de vigilancia y poder que se infringen en la circulación libre de nuestros cuerpos.
Utilizando la imagen de la pecera como metáfora de la prisión o la celda, y de los bancos de peces como imagen del cuerpo social, a través del uso de las cianotipias y de un material como el cristal, Florencia nos invita a reflexionar sobre la fragilidad de la seguridad, tal y como podemos ver en las réplicas en cristal de las propias llaves del C3A, apiladas sobre construcciones realizadas con cristales rotos en cuyos perfiles se prefigura la amenaza de la violencia institucionalizada, el daño normalizado».

Jesús Alcaide, comisario de la exposición *Vivir-juntos. Una puesta en común de las distancias.*

EN_

“Blue 072 is the name of the pantone that most resembles that of police uniforms and the title under which Florencia Rojas presents a series of works that reflect on the strategies of surveillance and power that are infringed in the free circulation of our bodies.

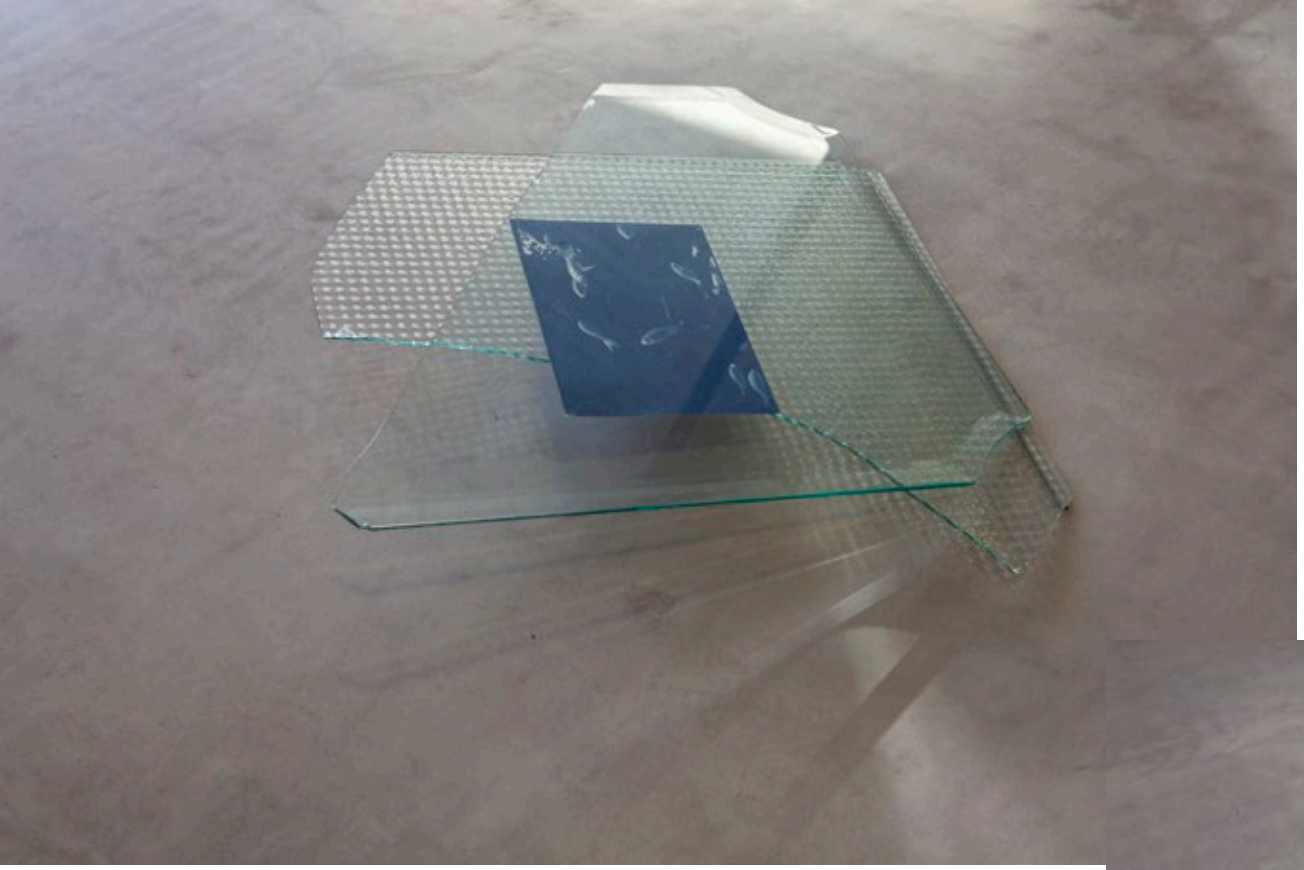
Using the image of the fish tank as a metaphor for the prison or the cell, and the shoals of fish as an image of the social body, through the use of cyanotypes and a material such as glass, Florencia invites us to reflect on the fragility of security, as we can see in the glass replicas of the C3A’s own keys, stacked on constructions made with broken glass in whose profiles the threat of institutionalized violence, the normalized damage is foreshadowed.”

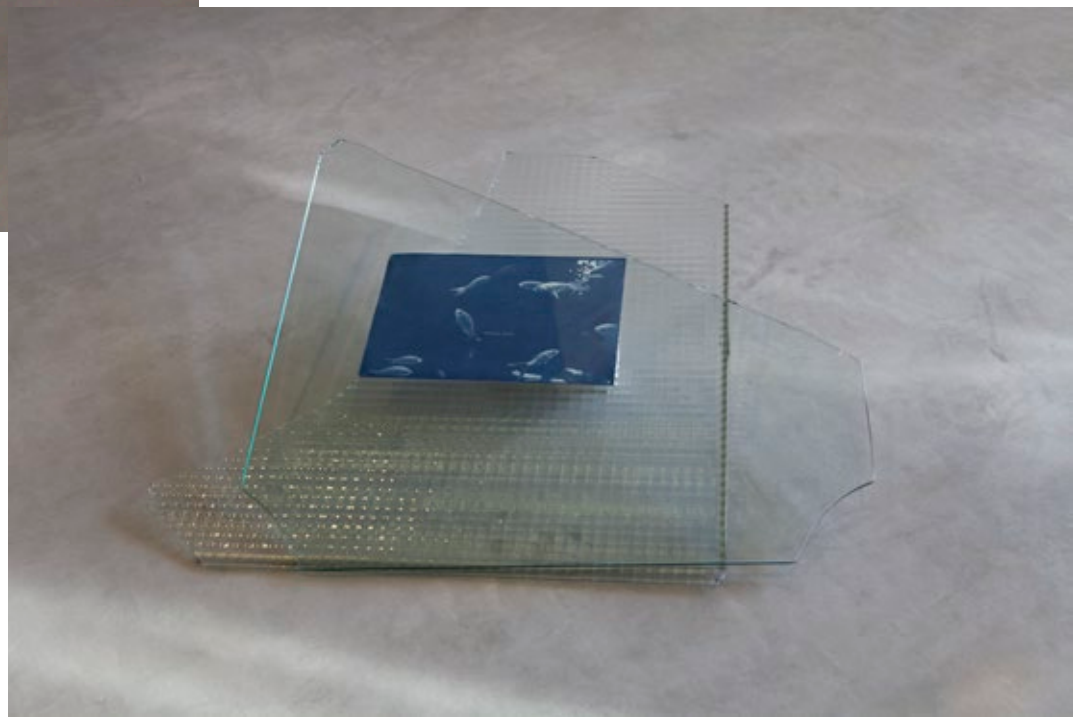
Jesús Alcaide, curator of the exhibition *Vivir-juntos. Una puesta en común de las distancias*.



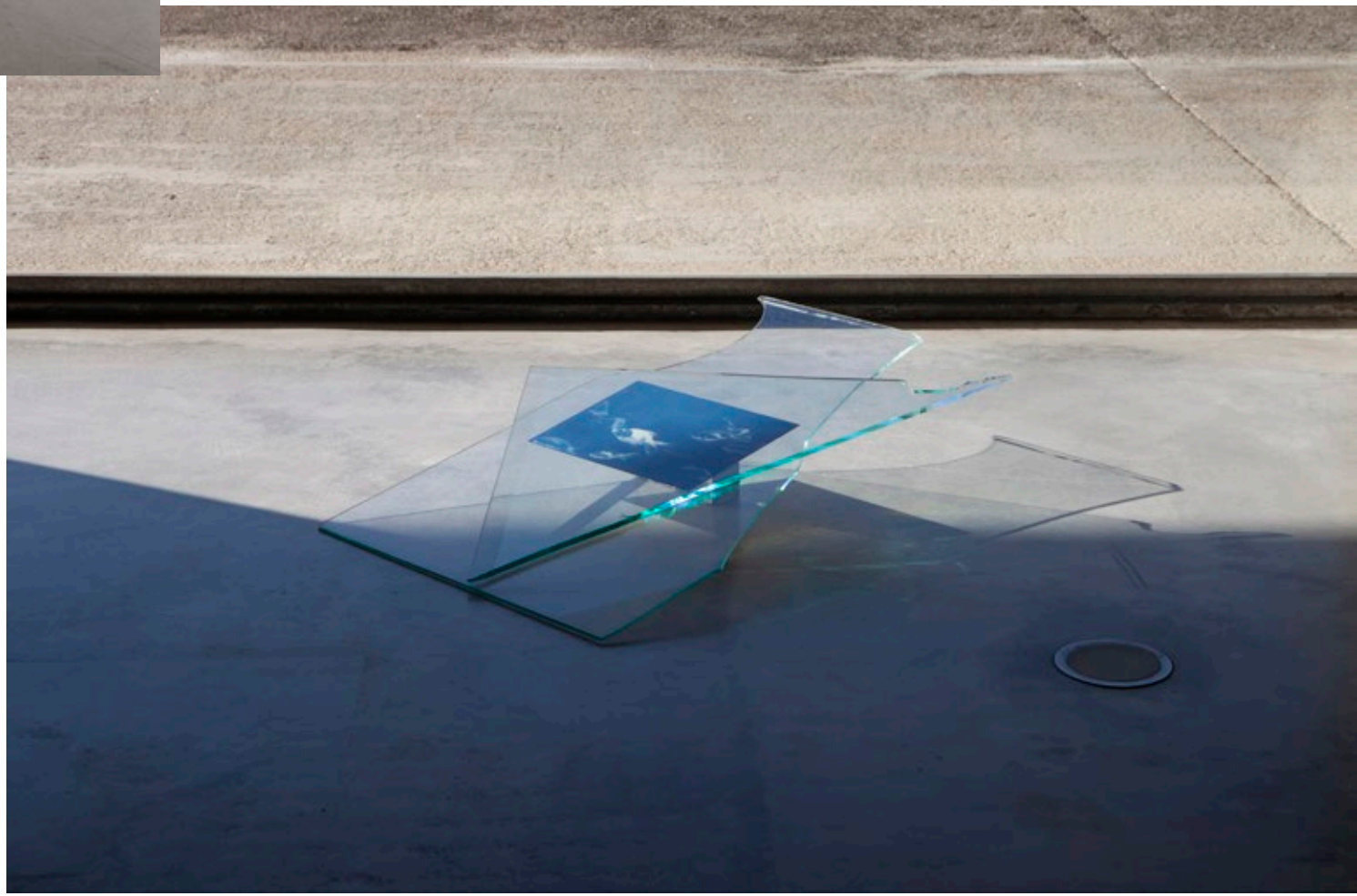


Trichopsis pumila









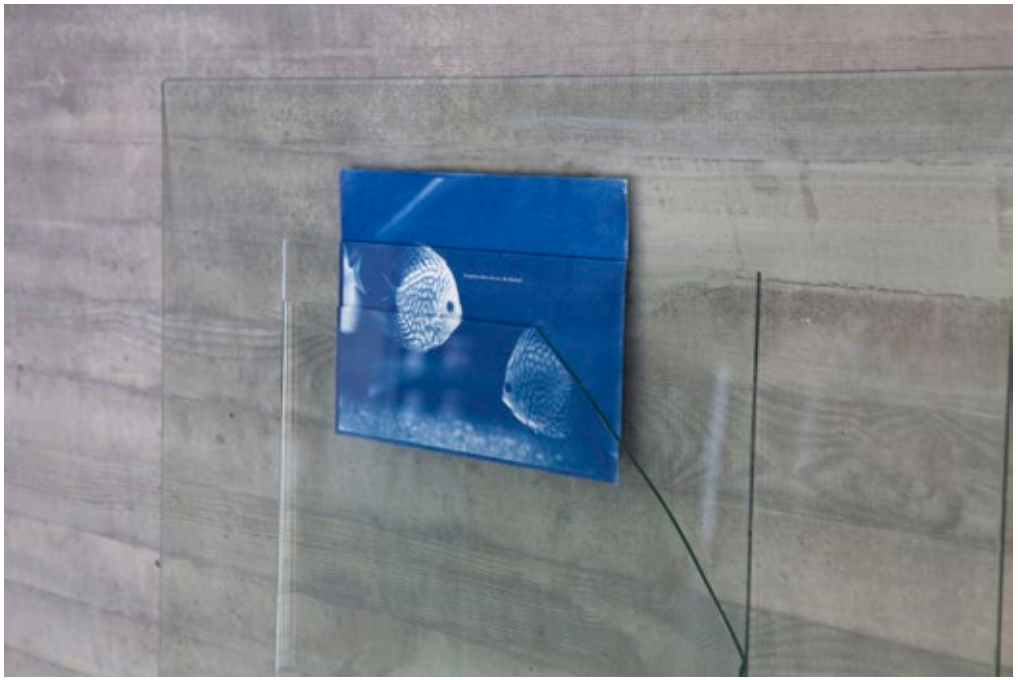


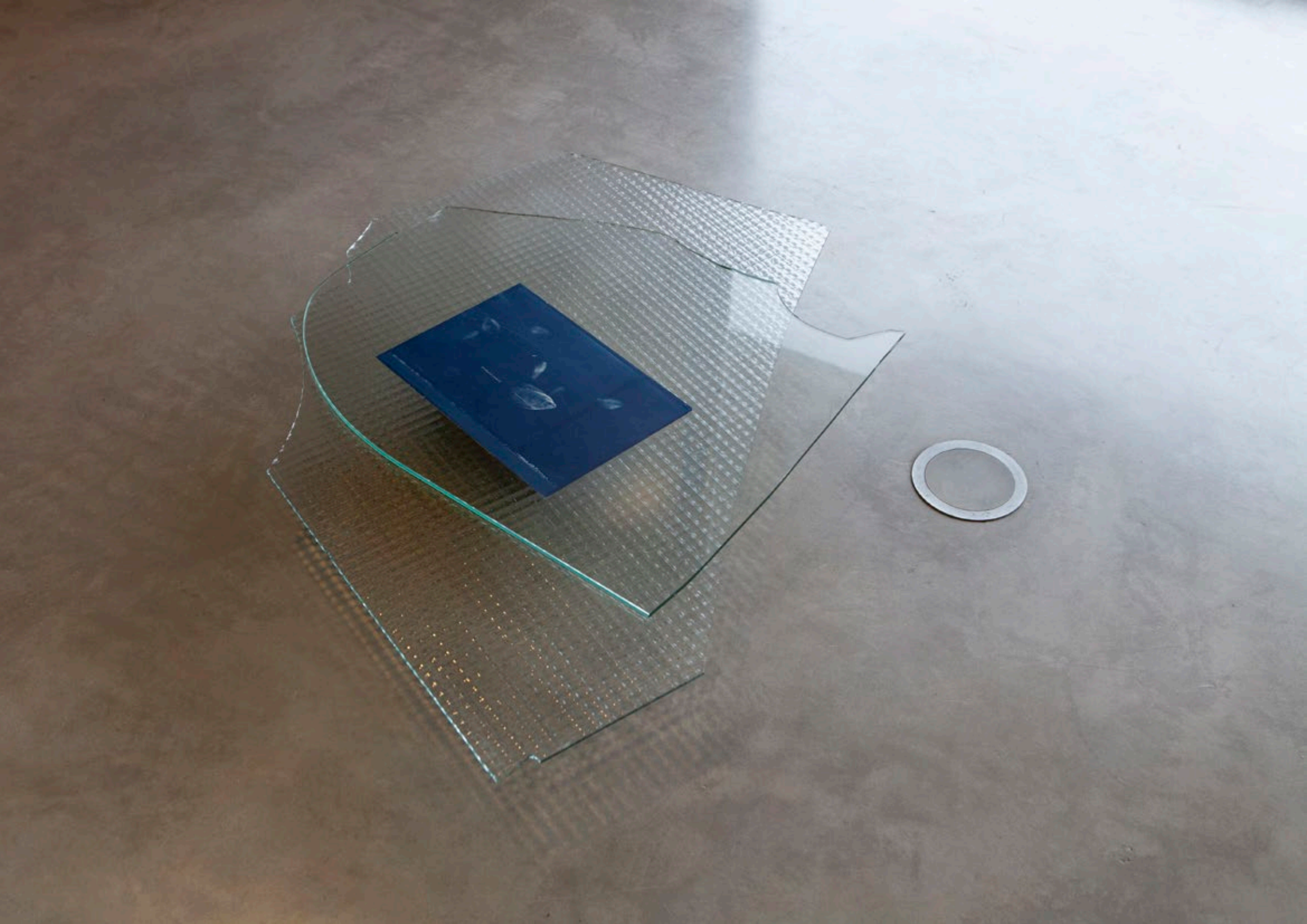




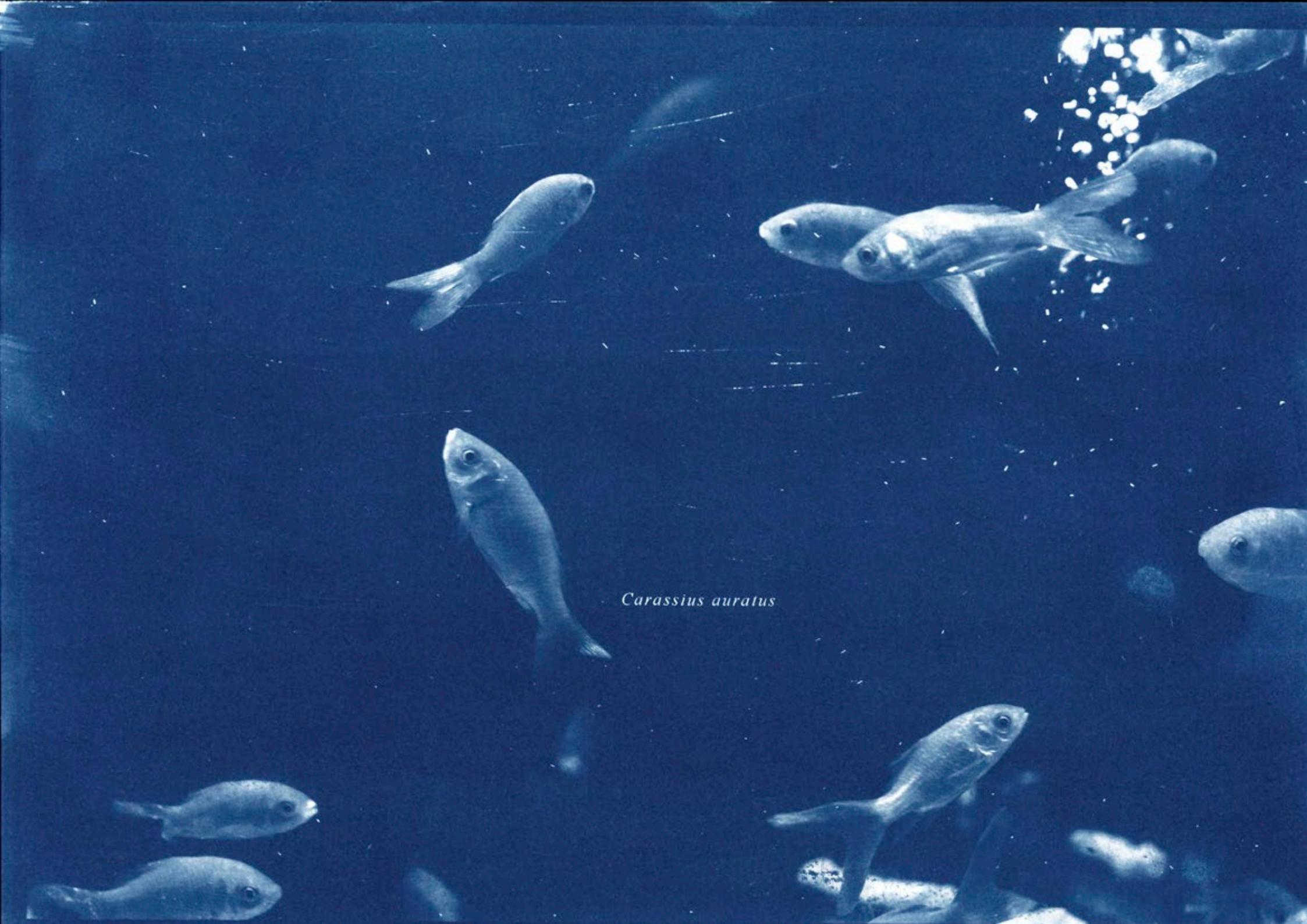












Carassius auratus

LES MAUVAISES TERRES À TRAVERSER

[2020]

Proyecto realizado para la exposición *Entre las formas que van hacia la sierpe y las formas que buscan el cristal*, comisariada por Joaquín Jesús Sánchez y Roxana Gazdzinski en el CAAC (Sevilla)

Ficha técnica

Fotografías analógicas 35mm b/n digitalizadas e impresas sobre papel Hahnemühle photorag 380 gr., baldas de madera de haya, cuencos de cristal grabados con láser, agua del río Guadalquivir. Fotografías: 60×90 cm c/u (copias a 18×24 cm y 13,5×18 cm), baldas: 18×24 cm c/u, cuencos: 8×17 cm c/u

ES_

«Florencia Rojas presenta un proyecto relacionado con la forma de vida solitaria y recluida de la Orden de los Cartujos, donde indaga en su vinculación con el paisaje: el paisaje espiritual y metafórico del desierto y el paisaje que habitaron a orillas del río Guadalquivir. Este último les sirvió de muralla para aislarse de la ciudad pero se tornó enemigo por las constantes inundaciones que sufrieron a lo largo de los siglos. Esta orden monástica residió -desde 1401 hasta 1836- en la Cartuja de Santa María de las Cuevas, edificio que hoy es sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

La conexión entre el cristianismo y el desierto se remonta a una tradición de figuras como Jesús de Nazaret o los Padres del Desierto. En el año 1084, San Bruno, fundador de la Orden cartuja, toma el relevo de este legado, y decide retirarse junto a sus compañeros a un bosque en la zona de Saint-Pierre-de-Chartreuse en los Alpes franceses -desde entonces conocido como "el desierto de Chartreuse"[1]– lejos de la sociedad, para llevar una vida eremítica. En este contexto, el desierto establece una analogía de la forma de vida cartujana en la que prima la austeridad, la quietud, el silencio y la soledad en la celda, especialmente difícil de atravesar durante los primeros años de aislamiento en el monasterio.

Rojas interpreta esta tradición monástica con una selección fotográfica de especies vegetales que sobreviven a las duras condiciones que se dan en verano en el Desierto de Tabernas en Almería. El tipo de paisaje de esta zona recibe el nombre de Badlands, también conocido históricamente como les mauvaises terres à traverser (tierras baldías o las tierras malas que atravesar).

Estas piezas se intercalan en la pared con los recipientes llenos de agua proveniente del río Guadalquivir, sintetizando los elementos topográficos que formaron parte de la vida de los cartujos en Sevilla. Los recipientes están colocados a distintas alturas en la pared, aludiendo a las marcas que dejaba el agua en los azulejos del edificio como huellas del caudal que alcanzaba cada inundación. Los cuencos, en combinación con las fotografías, forman un conjunto relativo al encuentro de ambos paisajes: un desierto espiritual a orillas de un río que no dio tregua».

[1] En este lugar San Bruno fundó el primer monasterio cartujo, casa madre de la orden, que recibe el nombre de "Cartuja" por la zona "Chartreuse". Dicho monasterio sigue operativo, albergando la vida cartuja tal como sería en Sevilla en los siglos del monasterio.

EN_

"Florencia Rojas presents a project related to the solitary and secluded way of life of the Carthusian Order, where she explores their relationship with the landscape: the spiritual and metaphorical landscape of the desert and the landscape they inhabited on the banks of the Guadalquivir River. The river served as a wall to isolate them from the city but became an enemy due to the constant floods they suffered over the centuries. This monastic order resided -from 1401 to 1836- in the Cartuja de Santa María de las Cuevas, a building that today houses the Andalusian Center of Contemporary Art (CAAC).

The connection between Christianity and the desert goes back to a tradition of figures such as Jesus of Nazareth or the Desert Fathers. In the year 1084, Saint Bruno, founder of the Carthusian Order, took over this legacy, and decided to retire with his companions to a forest in the area of Saint-Pierre-de-Chartreuse in the French Alps - since then known as "the Chartreuse desert"[1] - far from society, to lead an eremitical life. In this context, the desert establishes an analogy of the Carthusian way of life in which austerity, stillness, silence and solitude in the cell prevail, especially difficult to go through during the first years of isolation in the monastery.

Rojas interprets this monastic tradition with a photographic selection of plant species that survive the harsh summer conditions in the Tabernas Desert in Almeria. The type of landscape of this area is called Badlands, also known historically as les mauvaises terres à traverser (or bad lands to cross).

These pieces are interspersed on the wall with vessels filled with water from the Guadalquivir River, synthesizing the topographical elements that were part of the Carthusian life in Seville. The containers are placed at different heights on the wall, alluding to the marks left by the water on the tiles of the building as traces of the flow that reached each flood. The bowls, in combination with the photographs, form an ensemble related to the encounter of both landscapes: a spiritual desert on the banks of a river that gave no respite".

[1] In this place St. Bruno founded the first Carthusian monastery, mother house of the order, named "Chartreuse" after the "Chartreuse" area. This monastery is still in operation, housing the Carthusian life as it would be in Seville in the centuries of the monastery."























UN INCENDIO EN EL SUBSUELO

[2017-19]

Proyecto financiado por la beca de Ayudas a la creación de la Comunidad de Madrid y premiado en los XXX Circuitos de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid

ES_

El 6 de febrero de 2017 me instalé en Madrid después de haber vivido en varias ciudades. Estaba a punto de inaugurar la exposición Luna-Lager Bunker en la que había trabajado a partir de los restos de un búnker de la Segunda Guerra Mundial que yacen en un parque de Berlín llamado Shönholzer Heide. En este proyecto había abierto una línea de investigación relacionada con lo oculto, lo secreto, lo invisible, es decir, lo que queda fuera de las pantallas y la representación.

Al llegar a Madrid me pregunté qué secretos me escondería la ciudad y fue en esa búsqueda cuando di con el documento que fue el origen del proyecto: el Expediente para la declaración como sitio histórico (BIC) de los restos de la Guerra Civil en Ciudad Universitaria, realizado por las historiadoras Cristina Cabrero Poch, Cristina de la Casa Rodríguez y Ana de Oliveira Escalonilla. Las autoras habían llevado a cabo de forma independiente una clasificación rigurosa de todos los vestigios de la guerra que había en la zona, con la intención de evidenciar la falta de reconocimiento histórico que se les ha dado. Con dicho documento en la mano decidí acotar el terreno para centrarme solo en el parque Dehesa de la Villa y llevar a cabo un archivo fotográfico siguiendo la clasificación previa que habían realizado las historiadoras. Entiendo este conjunto de restos como paradigma de espacio invisibilizado y apartado de las pantallas previamente mencionadas, como un caso de estudio de un territorio concreto contenedor de secretos históricos y agujeros negros de intrahistorias que solo se han conservado a través de la memoria oral de las vecinas que han crecido en la zona.

El conjunto de imágenes que he conformado está dispuesto en una sucesión que va de abajo arriba. Es decir, la manera de abordar el espacio, ha sido la de fotografiar los diferentes estratos: los restos que hay en el subsuelo, la flora de la superficie y lo que ocupa el cielo del parque. Para cada estrato he contado con la colaboración de profesionales del ámbito correspondiente, formando un equipo multidisciplinar con el que entender cada capa del terreno. Así, para todo lo relacionado con el subsuelo, conté con las historiadoras mencionadas y su expediente de incoación. Una vez finalizada esa etapa del proyecto, trasladé esa misma estructura de archivo y clasificación tanto a la superficie como al cielo de Dehesa la Villa.

En este parque de carácter forestal, lo que cubre en muchos casos los restos bélicos enumerados, es vegetación. Para este estrato, he establecido una colaboración con la paisajista Tábata Pardo que me ha facilitado la clasificación que acompaña la documentación fotográfica de los diferentes tipos de flora que favorecen la invisibilización del pasado.

Al observar lo que tenemos arriba, encontramos una serie de antenas de diferentes tipos que invaden el aire. La dra. Ingeniera de Telecomunicaciones Ana Arboleya ha clasificado diecinueve antenas de Vodafone que ocupan la torre del Cerro de los Locos, antenas para la recepción de imagen satélite que ocupan el tejado de AEMET y diferentes antenas para la recepción de señal de televisión y radio.

Si en la guerra el suelo es ocupado por los desfavorecidos y el cielo por los poderosos, hoy en día desde el cielo plagado de antenas de telecomunicaciones se envía información a satélites que nos devuelven a las pantallas previamente citadas. Así se alimenta un sistema rizomático de imágenes que nos envuelve y que son la herramienta de vigilancia y control que actualmente sirve los intereses del poder. Volvemos aquí al conflicto de las políticas de visibilidad e invisibilidad, de la supuesta transparencia que habitamos y de las pantallas cegadoras en las que, por ejemplo, estos restos de un episodio histórico principal no tienen cabida, son imágenes incómodas, quedan fuera de la representación.

Este esfuerzo humilde de visitar una y otra vez el mismo espacio y disfrutar de la búsqueda, el hallazgo y el registro de lo casi imperceptible, es un tiempo improductivo para el neoliberalismo basado en el sujeto consumista, una especie de brecha por la que intentar escapar del 24/7 descrito por Jonathan Crary. Aunque el autor apunta que el único tiempo propio que nos queda es el del sueño, algunas tratamos de encontrar más refugios, más agujeros negros en los que escondernos.
El proceso artístico es un tiempo para la resistencia.

EN_

When I arrived to Madrid, I found the document that was the origin of the project: the File for the Declaration as a Historical Site of the remains of the Civil War in Ciudad Universitaria. The authors had independently carried out a rigorous classification of all the vestiges of the war in the area, with the intention of demonstrating the lack of historical recognition given to them. With this document in hand, I decided to delimit the terrain to focus only on the Dehesa de la Villa Park and to carry out a photographic archive following the previous classification made by the historians. I understand this set of remains as a paradigm of an invisible space, as a case study of a specific territory that contains historical secrets and black holes of intrahistory that have only been preserved through the oral memory of the neighbours who have grown up in the area.

The set of images that I have made up is arranged in a succession that goes from bottom to top. The way I have approached the space, has been to photograph the different strata: the remains that are in the subsoil, the flora on the surface and what occupies the sky of the park. For each stratum I have had the collaboration of professionals from the corresponding field, forming a multidisciplinary team with which to understand each layer of the terrain. Thus, for everything related to the subsoil, I counted on the aforementioned historians and their initiation file. Once this stage of the project was completed, I transferred this same archive and classification structure to both the surface and the sky of Dehesa la Villa. In this forest park, what covers in many cases the war remains listed, is vegetation. For this stratum, I have established a collaboration with the landscaper Tábata Pardo who has facilitated the classification that accompanies the photographic documentation of the different types of flora that favour the invisibility of the past. Observing what we have above, we find a series of different types of antennae that invade the air. Dr. Telecommunications Engineer Ana Arboleya has classified nineteen Vodafone antennas that occupy the Cerro de los Locos tower, antennas for the reception of satellite images that occupy the roof of AEMET and different antennas for the reception of television and radio signals.

If in war the ground is occupied by the underprivileged and the sky by the powerful, today from the sky full of telecommunication antennas information is sent to satellites that return us to the screens. This feeds a rhizomatic system of images that envelop us and that are the surveillance and control tool

that currently serves the interests of the powersthat-be. Here we return to the conflict between the politics of visibility and invisibility, of the supposed transparency that we inhabit and the blinding screens on which, for example, these remains of a major historical episode have no place, are uncomfortable images, and remain outside the representation.

This humble effort to visit the same space again and again and enjoy the search, the finding and the recording of the almost imperceptible, is an unproductive time for neoliberalism based on the consumerist subject, a kind of gap through which to try to escape from the 24/7 described by Jonathan Crary. Although the author points out that the only time of our own we have left is that of the dream, some of us try to find more refuges, more black holes to hide in. The artistic process is a time for resistance.
























OORNIA























EN LOS MISMOS RÍOS ENTRAMOS Y NO ENTRAMOS, [PUES] SOMOS Y NO SOMOS [LOS MISMOS]

[2018]

Proyecto becado en los XIV Encuentros de Arte de Genalguacil

Ficha técnica

14 fotografías a tamaño 20 x 30 cm, impresión inkjet en papel fine art.
Vídeo HD, color, monocanal, sonido.
Duración: 2´46´´
Lona impresa a tamaño 150 x 300 cm

ES_

Entre los días 1 y 14 de agosto de 2018 acudí cada día al mismo punto del río Genal. Allí, tomé cada día la misma fotografía a la misma hora (18:45h) utilizando los mismos parámetros en la cámara. Tras la foto, me daba un baño en ese mismo lugar.

En el estudio calculé la media de color del agua del río Genal en cada fotografía, llevando un control sobre los cambios de tono, saturación y luminosidad que se produjeron durante la primera quincena de ese mes. Además, fue subiendo el caudal del río. Aunque intentaba llevar a cabo el mismo encuadre, me era imposible copiarme a mí misma con rigor de un día para otro porque mi ojo y mi memoria me engañaban.

`En los mismos ríos entramos y no entramos, [pues] somos y no somos [los mismos]´ es la cita de Heráclito que da título al proyecto. Siguiendo al filósofo, he trabajado sobre su idea de cambio constante, sobre este río que nunca es el mismo porque está en continuo fluir, así como la bañista que tampoco es la misma en cada inmersión.

En paralelo al trabajo fotográfico, realicé un vídeo que consistió en dejar correr por el río una lona de 300 cm de ancho en la que aparecía escrita la cita que da título al proyecto. El texto de Heráclito se deformaba en el agua de forma cambiante, apareciendo, desapareciendo, mutando en cada fotograma y perdiendo el sentido de lo escrito en pro de la imagen. Por último, colgué la lona en un puente como intervención en el río que durará hasta que el tejido se erosione y se pierda.

EN_

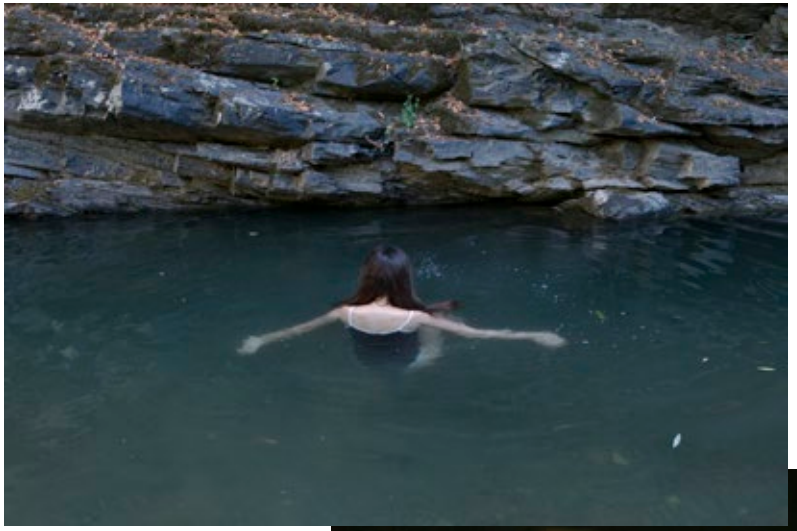
Between the 1st and 14th of August 2018 I went every day to the same spot on the river Genal. There, I took the same picture every afternoon at the same time (18:45h) using the same parameters on the camera. After the photo, I took a bath in the same place.

In the studio I measured the average colour of the water of the river Genal in each photograph, keeping track of the changes in tone, saturation and luminosity that occurred during the first fortnight of that month. In addition, the flow of the river was increasing. Although I was trying to carry out the same framing, it was impossible for me to copy myself rigorously from one day to the next because my eye and memory were deceiving me.

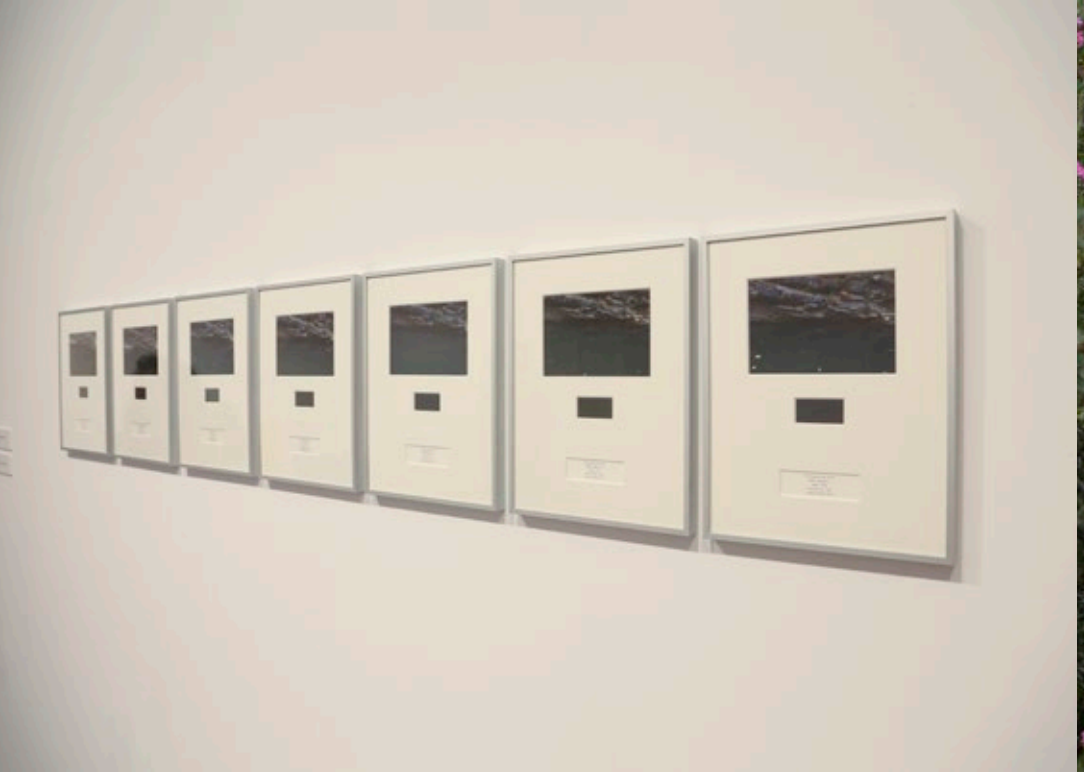
`No man ever steps in the same river twice, for it's not the same river and he's not the same man ' is the quote from Heraclitus that gives the project its title. Following the philosopher, I have worked on his idea of constant change, on this river that is never the same because it is in continuous flow, just like the bather who is not the same in every dive either.

In parallel to the photographic work, I recorded a video that consisted on letting a 300 cm wide canvas run along the river on which the quote that gives the project its title was written. The text of Heraclitus was deformed in the water in a changing way, appearing, disappearing, mutating in each frame and losing the sense of what was written in favour of the image. Finally, I hung the canvas on a bridge as an intervention in the river that will last until the fabric is eroded and lost.

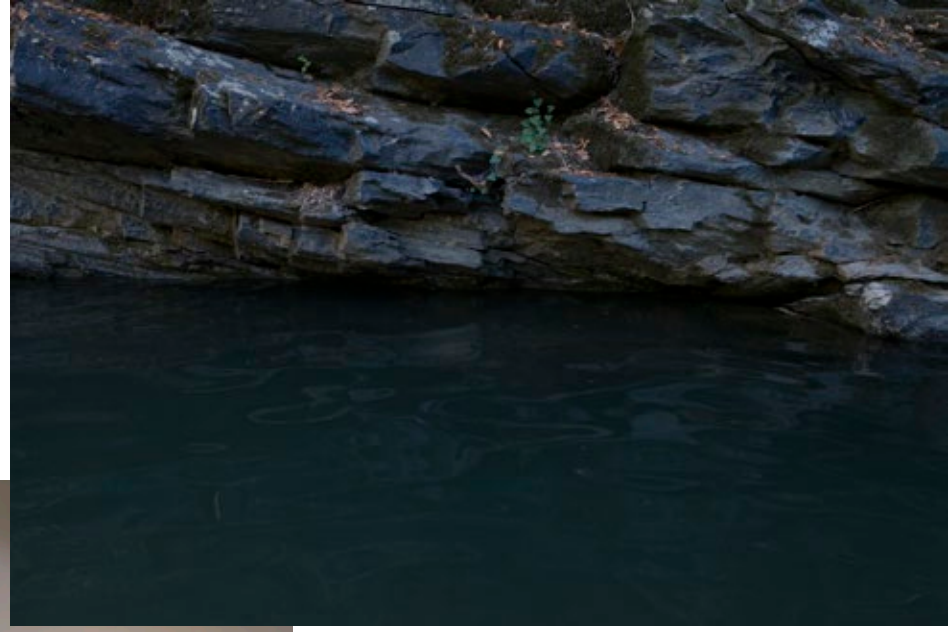


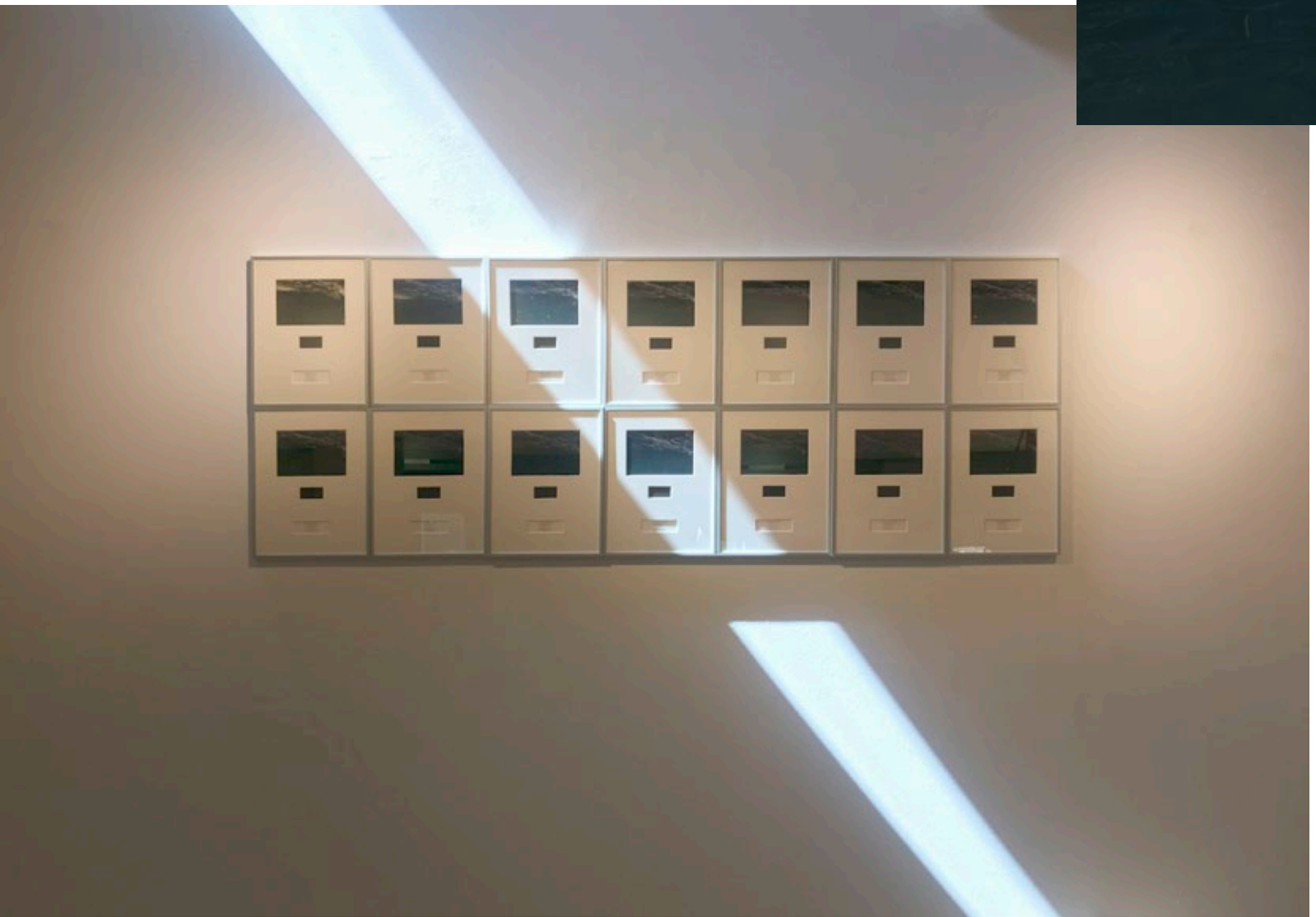







«En los mismos ríos
entramos y no entramos,
[pues] somos y no somos
[los mismos]»



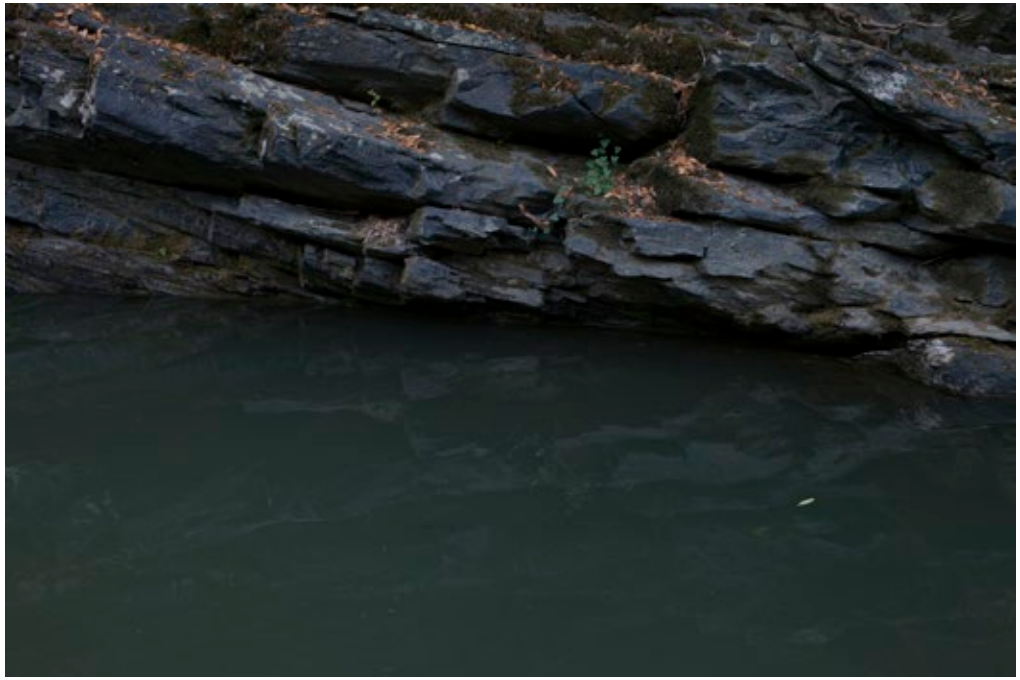






Para ver el vídeo pinchar AQUÍ










3 de agosto de 2018
Baño número 3
Tono: 165°
Saturación: 9%
Luminosidad: 34%


«En los mismos ríos
entramos y no entramos,
[pues] somos y no somos
[los mismos]»

LUNA-LAGER BUNKER

[2015-16]

Luna-Lager Bunker es un proyecto que hice como Trabajo Final del Máster de producción artística interdisciplinar en la Facultad de BB.AA. de la UMA. El texto de Juan Carlos Robles, junto con los que escribieron Regina de Miguel y David Leo García para el proyecto, pueden ser consultados en el catálogo de la exposición pinchando aquí.

ES_

El proyecto que presento surge de la necesidad de contar una historia que debe permanecer oculta. Las piezas que integran la exposición forman un conjunto de evocaciones que dejan entrever pero no revelan la película al completo. Este es un film prohibido que se resiste a ser resuelto.

Al proponerme realizar esta obra, comencé a trabajar en estrategias audiovisuales que me permitieran mantener el punto de tensión entre lo revelado y lo indecible. Para distorsionar el sentido y provocar la ocultación, he acudido a varias formalizaciones tales como escribir en el cuerpo letras que desaparecen imposibilitando la lectura del texto – Prólogo – , cruzando finales de películas que forman un fantasma visual que difumina lo escrito – Epílogo –, o mostrando simultáneamente en una compleja estructura imágenes del interior de un búnker y del interior de una cama – Primer acto -.

La materia prima de la que partí para desarrollar el proyecto era un secreto.

Esta búsqueda formal de estructuras visuales y narrativas para contar una historia un tanto encriptada, me llevó a cuestionarme cómo se cuentan las historias, las películas, cómo se construyen las narraciones hegemónicas. El cine dominante nos educa en la rigidez de un principio, un nudo y un desenlace; sin embargo en nuestra mente los pensamientos se dan de forma simultánea, en nuestro mundo las historias suceden a la vez, entrecruzadas, rizomáticas... No existen los finales de cine, todo sigue su curso, el único final certero que conocemos es la muerte. En ese sentido decidí reciclar un elemento residual del cine como los créditos para entrecruzarlos en un loop de finales que dejan de ser concluyentes. Estos nombres se mezclan en una orgía multitudinaria de profesiones, nacionalidades, idiomas para formar un espectro incesante.

La linealidad presente en la ficción, es algo que no está presente en nuestro acontecer diario. Ya en obras anteriores como Cinderellas o Say yes había trabajado con la simultaneidad y la cacofonía para distorsionar el sentido y generar un caos discursivo poco fiel a las narrativas comunes. En estas obras anteriores, las pantallas estaban divididas a través de una retícula que mostraba nueve imágenes al mismo tiempo. Sin embargo, para realizar la obra Primer acto, decidí pasar de la retícula a la estructura de puesta en abismo, o mise en abyme en la que un cuadro encierra a otro, una historia sucede dentro de otra, como una matrioska rusa.

En esa búsqueda de estructuras, leí una frase de Deleuze y Guattari que decía así: `La madriguera es un rizoma animal´[1]. El rizoma, tan presente en nuestros días por corresponderse al sistema en que se dispone el infinito imaginario digital, está presente antes que nada en la naturaleza. Al fotografiar una madriguera construida por conejos de la Torre de Benagalbón, me encontré con una imagen rotunda, con un secreto elemental escondido de una especie a otra.

El espacio oscuro e impenetrable de la madriguera me sedujo y me llevó al registro de otros espacios: una antigua mina de oro en Rodalquilar – Almería – , y un búnker abandonado de la Segunda Guerra Mundial perteneciente al campo de trabajo nazi Luna – Lager de Berlín. Este campo de trabajo había sido anteriormente un parque de atracciones titulado Luna Park en el que los berlineses se divertían en los años previos a la guerra sin imaginarse el porvenir de aquel espacio. El parque devino lugar de tortura.

De los tres búnkers que se construyeron en la zona, solo queda uno y está abandonado en un parque al norte de Berlín llamado Schönholzer Heide, cerca del aeropuerto de Tegel. Ahí bajé con la cámara, para registrar la oscuridad de aquel vestigio del nacional socialismo.

De un secreto propio había llegado a un secreto histórico. Esto me llevó a preguntas más universales: ¿Cuántas cosas no se han dicho? ¿Qué más ha permanecido silenciado?

¿Cuántos agujeros negros nos rodean a pesar de vivir en un régimen escópico, hipervisual, ocular-centrista?

Empecé el proyecto en una cama del barrio de la Trinidad y lo acabé en el subsuelo de la capital alemana. Regina de Miguel lo sabe y por eso me escribió:

`siempre intuiste que existe una relación verdadera entre los afectos y los sedimentos´.

Ese recorrido de arriba abajo, del presente al pasado, de una cama que encierra una relación a un búnker escondido bajo tierra, está recogido en la videoinstalación Primer acto. A partir de esas imágenes quise generar un relato ficticio. En este punto acudo a mi amigo David Leo García y le propongo que escriba dos diálogos: el de una pareja que está en la cama y el de una pareja escondida en el Luna–Lager Bunker en algún momento de la Segunda Guerra Mundial. David propone un texto poético que rodea algunas de mis preocupaciones desde la ficción, un nuevo acercamiento a los asuntos que aquí y en anteriores proyectos he venido trabajando: la muerte, las categorías identitarias, las jerarquías sociales, los afectos, el tiempo `que nunca acaba y nunca empieza, como las barbas de los patriarcas´... Y con esa falta de cronología que inunda el proyecto edité, como si fuera una trenza, la conversación de los habitantes del búnker con la que tienen las chicas en la cama.

¿Qué mejor manera de tapar una historia que la de revelar el esquema comunicativo que la sostiene? El teatro, el croma, son espacios preparados para la representación, para el espectáculo, el marco que soporta la narrativa pero que debe permanecer invisible en pos de la verosimilitud de la historia. Estas capas exteriores me ayudan a encerrar de nuevo el relato, y se convierten en contenedoras de la historia y en contenido en sí, por ser en sí mismos espacios potenciales y potentes, como dice Juan Carlos Robles: `en este vídeo las paredes hablan´.

Reconozco en todo este proceso un resultado inevitable de extrañamiento; digo inevitable porque a la hora de presentar un secreto, es lógico que surja la confusión. Pero, ¿acaso no es toda imagen un secreto en sí? El tema de mi proyecto, lo que intento contar y no contar, se corresponde con la propia naturaleza de la imagen, con la extrañeza que nos invade al enfrentarnos al lenguaje visual, con el choque frontal que se produce entre la lógica de lo verbal y el terreno resbaladizo que es la imagen, y es este componente enigmático lo que nos retiene, lo que nos hace permanecer frente al cuadro, como el agujero negro de la madriguera que nos absorbe en todo su misterio.

Decía Diane Arbus que ´a photograph is a secret about a secret´. La cámara oscura es un búnker, es una madriguera y una mina de imágenes. En la pieza Das Geheimnis lo que se muestra – una cadena de gente hablándose al oído – se corresponde con el proceso en sí de la fotografía analógica: la imagen necesita ser re-velada, está oculta al ojo, es un secreto; un secreto sobre un secreto.

El hilo conductor de toda la exposición son estos espacios oscuros, estas criptas: la madriguera, la mina, el búnker, la cama, la boca, la oreja, la cámara y, finalmente, el cine. Los créditos suponen el final de la película, y, tras ello, llega el momento en el que ese público, esa masa ordenada y recluida en una sala oscura pasa el umbral de la puerta y es atacada por la luz, esto supone un choque traumático. La salida del cine es asimismo un guiño a los orígenes del medio, a la película de los hermanos Lumière de los obreros saliendo de la fábrica.

Y, sin embargo, después de ese final de cine tan determinante, todo continúa; sales de la sala, cruzas la calle, vuelves a casa y tu vida precaria sigue su curso a la vez que se cruza con otras muchas vidas, otras historias de la multitud que somos, con nuestras millones de imágenes viajando rápidas por el mundo y con nuestros secretos, que pueden ser inocentes historias o macabras estructuras encriptadas de poder.

[1] DELEUZE Y GUATTARI, Gilles, Felix: Rizoma: Introducción, Pre-textos, 1977

EN_

Luna-Lager Bunker is an abandoned bunker from the Second World War belonging to the Nazi labor camp Luna – Lager in Berlin. This work camp had previously been an amusement park called Luna Park where the Berliners used to have fun in the years before the war without imagining the future of that space. The park became a place of torture.

Of the three bunkers that were built in the area, only one remains and it is abandoned in a park north of Berlin called Schönholzer Heide, near Tegel airport. I went down there with the camera, to record the darkness of that vestige of National Socialism.

But actually, the raw material from which I started to develop the project was a secret. So, from a secret of my own I had come to a historical secret. This led me to more universal questions: How many things have not been said? What else has remained silent?
How many black holes surround us despite living in a scopic, hypervisual, ocular-centric regime?

Diane Arbus said that 'a photograph is a secret about a secret'. The camera obscura is a bunker, it is a burrow and a mine of images. In the piece Das Geheimnis what is shown – a chain of people talking in each other's ears – corresponds to the process of analogue photography itself: the image needs to be re-visited, it is hidden from the eye, it is a secret; a secret about a secret.

The thread running through the whole exhibition is these dark spaces, these crypts: the burrow, the mine, the bunker, the bed, the mouth, the ear, the camera and finally the cinema.

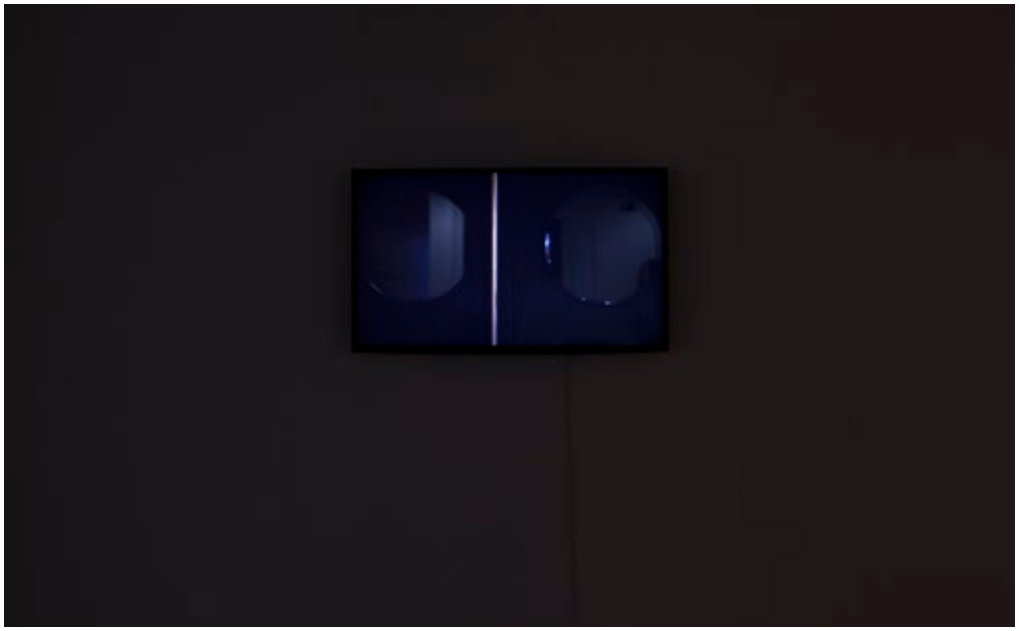


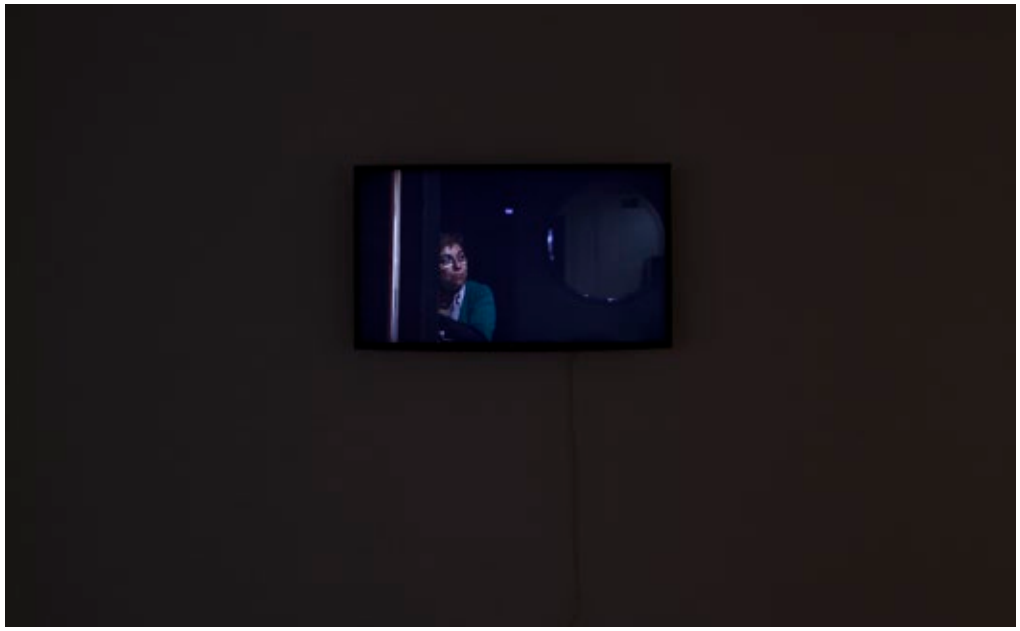


Para ver el vídeo pinchar AQUÍ



Para ver el vídeo pinchar AQUÍ





Para ver el vídeo pinchar AQUÍ









Para ver el vídeo pinchar AQUÍ

























