

Circuitos

Coser y hablar

Coco Moya
El Banquete

Volver a mirar

Javier Velázquez
Cabrero
Antonio Menchen

Tiempos y
espacios posibles

Marian Garrido
Julia Varela

Trayectos disidentes

Miguel Sbastida
Rafa Munárriz

Ornamento
y delito

Víctor Santamarina
José Jurado

Circuitos
de Artes Plásticas

XXVIII Edición

1
7

Circuitos

2

0

1
7

Coser y hablar

Coco Moya
El Banquete

Volver a mirar

Javier Velázquez
Cabrero
Antonio Menchen

Tiempos y
espacios posibles

Marian Garrido
Julia Varela

Trayectos disidentes

Miguel Sbastida
Rafa Munárriz

Ornamento
y delito

Víctor Santamarina
José Jurado

Circuitos
de Artes Plásticas

XXVIII Edición

La XXVIII edición de *Circuitos de Artes Plásticas* de la Comunidad de Madrid demuestra, un año más, que pese a los numerosos cambios que se han producido en estas casi tres décadas en el contexto cultural de la región, sigue siendo fundamental el apoyo institucional a los artistas al inicio de sus carreras profesionales. También deja patente la gran calidad de los trabajos de una nueva generación de creadores que darán mucho que hablar y que cuentan ya con una formación completísima y unos currículos excepcionales a pesar de su juventud.

Circuitos de Artes Plásticas concede 10 ayudas a la producción de obra artística dirigidas a creadores menores de 35 años y residentes en la Comunidad de Madrid, que concurren a la convocatoria con la presentación de un proyecto.

El resultado de su trabajo es mostrado posteriormente en una exposición colectiva en la Sala de Arte Joven de Avenida de América, así como en distintas actividades puestas en marcha con el apoyo de diferentes instituciones madrileñas, con la intención de promocionar la obra de los artistas en otros espacios.

De los sesenta y cinco artistas presentados, el jurado de la XXVIII edición seleccionó a El Banquete, Marian Garrido Herrojo, José Jurado Gómez, Antonio Menchen Iglesias, Covadonga Moya Álvarez-Buylla, Rafael Muñárriz Gimeno, Miguel Sánchez Bastida, Julia Varela Arribas, Javier Velázquez Cabrero y Víctor Santamarina Castaño. En esta ocasión es el comisario Carlos Delgado Mayordomo quien ha acompañado en su trabajo a los artistas y quien realiza el comisariado de la muestra para que sea disfrutada por el público de la mejor forma posible.

Esta exposición de *Circuitos* viajará en el último trimestre de 2018 a la Sala Borrón de Oviedo y a LABoral Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón, dentro del programa de intercambio de exposiciones entre el Principado de Asturias, la Fundación LABoral y la Comunidad de Madrid, con objeto de dar a conocer nuevos valores de la creación plástica y visual fuera de nuestra región. Igualmente, una de las finalistas del certamen, Marian Garrido Herrojo, disfrutará de una residencia de producción en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón.

Mi enhorabuena a los artistas de la presente edición de *Circuitos* y mi agradecimiento al jurado por su selección de creadores, así como un reconocimiento especial al comisario de la muestra por la labor de dar cohesión y unidad a todo el proyecto. Una vez más, esta exposición de *Circuitos* se presenta al público como un ejemplo claro del arte más experimental e innovador que se realiza actualmente en nuestra Comunidad.

Cristina Cifuentes
Presidenta de la Comunidad de Madrid

Índice

Coser y hablar

p.11 Coco Moya
El Banquete p.18

Volver a mirar

p.27 Javier Velázquez
Cabrero
Antonio Menchen p.34

Tiempos y
espacios posibles

p.43 Marian Garrido
Julia Varela p.50

Trayectos disidentes

p.59 Miguel Sbastida
Rafa Munárriz p.66

Ornamento
y delito

p.75 Víctor Santamarina
José Jurado p.82

p.90 Biografías y fichas
técnicas

Puntos de partida

Carlos Delgado Mayordomo

Circuitos de Artes Plásticas es una convocatoria de la Comunidad de Madrid cuyos principales objetivos son fomentar la creación por parte de artistas menores de 35 años y propiciar su acceso a la vida profesional. A lo largo de veintiocho ediciones, *Circuitos* ha configurado una importante vía de impulso para el arte joven, sobre todo a lo largo de estos últimos años en los que se han reducido notablemente las propuestas institucionales de apoyo, encuentro y mediación. La selección de proyectos ganadores funciona como una suerte de *control de calidad* que filtra una realidad mucho más amplia y compleja. De hecho, no es exagerado afirmar que nunca antes el número de artistas jóvenes que busca consolidar su trayectoria había sido tan amplio.

A pesar del desarrollo de infraestructuras culturales en España durante las décadas anteriores a la «crisis» financiera de 2008, la realidad es que los jóvenes creadores se enfrentan actualmente a un panorama en el que apenas tienen cabida: a nivel general, están inmersos en un mercado laboral desregularizado, precario y con elevadas tasas de paro; por otro lado, sufren la especificidad de un ámbito, el de la cultura, que las políticas económicas han desmantelado de manera progresiva bajo la justificación de la necesidad coyuntural. Estos dos frentes convergen hoy para establecer un cuello de botella que impide el avance fluido no solo de nombres y propuestas individuales, sino de nuevos modos de pensamiento.

En este contexto, también le toca al propio arte hacerse cargo del extraño lugar que ocupa en la sociedad, ya que parece haber quedado constreñido entre el desdén de gran parte del público y su disolución en el amplio marco de las denominadas «industrias creativas». Los artistas seleccionados en esta edición de *Circuitos* plantean muy diversos modos de posicionamiento estético y conceptual, si bien todos ellos interpelan su contexto a partir de una negociación compleja: la de intentar revelar lo invisible, y sobre todo, lo invisibilizado, como respuesta a distintos mecanismos de dominación. Se trata, por tanto, de obras de acento crítico que reflexionan acerca de diversos dilemas sociales y culturales vinculados a ámbitos tan complejos como el género, la memoria, el territorio, el trabajo, la corrupción o la locura.

Como veremos, todos ellos plantean sus discursos con un cierto grado de escepticismo, conscientes de que la idea de un arte realmente capaz de establecer resistencias al poder envuelve bastantes contradicciones. De ahí que su labor de disección no pretenda abrir en canal el cuerpo analizado para imponer sobre él una lectura unívoca, convaliente y previsible, que finalmente haga indistinguible el arte de la política. Sus vías de acceso son, por el contrario, laterales y estratégicas, mientras que las herramientas utilizadas buscan extraer poder crítico de su aparente inoperancia: la conversación, la copia, la ocultación, el humor, el disparate, la ciencia ficción, el ornamento o la sencilla acción de caminar son, sin ser exhaustivos, algunos de los recursos utilizados por estos artistas para adentrarse en las ambivalencias y contradicciones de la trama social que habitan.

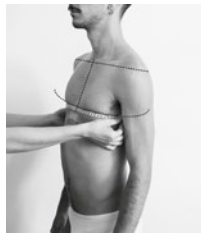
A lo largo de este texto vamos a establecer un juego de parejas basado en vínculos entre distintas obras y que pretende dibujar una cierta distribución de intereses. En cualquier caso, este es solo un posible relato de aproximación a los proyectos seleccionados. Por tanto, estas líneas y las que siguen desean funcionar como una caja de herramientas para pensar acerca del trabajo de los artistas sin negar la pertinencia de otras construcciones; más aún cuando las distintas propuestas han sido elegidas por un jurado y no por encajar en un discurso elaborado previamente. Su marco generacional, su deseo de expandir el campo de las artes visuales a otros campos sociales, así como una biografía marcada por una continua movilidad a través residencias dentro y fuera de nuestro país son, finalmente, los principales rasgos comunes que conforman el perfil que acoge esta exposición.

>>

Coser y hablar



Coco Moya^{p.11}



El Banquete^{p.18}



C. Moya. *Una habitación propia*, 2016 (detalle)

Localizar estrategias que cuestionen una memoria colectiva determinada por los presupuestos patriarcales e inventar formas de resistencia a la violencia de la norma son intereses que comparten los proyectos de Coco Moya (Gijón, 1982) y el colectivo El Banquete (formado por Alejandra Cinque, Raquel G. Ibáñez y Marta van Tartwijk). A partir de planteamientos derivados del pensamiento feminista y del giro performativo en el género y la identidad de la teoría *queer*, ambos trabajos coinciden en plantear la dimensión micropolítica de la conversación. En este sentido, la comunicación oral es concebida como soporte de una transmisión colectiva de actos disidentes, interesados en sortear las falsas seguridades de los discursos históricos que se han adueñado de las prácticas sociales y los saberes del individuo.

El proyecto que Coco Moya desarrolla en *Circuitos* forma parte de una investigación acerca de la denominada Sociedad Secreta de la Ciudad de las Damas¹, una hipótesis en clave de *fake*² que traza una genealogía de las mujeres borradas de los relatos hegemónicos de la historia del arte. Frente a la posibilidad de intentar construir nuevos espacios de visibilidad y legibilidad, las damas de esta sociedad permanecen camufladas porque son ellas mismas las que reivindican su anonimato y las que esquivan el pedestal del reconocimiento. Se trata, por tanto, de una organización que preserva su identidad clandestina para llevar adelante sus propósitos subversivos antes de que los dispositivos de poder puedan llegar a

¹ El nombre de esta sociedad alude a *Le Livre de la Cité des Dames*, tratado alegórico escrito en 1405 por Christine de Pisan en el que se reivindicaba el valor moral, intelectual y político de las mujeres a lo largo de la historia.

² Un error, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es «un concepto equivocado o un juicio falso», «acción desacertada o equivocada» y «cosa hecha erradamente». En última instancia, el error es producto de la libertad de juicio y de interpretación del mundo y, en cierto sentido, es involuntario. En contra, un *fake* siempre es intencionado: las fotos manipuladas de Lenin y Stalin, la retransmisión de *La guerra de los mundos* de Orson Welles, los cuadros de Elmyr de Hory, los *trailers* de películas que no han existido o el falso perfil de una celebridad en facebook son ejemplos que revelan el carácter potencialmente engañoso y manipulable de la realidad. De hecho, es el sustrato de veracidad lo que otorga funcionalidad al *fake*.

3 Bey, Hakim. *La Zona Temporalmente Autónoma*. Brooklyn, Autonomedia, 1990, p. 7.

aplastarlos. En este sentido, su funcionamiento se encuentra cerca de aquellas *Zonas Temporalmente Autónomas* que Hakim Bey enunció a partir de la táctica de organizar espacios efímeros de revuelta capaces de eludir las estructuras de control social. Definidas como «un campamento de guerrilleros ontológicos: golpean y corren»³, estas *Zonas Temporalmente Autónomas* serían la única estrategia posible ante un Estado omnipresente pero cuyo descomunal tamaño provoca el surgimiento de grietas que pueden funcionar como trincheras.

Es en estas grietas donde Coco Moya inscribe su reflexión acerca de los sistemas de poder y lo historiográfico como cuerpo agazapado de estos. Su proyecto para *Circuitos* se desdobra en dos propuestas que acogen el camuflaje, la veladura y la opacidad como recursos para focalizar otras posibles narrativas. Un primer grupo, agrupado bajo el título *Vera Icon*, está formado por una serie de cianotipias sobre placas de mármol; el azul de la transferencia fotográfica acentúa la tensión fantasmagórica de unas imágenes que niegan el placer visual de la totalidad para establecer en el espectador la inquietud de no saber a ciencia cierta qué está viendo, o más bien, qué es aquello que su mirada no puede abarcar. Esta *estética de la desaparición* que nutre a gran parte del arte actual⁴, y que para Paul Virilio estaría fundada en la velocidad de la toma fotográfica⁵, es utilizada por Coco Moya para poner en escena el retrato sin rostro de las mujeres de la sociedad secreta. Surgen así diversos enigmas sin soluciones cómodas pero con multitud de posibilidades especulativas, entre los que intuimos el urinario duchampiano como emblema de la debilidad de las certezas establecidas por los cánones historiográficos⁶.

Íntimamente ligado a este trabajo se sitúa *Pensar la otra*, libro que se presenta como un ensayo epistolar construido a partir de las conversaciones de la artista con agentes de la Sociedad Secreta. Al abrirlo, la decepción escópica responde a nuestra curiosidad a través de unas desoladoras páginas en blanco; pero si utilizamos la máquina fotocopidora que Moya ha dejado a nuestra disposición, la réplica convierte la tinta invisible en un texto legible. Esta activación del contenido transforma el original en una suposición y la copia en testigo de una posibilidad que oscila entre lo real, lo ficticio, lo posible y lo verosímil. Porque, tal y como ha señalado la artista

4 Ver a este respecto: Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. Valencia, Diputación de Valencia, 2006.

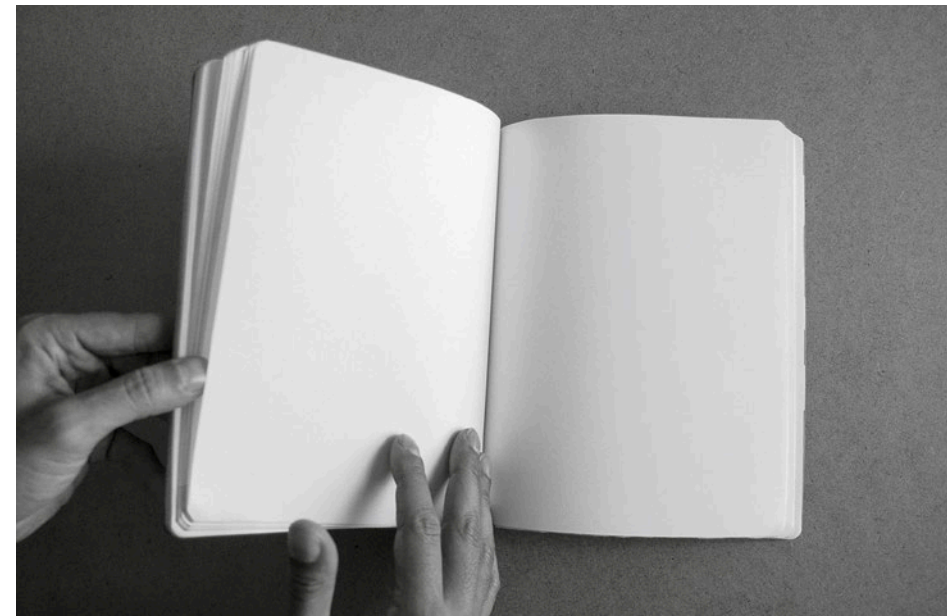
5 Virilio, Paul. *La inercia polar*. Madrid, Trama, 1999.

6 Diversos historiadores han defendido la tesis de que el urinario fue en realidad una idea de la poeta y artista alemana Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927) que Marcel Duchamp podría haber copiado.



C. Moya. *Vera Icon*, 2017

C. Moya. *Pensar la otra*, 2017





C. Moya. *Vera Icon*, 2017

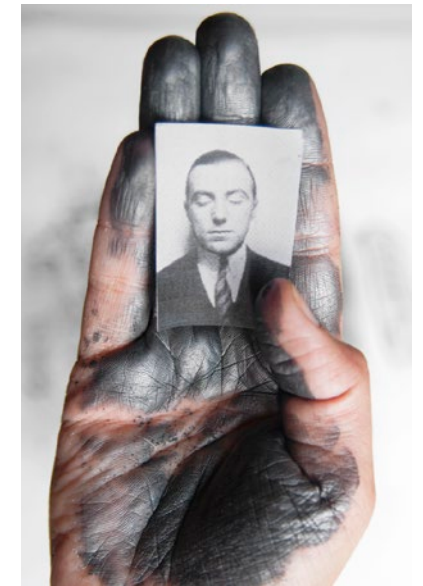




C. Moya. *Navaja de Ockham*, 2015

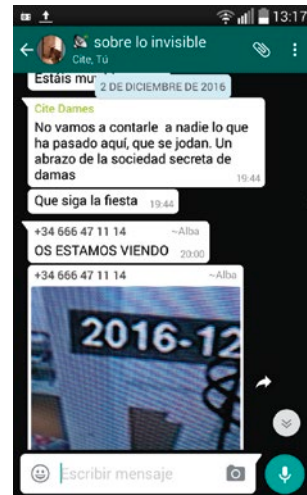
parafraseando a Hakim Bey: «No se trata aquí de saber si hay o no hay una sociedad secreta, sino que la tesis parte de que ya ha sido creada, está siendo creada, y seguirá siendo creada mientras estamos aquí hablando».

La Sociedad Secreta no tiene espectadores, sino participantes. Su memoria se transmite a través de las personas mientras que los objetos sirven solamente como canalizadores de información. Las damas que integran esta sociedad se mantienen ocultas porque saben que la cuestión de la visibilidad requiere de algo más que la presencia o las cuotas; precisa, sobre todo, una profunda intervención en los discursos ideológicos, sociales y culturales, para que las multiplicidades y singularidades no sean reducidas a un simple proceso de integración tolerable según los parámetros marcados por las identidades hegemónicas.



C. Moya. *Una habitación propia*, 2016 (detalle)

>>



C. Moya. *Secreto a dos voces*, 2017



El Banquete. *Obra Pública*, 2015

Esta línea de intervención en lo social para abrir procesos de reflexión en torno a la identidad, la autonomía, el poder, la negociación y la desobediencia está en la base operativa de El Banquete, colectivo fundado en Madrid en 2012. Su metodología busca generar relecturas culturales e ideológicas de aquellas acciones cotidianas que se sitúan en el límite entre lo público y lo privado. El trabajo y el matrimonio, dos ámbitos históricamente vinculados a la dominación patriarcal, son el punto de partida de *El Color Blanco*, un proyecto que gravita en esas formas de combate que, como señalara Beatriz Preciado, nos permiten cartografiar «el paso de las gramáticas del feminismo clásico a las del transfeminismo queer y postcolonial»; un proceso que supondría salir del feminismo como teoría especializada en la opresión de las mujeres «para hacer del análisis transversal de la opresión (corporal, racial, de género, sexual, económica) una teoría de transformación social y de redefinición de los límites de la esfera pública»⁷.

7 Preciado, Beatriz. «Transfeminismo y micropolíticas en la era farmacopornográfica», en *Artecontexto*, n.º. 21, 2009, pp. 58-59.

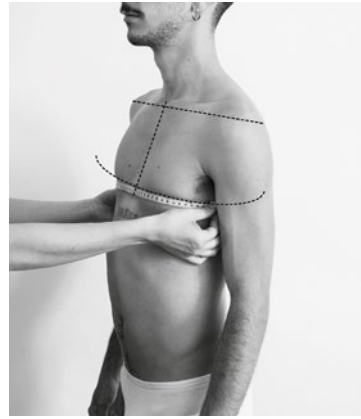
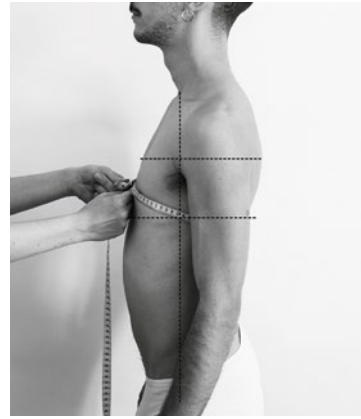
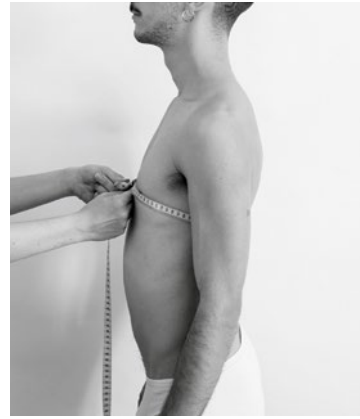
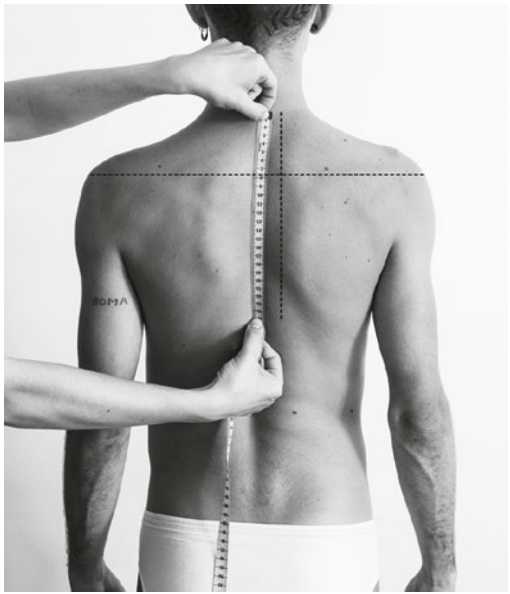
El Color Blanco responde a un contexto, derivado de la «crisis» iniciada en 2008, donde la convulsión económica ha ido acompañada por la irrupción de la miseria en el espacio público y la posibilidad de ser parte de lo que, en otros tiempos, era periferia marginal. Este hecho ha remodelado los límites del propio concepto de trabajo que ha sido



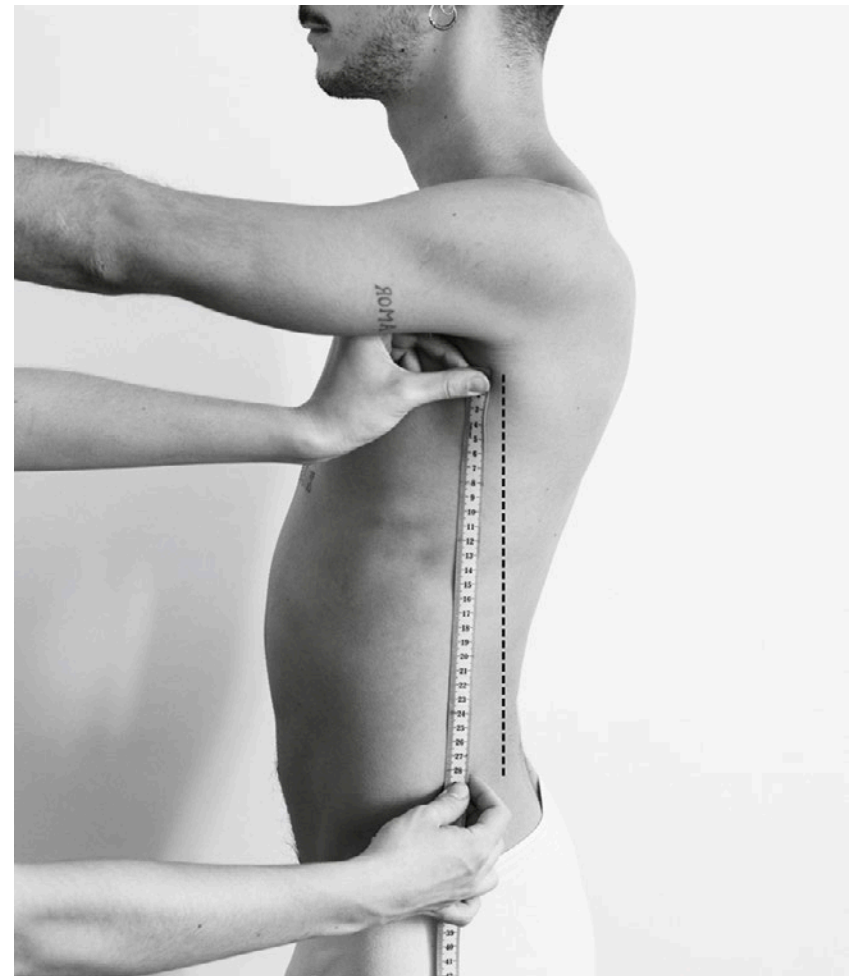
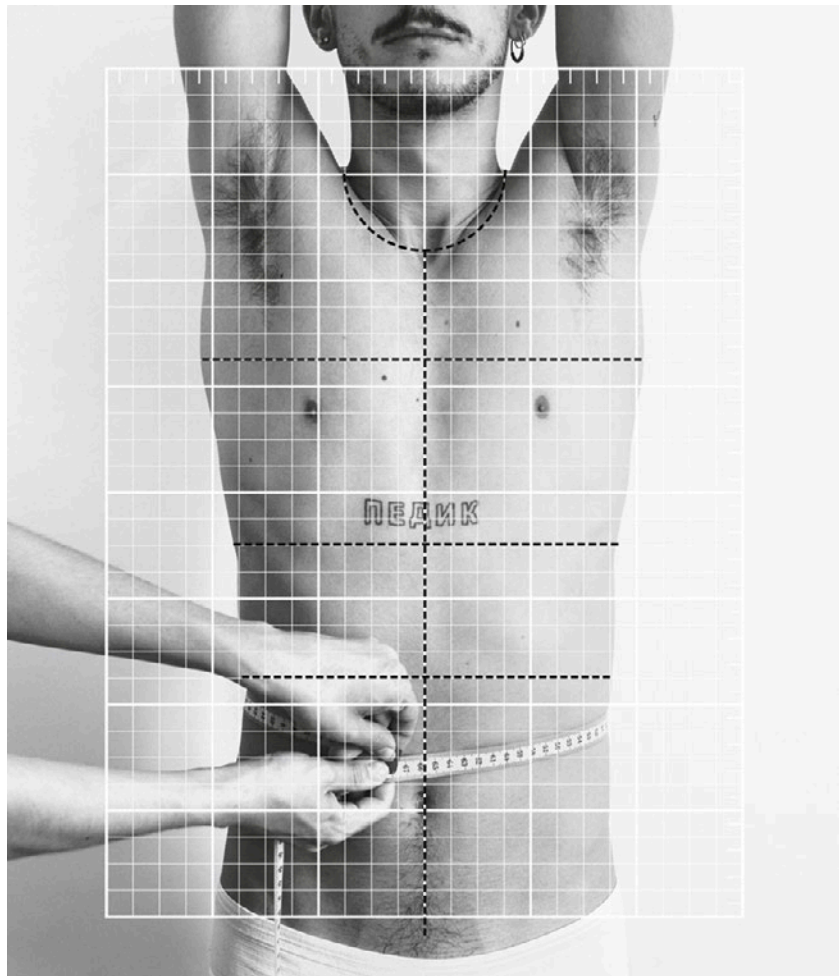
El Banquete. *La Sentada*, 2013

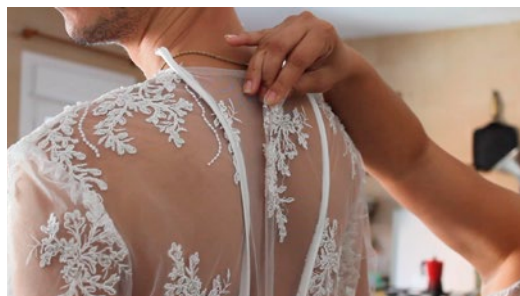
El Banquete. *Pirámides*, 2016





El Banquete. *El Color Blanco*, 2017





El Banquete. *El Color Blanco*, 2017

designado con unos nuevos apellidos: temporal, precario e ilegal. Estos desajustes han golpeado a un alto porcentaje de la sociedad y con especial dureza a la población de origen migrante, sector donde la irregularidad ha llegado a ser una condición estratégica producida por el propio sistema capitalista para satisfacer dispositivos de dominación y explotación.

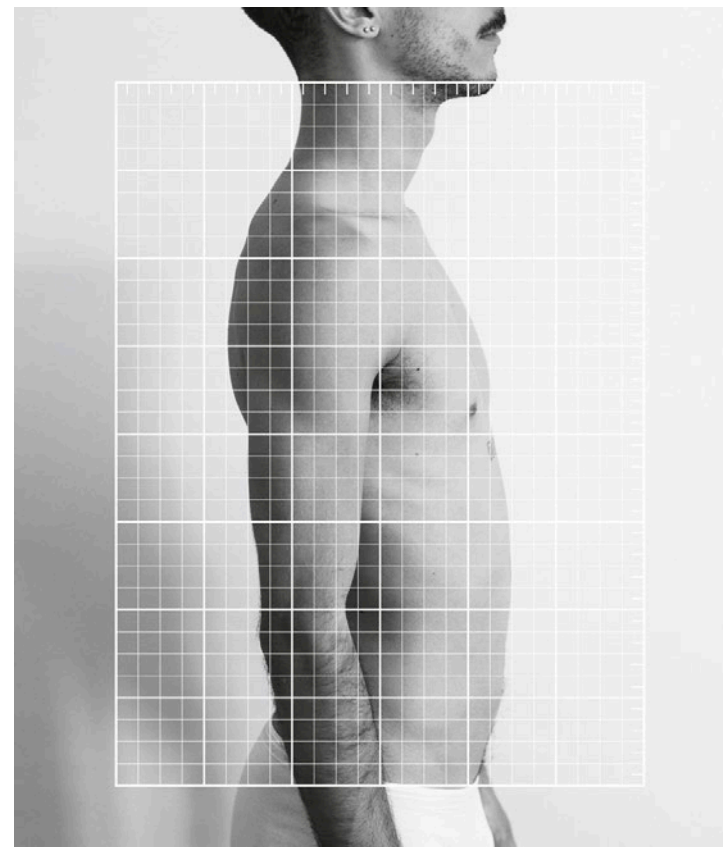
La posibilidad de utilizar el matrimonio como condición de acceso a una ciudadanía reglada es lo que llevó a Alejandría Cinque, miembro de El Banquete, a contraer matrimonio con Natasha, una brasileña instalada en Madrid de manera irregular desde 2015. Lejos de derivar de una relación romántica, este matrimonio se planificó como un estadio temporal y necesario para modificar un determinado estatus jurídico. Cumplido este trámite, se inicia propiamente el proyecto *El Color Blanco* a partir de la fabricación colectiva de un «vestido de divorcio» —a la manera de los tradicionales vestidos de novia— para Alejandría Cinque, reconocido legalmente como hombre. Con el propósito de elaborar el diseño y la costura del vestido, el colectivo ha contratado y remunerado a mujeres de origen migrante que viven en España en situación irregular. De este modo y tomando como punto de partida una colectividad precarizada, se genera un espacio de trabajo donde la creación, los afectos y las conversaciones se erigen como formas de resistencia frente a una realidad social que se articula como un circuito de opresiones conectadas.

La confección, la costura y el bordado son actividades que nuestra tradición cultural ha asociado a ese tiempo continuo y devaluado de la denominada *labor doméstica femenina*; el proyecto *El Color Blanco* se reapropia de estas actividades para proponer un ámbito de producción colectiva abierta a la alianza de identidades que acoge el pensamiento *queer* y transfeminista⁸. Una producción que, además, no se limita a la creación del vestido sino que registra un compendio de conversaciones que busca responder afirmativamente al interrogante de si es posible que, hoy día, pueda llegar a hablar —es decir, llegar a ser oída— la subalterna⁹.

>><<

8 «Ya no nos vale con ser solo mujeres. El sujeto político del feminismo 'mujeres' se nos ha quedado pequeño, es excluyente por sí mismo, deja fuera a las bolleras, a lxs trans, a las putas, a las del velo, a las que ganan poco y no van a la uni, a las que gritan, a las sin papeles, a las marikas...». (Fragmento del primer manifiesto transfeminista del Estado español, recogido en: Sola, Miriam. «La re-politización del feminismo, activismo y microdiscursos posidentitarios», en *Desacuerdos 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. MACBA / Centro José Guerrero-Diputación de Granada; UNIA arteypensamiento; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-MNCARS, Madrid, 2012, p. 272).

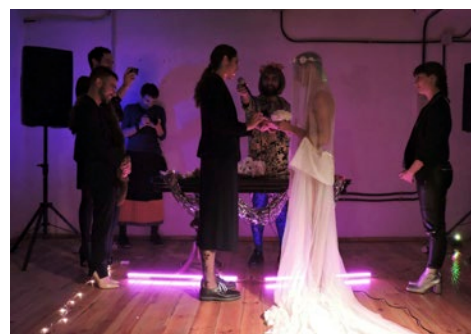
9 «La acepción de "subalterno" deriva de la apropiación por la teoría poscolonial contemporánea de la terminología acuñada por Antonio Gramsci para referirse a aquellos cuya voz no es audible en el sistema capitalista. Designa a las culturas y grupos sociales sometidos al dominio de una potencia extranjera y que mantienen en distintos grados su estatus de subordinación más allá de la descolonización. Así fue utilizado en *Selected Subaltern Studies*, editado por Ranajit Guha y Gayatri Spivak en 1988. Se popularizaría en el famoso artículo de esta última, "Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice" (1985). La diseminación actual del debate poscolonial ha devuelto el término a la circulación general para designar a cualquier grupo sometido a otro que adopta una postura hegemónica» (Carrillo, Jesús. «Entrevista con Beatriz Preciado», en *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, MACBA, y UNIA arteypensamiento, 2005, p. 261).



El Banquete. *El Color Blanco*, 2017



Boda de Natasha y Alejandría, 2017





PROCEDIMIENTO: INSCRIPCIÓN EN EL REGISTRO DE UNIONES DE HECHO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

TRÁMITE: Solicitud de Inscripción Básica formulada por:
D./D^a [redacted] soltero/a, nacido/a el [redacted] nacional de ESPAÑA, con DNI/Pasaporte/Tarjeta de identificación [redacted] y
D./D^a [redacted] soltero/a, nacido/a el [redacted] nacional de BRASIL, con DNU/Pasaporte/Tarjeta de identificación [redacted]

Exp. N^o: [redacted] (a cumplimentar por la Administración)

DOMICILIO
CALLE [redacted] Municipio: Madrid

DECLARAN
Que entre ellos/ellas no existe relación de parentesco por consanguinidad o adopción en línea recta o colateral dentro del tercer grado.
Que no existe incapacitación alguna que impida emitir el consentimiento necesario para llevar a cabo la inscripción.
Que no forman parte de una unión de hecho inscrita en el registro de otra Comunidad Autónoma, ni de matrimonio no separado judicialmente.

EXPONEN
Que conviven en pareja, de forma pública y notoria, vinculados/vinculadas de forma estable, al menos desde hace doce meses ininterumpidos, existiendo una relación de afectividad, de conformidad con lo establecido en el artículo 1 de la Ley 11/2001, de 19 de diciembre, de Uniones de Hecho de la Comunidad de Madrid.
Que cumplen los requisitos personales referidos en el artículo 2 de la citada Ley.
Que aportan la documentación preceptiva para acreditar el cumplimiento de dichos requisitos

SOLICITAN
Que por todo lo anterior, se proceda a la inscripción de su unión en el Registro de Uniones de Hecho de la Comunidad de Madrid.

Madrid, a 13 de Enero de 2017

Fdo.: D./D^a [redacted] Fdo.: [redacted]
[redacted] [redacted]



Certificado de matrimonio y tarjeta de residencia. Boda de Natasha y Alejandria, 2017



Boda de Natasha y Alejandria, 2017

Volver a mirar



Javier Velázquez
Cabrero ^{p.27}



Antonio Menchen ^{p.34}

Toda lectura usual es una lectura institucionalizada que, en cierto sentido, «puede considerarse como una fuga de la verdad, por miedo a la verdad»¹⁰. Los artistas Javier Velázquez Cabrero (Madrid, 1990) y Antonio Menchen (Toledo, 1983) toman como punto de partida dos fuentes culturales tan complejas como Luis Buñuel y El Greco, respectivamente, para establecer relecturas que sirvan como herramientas de indagación en la herida generada por algunos de los dilemas de nuestro presente. Frente a la actual diseminación de la mirada en un paisaje digital de constante flujo icónico, ambos artistas proponen una disección lenta de la imagen capaz de enunciar preguntas que nos lleven a pensar qué es aquello que estamos viendo y qué discurso ideológico lo sustenta.

En la obra de Javier Velázquez Cabrero existe un arraigado interés por indagar en cómo la especificidad del contexto sociocultural afecta a nuestros modos de relación con el otro. La dimensión procesual de su trabajo se ha activado a través de la interacción con el espectador y con la incorporación de colaboradores que asumen distintos grados de responsabilidad creativa. Ahora bien, por encima de las variables marcadas por la experimentación y la progresiva consolidación de su lenguaje, existe un hilo conductor que anuda gran parte de su discurso: el humor, modulado a través de una amplia escala de tonalidades —desde el delirio de lo absurdo hasta la incomodidad de la gamberrada— pero siempre entendido como una elaborada forma de comunicación.

¹⁰ Moreno, Gabriel. *La liberación del lector en la sociedad posmoderna. Ensayos de interpretación abierta*. Universidad de Puerto Rico, 1998, p. 219.

Su proyecto para *Circuitos* toma como punto de partida la película *Los Olvidados*, dirigida por Luis Buñuel en 1950 y donde se narra una historia trágica acerca de la vida de unos niños en un barrio marginal de la Ciudad de México. La capacidad del cineasta para impostar lo surreal en las formas tradicionales del relato es utilizada por Velázquez Cabrero como vía de acceso lateral, transgresora e indisciplinada al contenido de la película. Esto supondrá un proceso de distorsión semántica donde la risa se posicionará como herramienta de autoprotección contra lo incómodo y lo perturbador.

El vídeo monocanal *Cómo reír de Los Olvidados* se configura como una suerte de manual explicativo donde la voz y los gestos del propio Velázquez Cabrero, superpuestos a algunas de las escenas más relevantes de la película, desgranar una metodología que busca desvincular la imagen de la narración que la sustenta. De este modo, las inseguridades y titubeos de los actores, la torpeza de algunos de sus movimientos o lo anticuado de la escenografía, entre otros recursos, funcionan como vías de descompresión emocional ante la tensión generada por los sentimientos adversos. Se trata, en definitiva, de ejercicios próximos a determinadas técnicas actorales y donde la *distracción cognitiva* nos llevaría a focalizar nuestra mirada en los elementos menos abrumadores de la imagen.

Este deseo de infringir la lógica de la película y de establecer un cortocircuito en el significado se acoge a aquella vertiente del humor que Freud definió como «placer de disparatar»¹¹. Para Velázquez Cabrero, este placer tiene una doble función: por un lado, apacigua nuestra mirada gracias al maquillaje que otorga lo hilarante; por otro, funciona como un veneno de efecto lento que busca agrietar el aséptico marco que ampara el discurso cultural hegemónico, mediado por una bulimia visual que nos lleva a asumir con escalofriante pasividad las representaciones más violentas y extremas de nuestra cotidianidad. La risa se convierte entonces en un gesto social necesario, capaz de ofrecer respuestas a ciertas exigencias de la vida en común ya que, como advirtiera Henri Bergson, «fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico»¹².

>>



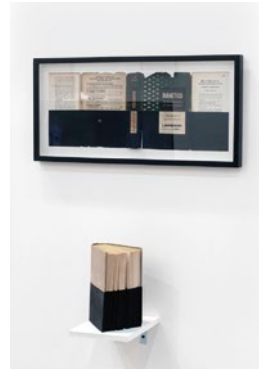
J. Velázquez Cabrero. *The Silver Lake*, 2016



J. Velázquez Cabrero. *The Silver Lake*, 2016



J. Velázquez Cabrero. *Metánesis*, 2015



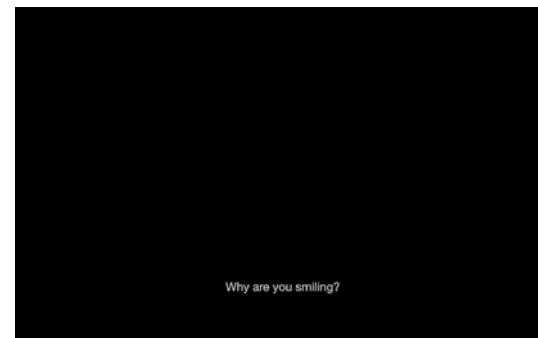
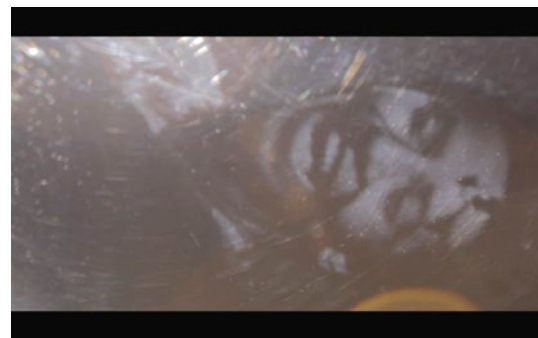
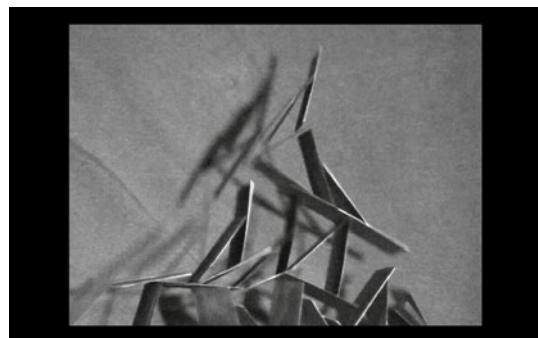
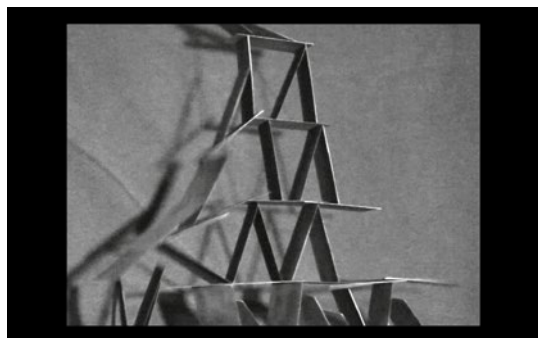
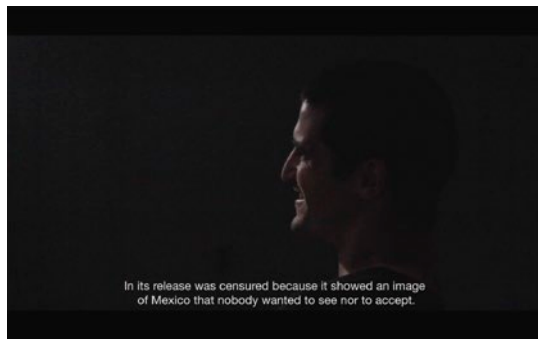
J. Velázquez Cabrero. *Libro "Dianetics, The Modern Science of Mental Health" Hubbard, L. Ron, 1a edición 1951 intervenido*. 2015

11 Freud, Sigmund. «El chiste y su relación con el inconsciente», en *Obras completas*, vol. I. Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, p. 889.

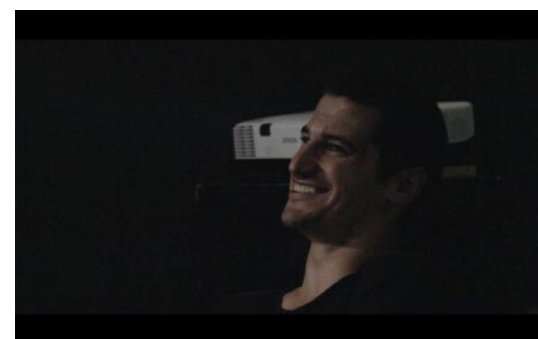
12 Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires, Losada S. A, 1939, p. 12.

J. Velázquez Cabrero. *My city a bit cleaner of advertising every day video*, 2012





J. Velázquez Cabrero. *Cómo reír de Los Olvidados*, 2017





J. Velázquez Cabrero. *Cómo reír de Los Olvidados*, 2017

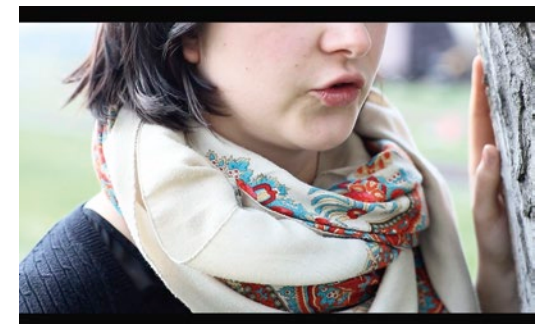
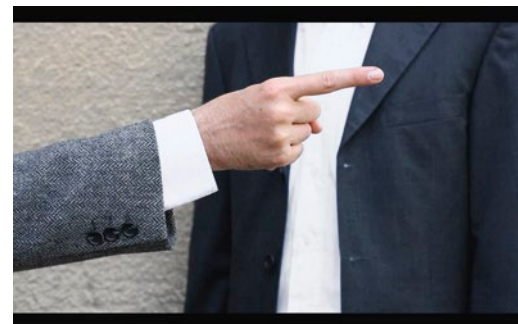
El trabajo de Antonio Menchen se centra en el estudio de la imagen en movimiento tanto desde la práctica cinematográfica como desde la escritura. Entre las vías reflexivas que operan a partir de este enunciado, hay una línea de investigación que arranca en el año 2012 cuando Menchen rueda *Pour un film de Kafka*. Para esta película retoma un guion escrito por Félix Guattari que pretendía poner en escena no exactamente un film sobre Kafka, sino *de Kafka*: es decir, tratar de imaginar cómo habría realizado el escritor checo una película si hubiera podido llevarla a cabo. En su relectura audiovisual de este texto, Menchen plantea cuestiones relativas al cuerpo, al gesto y a la voz, al tiempo que establece núcleos de tensión que disienten sobre lo inflexible de algunas categorías (locura, documento, ficción o realidad) promovidas todavía hoy por los discursos dominantes.

Sin título (modelos para una escena), su proyecto para *Circuitos*, es una breve pieza rodada en 16 mm. en la que continúa el proceso de búsqueda iniciado con *Pour un film de Kafka*. En esta ocasión toma como punto de partida la tesis del doctor Gregorio Marañón que planteaba cómo El Greco pudo tomar como modelos para algunos de sus cuadros a los *enfermos mentales* asilados en el Hospital del Nuncio de Toledo. Para intentar demostrarlo, en 1954 y tras pedir a la dirección del centro que dejara crecer el pelo y barba a unos cuantos de ellos, Marañón encargó que los fotografiaran disfrazados de apóstoles. De manera similar a aquellas *histéricas* que Charcot ordenara retratar en el hospital de la Salpêtrière, los pacientes del Nuncio se vieron sometidos a un *tableaux vivant* que, en esta ocasión, intentaba poner en escena «la proximidad del desvarío a la santidad»¹³. En su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1956, Marañón justificó su investigación y «alegando que antiguamente los locos eran designados como *inocentes*, conjeturó que esa inocencia pudiera ofrecer al espectador transcendencias sobrehumanas imposibles de sentirse o fingirse siendo personas *normales*»¹⁴.

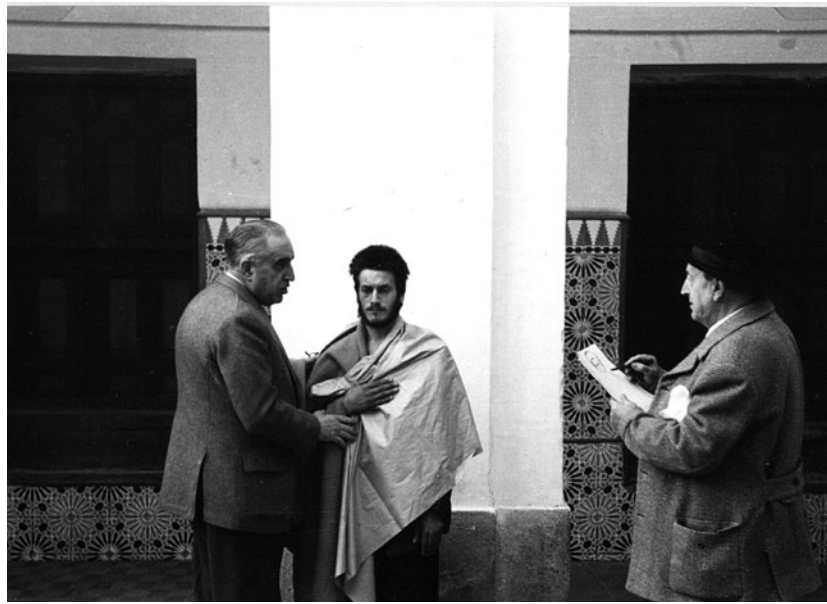
La pieza de Menchen plantea un nuevo relato a partir de este acontecimiento. No se trata, por tanto, de una recreación histórica sino del establecimiento de un espacio crítico que reflexiona acerca de los códigos de representación y los niveles de fiabilidad que amparan el documento frente a la

13 Marañón, Gregorio. *El Greco y Toledo*. Madrid, España Calpe, 1956, p. 242.

14 Martínez, Óscar. «El Greco, Marañón y los locos del Nuncio de Toledo», en *Norte de salud mental*. Vol. IX, nº 39, 2011, p. 96.

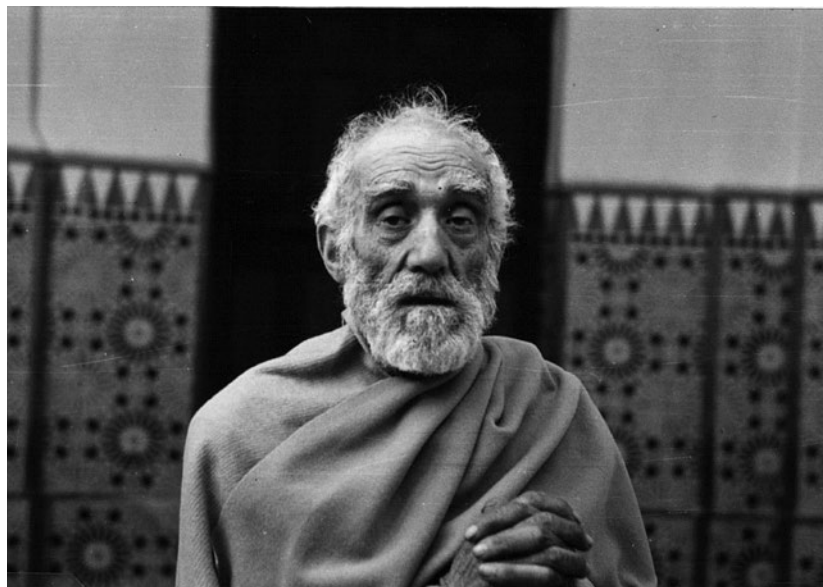


A. Menchen. *Pour un film de Kafka*, 2012



Material fotográfico empleado por Gregorio Marañón para su libro
El Greco y Toledo, 1955

Material fotográfico empleado por Gregorio Marañón para su libro
El Greco y Toledo, 1955

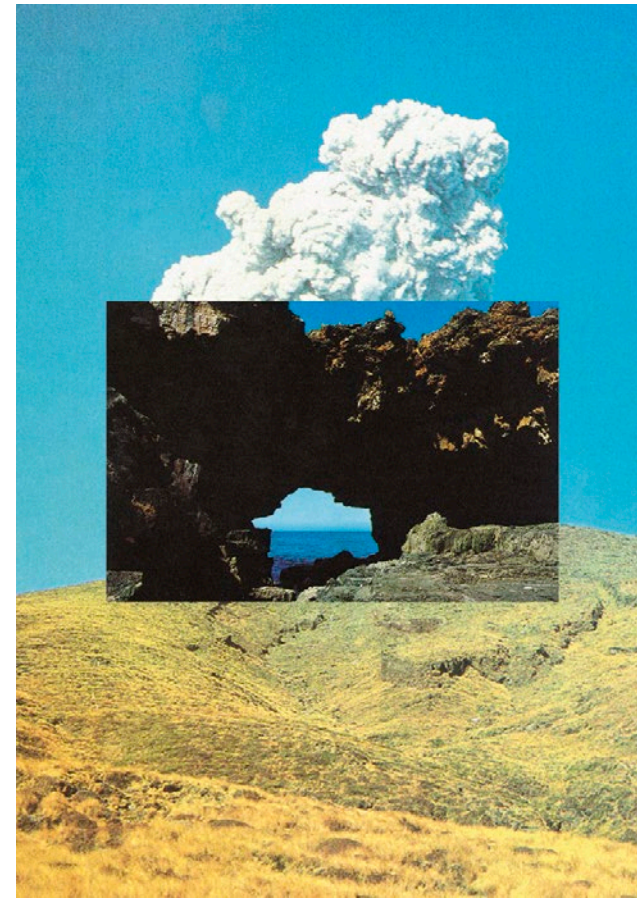
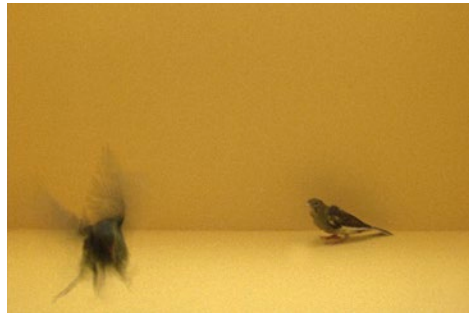
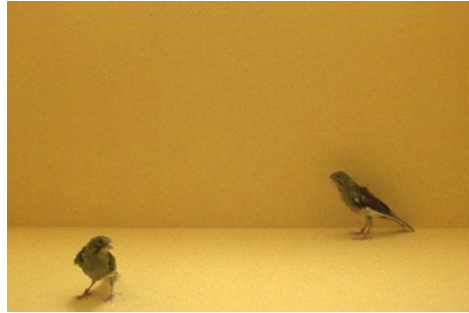
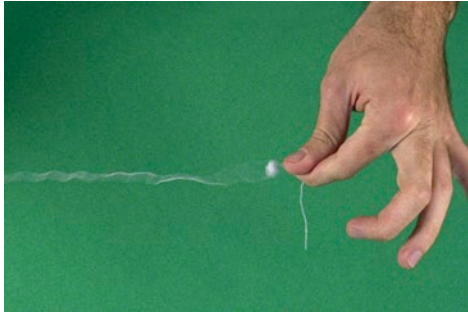
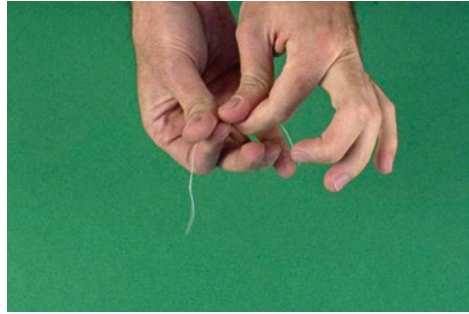
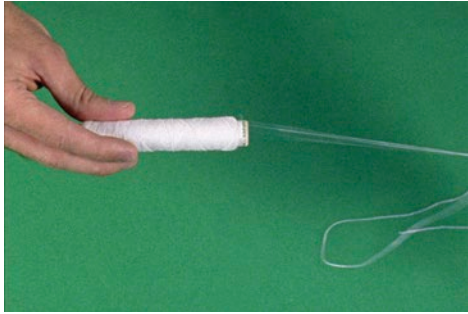


ficción. De manera opuesta a la férrea hipótesis de Gregorio Marañón, la película de Antonio Menchen enlaza con la propuesta de Deleuze de «deshacer el lenguaje como toma de poder, hacerlo tartamudear» para, de esta manera, lograr «expresarse en forma de preguntas, que más bien hacen enmudecer las respuestas»¹⁵. En *Sin título (modelos para una escena)* la cámara se centra en unos actores que llenan su cuerpo de *voluntad de ser* otro. La indumentaria y la gestualidad funcionan como intersticios donde se encuentran la vida y la representación, el ensayo y la actuación, el modelo y el actor, el poder y la sumisión, la cordura y la locura. Frente a la rotundidad, tanto formal como semántica, de los apostolados de El Greco y de las fotografías de los internos del Nuncio, la pieza de Antonio Menchen reclama un tiempo expandido en la contemplación donde las modulaciones del ángulo de la cámara resitúan constantemente no solo nuestra posición como espectadores, sino las lógicas de identidad de los propios actores. Se trata, además, de un trabajo que no intenta mostrarse como algo clausurado, sino como el germen de un proceso de indagación que, según palabras del propio artista, «es el comienzo de algo que continúa».

>> <<

¹⁵ Deleuze, Gilles. «A propósito de, sobre y bajo la comunicación (Tres preguntas sobre *Six fois, deux, sur et sous la communication* [1976])», en Baecque, Antoine de (Comp.) *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Barcelona, Paidós, 2005, p. 75.

A. Menchen. *Sin título (modelos para una escena)*, 2017

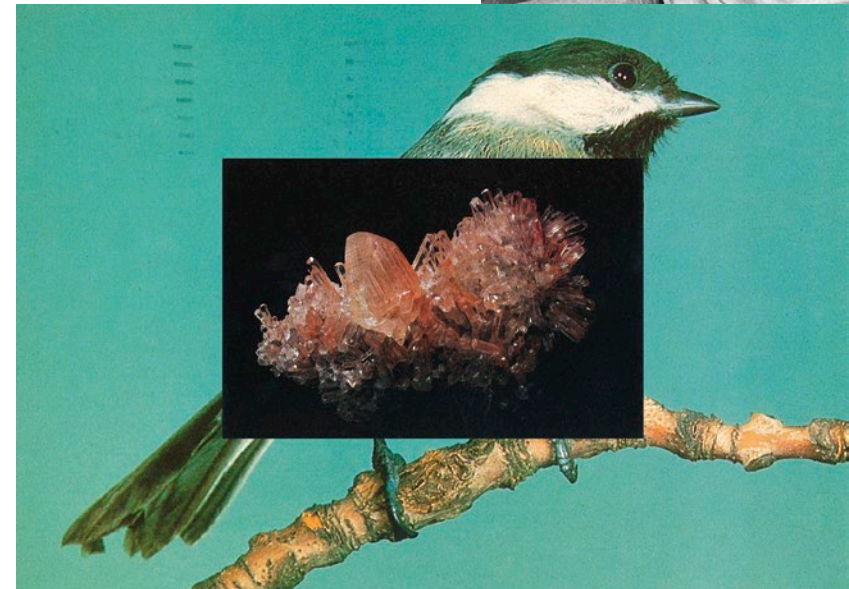
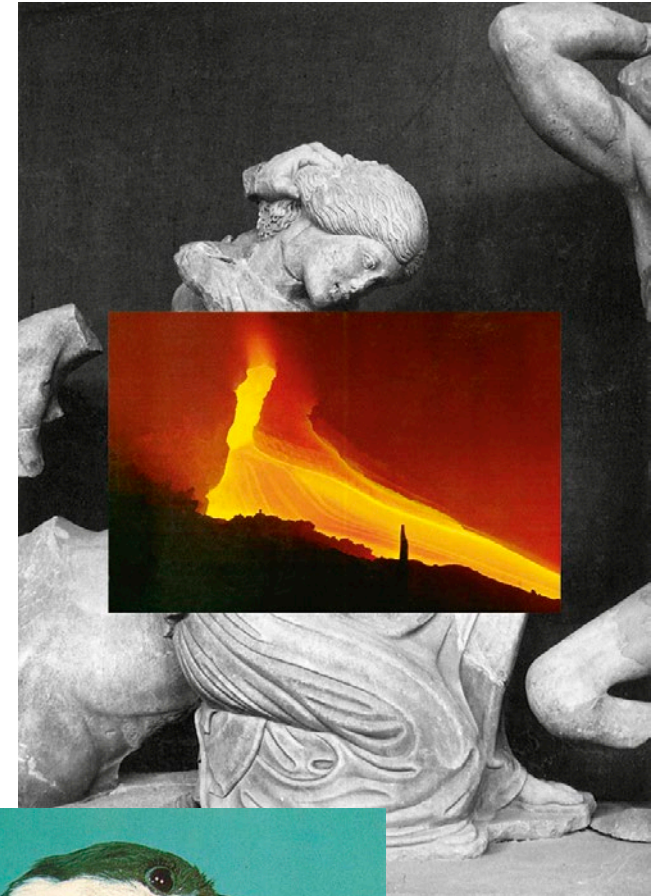


A. Menchen. *Sin título*, 2017





A. Menchen. *Sin título (modelos para una escena)*, 2017



A. Menchen. *Sin título*, 2017

Tiempos y espacios posibles



Marian Garrido ^{p.43}



Julia Varela ^{p.50}

La tensa articulación entre las esferas de lo real y lo virtual ha generado un desdoblamiento de nuestra concepción del mundo que Paul Virilio ha denominado *estéreo-realidad*¹⁶. En el ciberespacio, esa afluencia inmaterial de datos codificados, el tiempo se independiza de su extensión tradicional y el espacio se transforma en un ámbito heterogéneo y discontinuo. Esta perspectiva desarraigada y etérea es abordada por Marian Garrido (Avilés, 1984) y Julia Varela (Madrid, 1986) desde una dimensión social que es entendida como instancia de intercambio material y simbólico entre los ciudadanos. Si el actual proceso de globalización y virtualización está inaugurando un tiempo único y universal «que prefigura una nueva forma de tiranía»¹⁷, Garrido nos propone la recuperación de conocimientos ya perdidos a través de ejes narrativos que atraviesan la posibilidad de universos distintos al nuestro. Por su parte, Varela reflexiona acerca de la progresiva pérdida de operatividad del territorio físico como espacio colectivo donde desplegar los afectos y los vínculos sociales.

En la obra de Marian Garrido lo imaginario y lo científico son dos discursos que se asisten mutuamente. Ambos llevan implícito el cultivo de las hipótesis aunque difieran en la necesidad de ser verificados de manera empírica. A partir de esta dialéctica, Garrido asume el papel de historiadora, e incluso el de arqueóloga, con el convencimiento de que aquello que no sucedió también puede ser constitutivo de la secuencia temporal. De este modo, lo contrafáctico se introduce en las

16 «Estamos ante una realidad en estéreo. Como los graves y los agudos que dan una sensación de profundidad, de relieve, tenemos ahora un espacio actual y un espacio virtual. Así que es necesario trabajar con esta realidad en estéreo, con este relieve de la realidad» (Virilio, Paul. *Amanecer crepuscular*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 72).

17 Virilio, Paul. «Velocidad e información. ¡Alarma en el ciberespacio!», artículo aparecido en *Le monde diplomatique*, en agosto de 1995. Disponible en: https://www.infoamerica.org/teoria_textos/virilio95.pdf [Consultado: septiembre de 2017].

18 Brunel, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles*. Barcelona, Gedisa, 2001, p. 62.

estructuras de la historia para corroborar que, en gran medida, «el objetivo de comprender los acontecimientos humanos es sentir las alternativas que tiene la posibilidad humana»¹⁸. La ucronía, dispositivo narrativo que plantea acontecimientos a partir de hipotéticos cambios en sucesos anteriores, se establece como herramienta de disconformidad frente al cálculo cerrado del pensamiento causal.

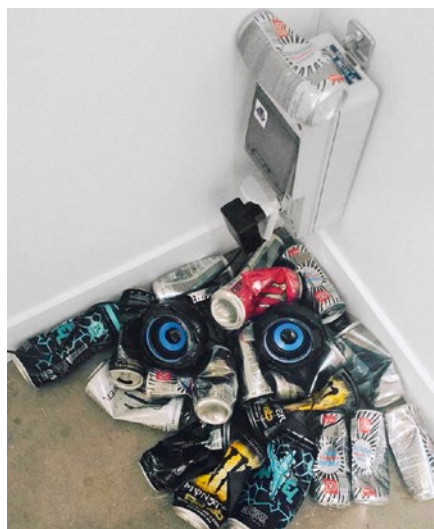
El núcleo de esta investigación se inició con *Souvenirs of Future Nostalgia*¹⁹, instalación en la que Garrido planteaba la posibilidad de encapsular desde nuestro aquí y ahora objetos derivados de eventos que, o bien se daban en líneas temporales paralelas, o ya habían tenido lugar en un pasado diferente al que conocemos²⁰. *Electric Slime*, su proyecto para *Circuitos*, juega con la idea de recopilar vestigios de un futuro posible como estrategia para pensar un relato social liberado de la inercia del presente. Modulada a través de una escenografía de alta densidad visual y sonora, la propuesta explora el anhelo de experimentar la alteridad de un porvenir imaginario pero concebible a partir de lo que conocemos de nuestra cotidianidad.

Los objetos que integran *Electric Slime* nos remiten a la historia de una joven que habita un hipotético futuro. Tal y como ha señalado Garrido, este inventario entrecruza dos posibilidades extremas: «La hiperestetización y sofisticación subcultural del imaginario adolescente (post)postinternet y el fenómeno de la comunidad austera que sobrevive a una estampa apocalíptica, cercana a una idea lo que sería el *Cybermedievo*». Por tanto, estaríamos ante la (re)construcción, parcial y fragmentaria, de un *no-lugar*; solo las huellas de la identidad de la joven protagonista nos permiten ajustar los márgenes de incertidumbre en torno a esta extraña cartografía. Una identidad que, además, se ha construido en parte retomando objetos obsoletos, propios de nuestro actual contexto histórico, y que en ese hipotético futuro conformarían llanuras de residuos inexplicables.

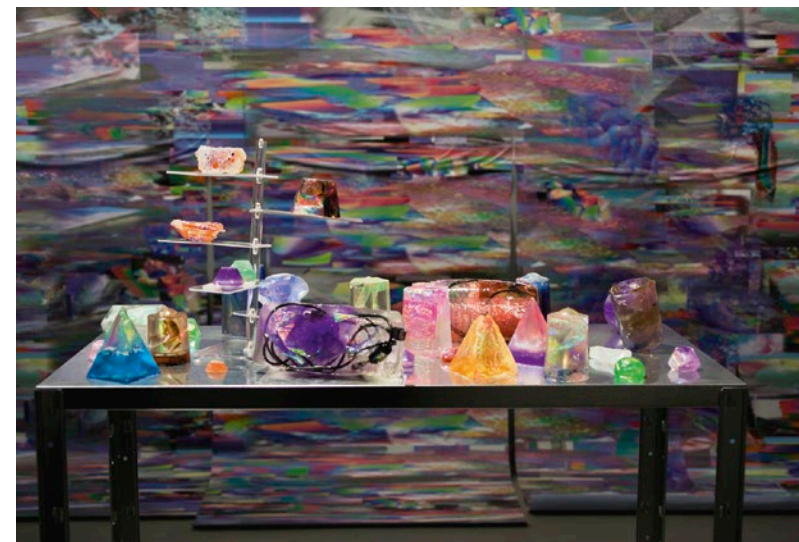
La sobrecarga de recuerdos hizo que Funes el memorioso, el personaje creado por Jorge Luis Borges, alcanzara la muerte atrapado en un constante pasado. La joven protagonista de *Electric Slime* no tiene acceso al sentido de los vestigios y se aferra a lo efímero y lo contingente de su propio devenir. La moda, como herramienta

19 Proyecto ganador del Premio *Generaciones* y mostrado en La Casa Encendida (Madrid) entre el 3 de febrero y el 16 de abril de 2017.

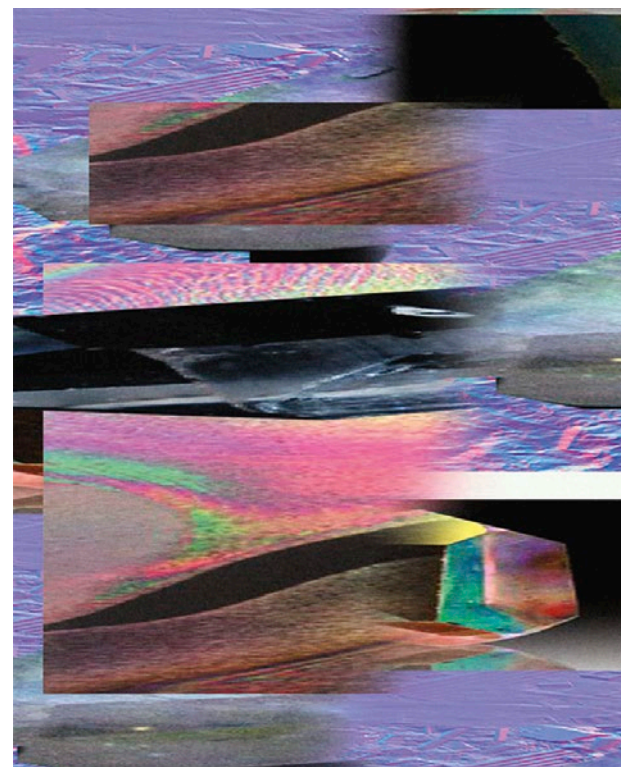
20 Una de las fuentes para la elaboración de este proyecto fue un usuario de Internet llamado John Titor, quien en el año 2000 comenzó a dejar mensajes en diversos foros asegurando ser un crononauta. Estas intervenciones recogían vivencias del futuro y distintas teorías sobre su supuesto viaje de ida y vuelta al año 2036. Algunas de las predicciones de John Titor se acercan al desarrollo de los acontecimientos, mientras que otras han resultado completamente erróneas.



M. Garrido. *Spa of the world*. 2016



M. Garrido. *Souvenirs of future nostalgia*. 2017



M. Garrido. *Souvenirs of future nostalgia*. 2017



M. Garrido. #0000ff, 2016

sociabilizadora capaz de establecer fugaces núcleos de identidad y arraigo, alcanza en la propuesta de Garrido un lugar destacado; de este modo, la mezcla entre la estética medieval con prendas y diseños actuales configura el posible uniforme de una subcultura futurible. Walter Benjamin, que tanto escribió sobre el tiempo, fue capaz también de entrever las *extraordinarias anticipaciones* de la moda y su función como índice de las cosas futuras, incluidas las guerras y las revoluciones²¹. A través de músicas, vestimentas y tribus urbanas nacidas de la hibridación y el mestizaje, Garrido crea una anticipación verosímil pero que no trata de ser profética, sino que funciona como artefacto para dar una consistencia distinta a la comprensión de nuestro presente. En este sentido, *Electric Slime* se encuentra modulada por el carácter iluminador y cognoscitivo de la narración ficcional²², y configura unos hipotéticos escenarios que abren la posibilidad de pensarnos a nosotros mismos más allá del relato impuesto por la globalización capitalista.

21 «Cada temporada trae en sus más novedosas creaciones ciertas señales secretas de cosas venideras. Quien supiese leerlas no solo conocería por anticipado las nuevas corrientes artísticas, sino los nuevos códigos legales, las nuevas guerras y revoluciones» (Walter, Benjamin. *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2005, p. 93).

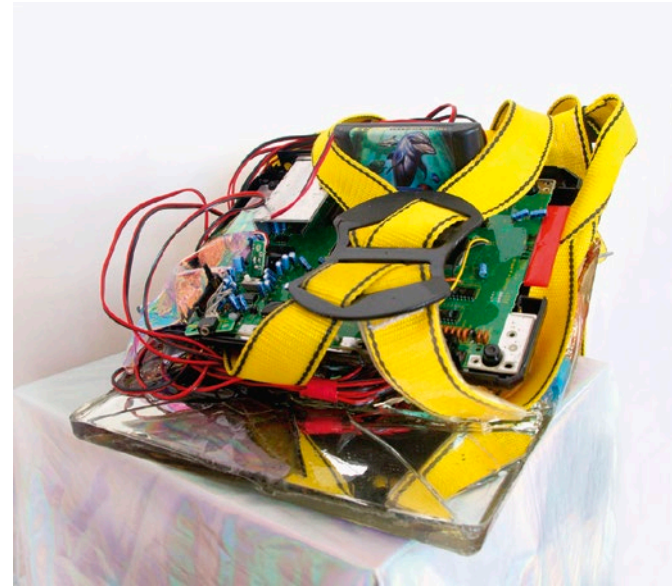
22 «La narración de ficción construye un modelo análogo del universo real, una proyección, lo que permite conocer la estructura y los procesos internos de la realidad y manipularla cognitivamente. Se otorga así un valor cognoscitivo a la ficción, de modo tal que todas las posibles connotaciones, no expresadas directamente por el texto, sino —más bien— mostradas implícitamente o implicadas contextualmente en lo allí dicho, iluminan aspectos de la realidad que sin estas extrapolaciones ficcionales permanecerían en penumbras» (Vásquez Roca, Adolfo. «El giro estético de la Epistemología; la ficción como conocimiento, subjetividad y texto», en *Revista Aisthesis*. Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, n° 40, 2006, p. 48).

>>



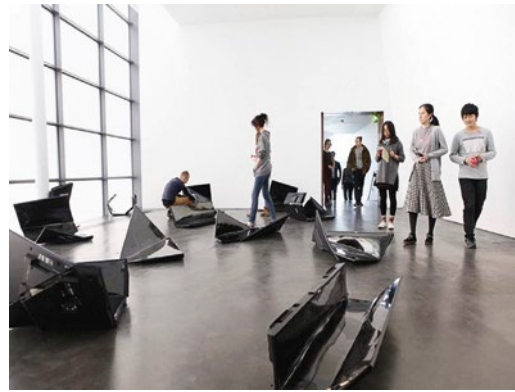
M. Garrido. *Electric Slime*. 2017



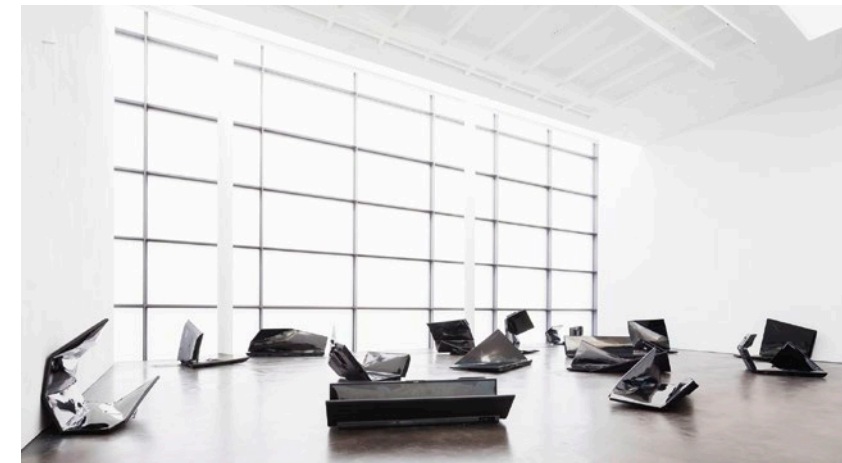


M. Garrido. *Electric Slime*. 2017





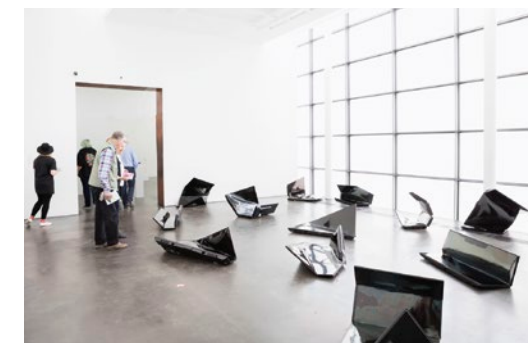
J. Varela. *X/5000* from the series *Hijacked*, 2017



Los dispositivos tridimensionales de Julia Varela se erigen como escenografías capaces de activar en el espectador una constante búsqueda de sentido. La potencia icónica de los objetos que emplea (pienso, por ejemplo, en las pantallas de plasma hendidas y plegadas de su obra *X/5.000*) no pretende asentar una cadena concreta de significados sino abrir la puerta al desasosiego propio de la incertidumbre. En esta dirección se expresaba Juan Cruz al señalar el posible trasfondo de la tensión que subyace en el trabajo de la artista: «Aparentemente quiere estremecernos, conmovernos y afectarnos con sus imágenes innegablemente evocadoras, pero al mismo tiempo muestra cierto desdén por su propia capacidad para provocar este efecto, cualquier efecto».²³

23 Cruz, Juan. «Julia Varela», en *Generación 2016*. Madrid, La Casa Encendida, 2016, p. 156.

Speech, speed, speechless, speeding, speedy, speedometer, speedboat, speed, skating, speed or nullum crimen, nulla poena sine praevia lege, su propuesta para *Circuitos*, es una obra formada por treinta y cuatro cinturones de cuero ajustados alrededor de sesenta y cuatro espejos; todos ellos reposan en el suelo y, en su disposición, parecen exhibir la crueldad estructural de una anatomía



25 Preciado, Beatriz. «Cartografías queer» en *Cartografías disidentes*. Barcelona, SEACEX, 2008, s.p.

24 Paul Valéry propuso desmontar la noción única de lo corporal para ofrecernos tres posibles vías de acceso: el primer cuerpo es esa masa asimétrica que alcanza a ver mi vista y que vivo siempre en el presente. El segundo es la envoltura uniforme que contemplan los demás, aquello cuya superficie veo envejecer en el espejo. El tercero, sin embargo, está privado de unidad: es el cuerpo abierto, al que sólo conozco hecho pedazos, diseccionado como si hubiese intervenido sobre él una técnica quirúrgica. (Cfr: Valéry, Paul. «Algunas reflexiones sobre el cuerpo», en Nadaf, R., Tazi, N. y Feher, M. (Coord.) *Fragments para una historia del cuerpo humano*. Vol. 2. Madrid, Taurus, 1990, pp. 395-406).

26 En esta misma dirección, una de las primeras referencias de Julia Varela para la configuración de esta obra fue la idea lacaniana del coro en la tragedia clásica, conjunto de voces que media en la catarsis colectiva y donde «una sana disposición de la escena se hace cargo de nuestras emociones» (Lacan, Jacques. *Seminario 7: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1988, p. 303).

27 «Singularidad de nuestro siglo, las redes de comunicación hacen realidad los espacios virtuales que en otros tiempos estuvieron reservados a los sueños y a las representaciones: mundo en construcción en el que, deslocalizados, localizamos y desplazamos, espacio menos alejado de lo que se piensa del antiguo territorio, ya que no hace mucho tiempo, los que permanecían apegados a la tierra vivían en lo virtual tanto como nosotros, aunque sin tecnologías adaptadas» (Serres, Michel. *Atlas*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 15).

fragmentada. Como el *tercer cuerpo* hecho pedazos que teorizara Paul Valéry²⁴, estos artefactos indecifrables se muestran incapaces de explicar una suma que restituya la totalidad de su procedencia.

Todo cuerpo pertenece a un individuo que es potencialmente desviado y, por tanto, «debe circular a través de un conjunto de arquitecturas políticas (espacio doméstico, escuela, hospital, caserna, fábrica, etc.) que aseguran su normalización»²⁵. El actual imperativo de permanente conectividad ha abierto la posibilidad de extrapolar los antiguos confinamientos de lo corporal al ámbito intangible de lo virtual. Pero este mismo proceso apuntaría a convertir al espacio físico y al cuerpo biológico que lo habita en una conjunción estéril, incapaz de seguir articulándose como marco afectivo entre los seres humanos.

Tal y como ha indicado la propia Julia Varela, la obra *Speech, speed, speechless* [...] «alude a las formas de preservar el escenario físico en el que poder mediar y personificar expresiones de éxtasis o dolor colectivos»²⁶. En un momento en el que las tecnologías de la información y la comunicación están redefiniendo por completo la textura de lo social, la artista evoca la *materialidad dura* —local, asentada sobre un plano, de relaciones espesas y perdurables— que tradicionalmente ha configurado los espacios de nuestra cotidianidad social. Unos espacios que, como señalara Michel Serres, siempre han acogido el germen de lo virtual como fenómeno inscrito en la misma definición de lo humano²⁷. La diferencia esencial radicaría en el hecho de que las actuales redes tecnológicas conforman un universo regido por los conceptos de velocidad e inmediatez, atravesado irremediabilmente por la sombra del olvido y donde las emociones parecen estar abocadas a una inmediata obsolescencia.

>> <<

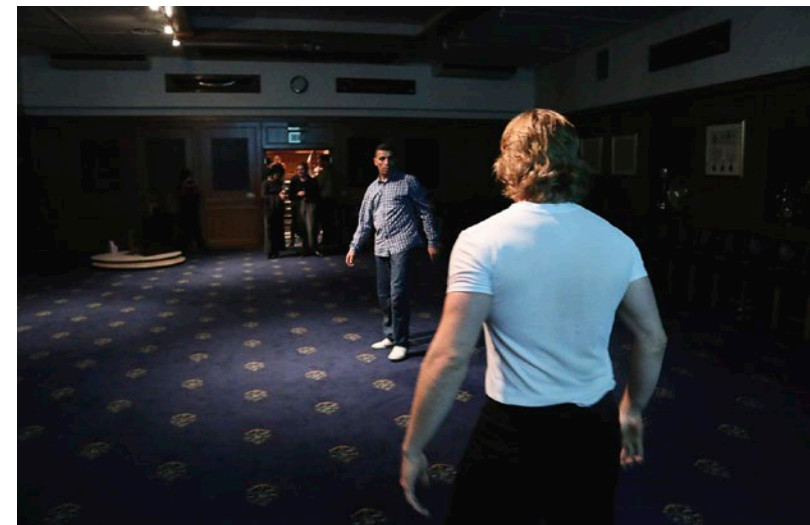


J. Varela. *Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin*, 2016



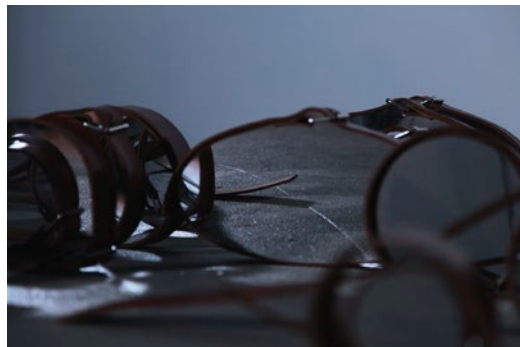
J. Varela. *PS1 Sculpture Building Royal College of Art, London*, 2014

J. Varela. *Significant contact*, 2015



J. Varela. *Speech, speed, speechless, speeding, speedy, speedometer, speedboat, speed, skating, speed or nullum crimen, nulla poena sine praevia lege*, 2012-2016





J. Varela. *Speech, speed, speechless, speeding, speedy, speedometer, speedboat, speed, skating, speed or nullum crimen, nulla poena sine praevia lege*, 2012-2016



Trayectos disidentes



Miguel Sbastida ^{p.59}



Rafa Munárriz ^{p.66}



M. Sbastida. *For as long as possible*, 2017

Sin ser desplazada a un espacio marginal dentro de las prácticas artísticas actuales, lo cierto es que la reflexión sobre la naturaleza ha cedido gran parte de su espacio a su opuesto cartográfico y conceptual: una nueva urbe contemporánea de dimensión elástica, dinámica y polifacética. Esta mayor presencia tal vez se deba a que es precisamente en este último ámbito donde se multiplican los elementos de contenido ideológico y social, determinando reacciones críticas hacia esa estructura compleja construida por el hombre y connotada por las normas y las instituciones. Por su parte, la naturaleza, empujada de manera progresiva contra sus propios límites ecológicos, parece exigir hoy una aproximación que revele la alta intensidad de los procesos de degradación masiva del planeta. Conscientes de que la fisonomía de cualquier territorio es algo en permanente transformación, Rafa Munárriz (Tudela, 1990) y Miguel Sbastida (Madrid, 1989) se aproximan respectivamente a estos dos ámbitos, metrópoli y naturaleza, para incidir en una praxis que se opone a toda intención de estandarización, normatividad o universalidad de estas cartografías y de las relaciones sociales que en ellas se llevan a cabo.

Miguel Sbastida ha buscado, a través de un contacto íntimo con la naturaleza, el acceso a una dimensión sensible desde la cual reflexionar acerca de la crisis ecológica global, la actitud impositiva de la cosmovisión capitalista hacia el medio natural y las narrativas que se generan en torno a estos procesos. A través de la recolección,

manipulación y recontextualización de elementos naturales, el artista crea artefactos tridimensionales, intervenciones *site-specific*, fotografías y video-instalaciones que buscan poner de relieve la necesidad de consolidar una lectura reflexiva acerca de la relación entre los seres humanos y la naturaleza.

Su proyecto para *Circuitos* surge a finales de abril del año 2016, cuando el artista emprende un viaje a Juneau, en Alaska, Estados Unidos. Allí llevará a cabo *Walk like a Glacier*, una acción en la que extrae un fragmento de hielo de la lengua superior del glaciar Mendenhall, lo anuda a su espalda con una cuerda e inicia una expedición de más de dos horas hasta depositarlo en el lago formado por la erosión del glaciar. El caminar como práctica estética²⁸ tiene una importancia fundamental en la conceptualización de este trabajo, si bien orientado desde una óptica crítica que transforma su silencioso recorrido en una suerte de ritual fúnebre: «La acción —ha señalado Sbastida— acaba en un lugar del lago que estuvo cubierto por hielo cuando yo nací, lo cual conecta la vida del glaciar con la mía. Por un lado, la *performance* es un esfuerzo fútil de, una vez convertido el cuerpo en glaciar, reconquistar el valle. Por otro, la acción de cargar con el hielo aumenta mi poder erosivo mientras que el calor de mi cuerpo derrite el fragmento glaciar, acelerando su desaparición y aceptando que incluso como defensor de la conservación natural, yo también soy cómplice del desmoronamiento medioambiental».

El trayecto recorrido rememora las caminatas a través de la naturaleza de Hamish Fulton, mientras que la reubicación efímera del bloque transportado es heredera de las tenues huellas dejadas en la naturaleza por artistas como Andy Goldsworthy. No faltan, por tanto, precedentes en la metodología desarrollada por Miguel Sbastida, si bien el madrileño pone el acento en el acto de compartir su vivencia con el espectador asumiendo el papel de mediador. Para ello, ha concebido la exhibición de su acción a través de dos vídeos simultáneos que registran su recorrido en posición cenital y que, proyectados en el suelo, permiten al espectador ubicarse virtualmente en su lugar.

Completan el proyecto distintas fotografías de los procesos de erosión y deshielo del territorio, del propio bloque transportado y de los

28 Para la definición de este concepto véase: Careri, Francesco. *Walkscape: el andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.



M. Sbastida *New Land*, 2017

M. Sbastida. *Ways of Understanding*, 2015



WALK LIKE A GLACIER

- 1- Climb up a glacier.
- 2- Collect a piece of glacial ice, as big as what you can carry.
- 3- Descend the glacier, carrying the ice and eroding the landscape with the action of your walking feet.
- 4- Leave the remaining ice at the bottom of the glacial lake

Miguel Sbastida, Alaska 2016



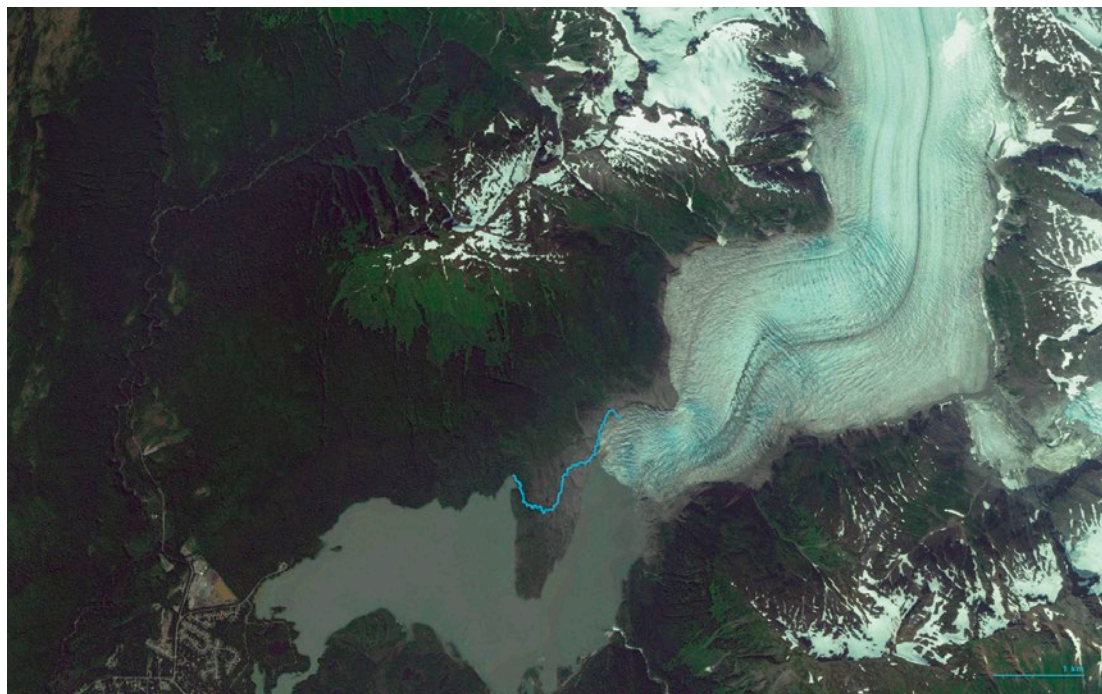
surcos que su peso dejaron en la piel del artista. Irremediamente, estas imágenes transitan por el camino de lo perecedero, adjetivo sobre el que Freud reflexionó para señalar que «las limitadas posibilidades de gozarlo lo tornan tanto más precioso»²⁹. Pero la mirada de Sbastida no apunta hacia una nostalgia sumida en la belleza un tiempo perdido, sino que busca activar nuestra reflexión hacia un modo de relación con la biosfera que atenta contra nuestra propia existencia. Ante la capacidad del ser humano para alterar a gran escala los procesos planetarios, Sbastida desarrolla *Walk like a Glacier* como un poderoso canto de denuncia y resistencia.

29 Freud, Sigmund. «Lo perecedero», en *Obras completas*, vol. VI. Madrid, Biblioteca Nueva, 1968.

>>

M. Sbastida. *Erosión / Deshielo. Walk like a Glacier*, 2017





M. Sbastida. *Travesía. Walk like a Glacier*, 2016

M. Sbastida. Fotografía del libro *Walk like a glacier*, 2017



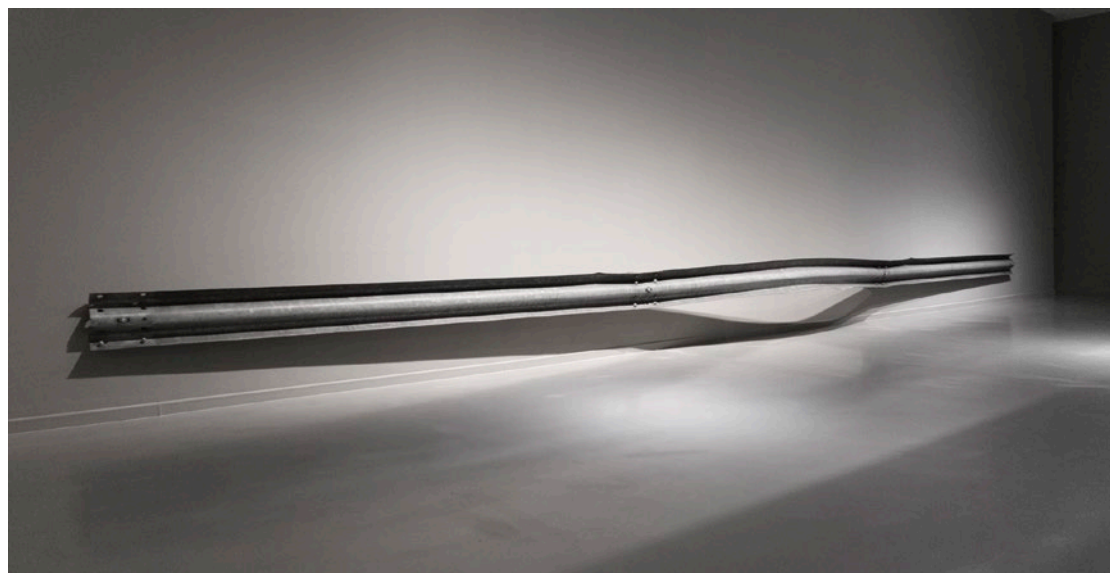
M. Sbastida. Video proyección *Walk like a Glacier*, 2016

M. Sbastida. *Hielo / Piel. Walk like a glacier*, 2016





R. Munárriz. *Espejismo I*, 2016



R. Munárriz. *M506*, 2015

Como ya hemos adelantado, el escenario urbano ocupa un lugar determinante en la obra de Rafa Munárriz. En concreto, y dentro de una línea de investigación en la que lleva varios años trabajando, le interesan las derivas del transeúnte que transcurren en unos entornos que han sido diseñados para establecer rutinas capaces de anular cualquier discrepancia. En este sentido, su propuesta pone el acento en el sesgo ideológico de aquellos materiales y formas constructivas que intentan uniformar las manifestaciones espaciales disonantes dentro de las actuales metrópolis.

Su proyecto para *Circuitos* surge durante una estancia en la residencia artística FAAP de São Paulo, en Brasil. Desde lo alto del edificio situado en Praça do Patriarca, Munárriz observa diariamente un constante tránsito ciudadano que busca apoderarse de manera intuitiva del espacio circundante para poder originar un orden propio. El deseo de registrar este proceso llevará al artista a disponer en la calle pequeñas bolas de epoxi; este material, que tras ser pisado se endurece y queda incrustado en el suelo, ofrecerá un inventario colectivo de posibles orientaciones ajenas al dirigismo implícito en el urbanismo de la ciudad.

Pavimento Inverso nace de estos experimentos previos y, en su materialización, se resuelve como la construcción de un suelo gris y formado por baldosas cuadradas de cemento que,



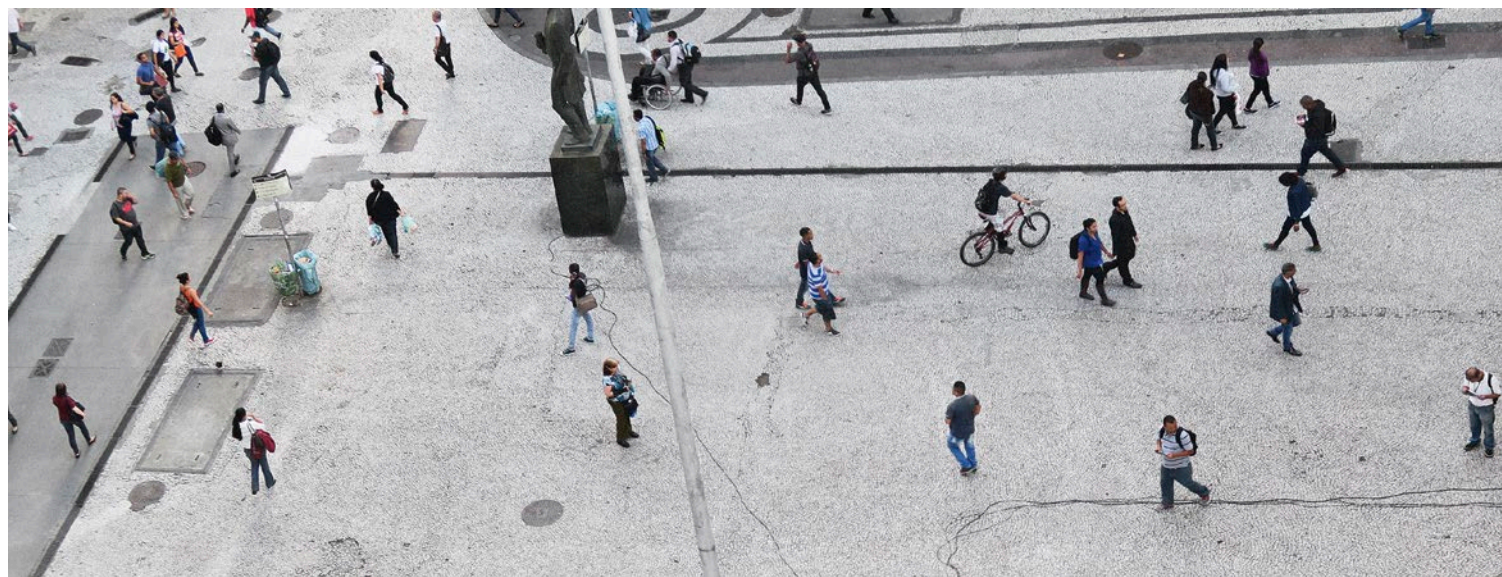
R. Munárriz. *Conflicto*, 2015



R. Munárriz. *Práctica XXI*, 2015

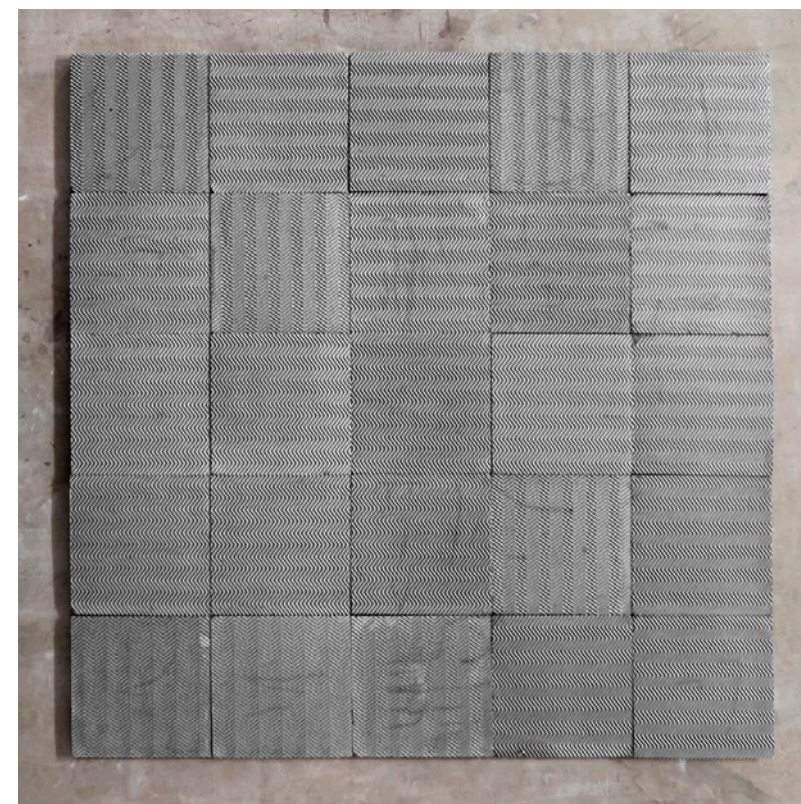
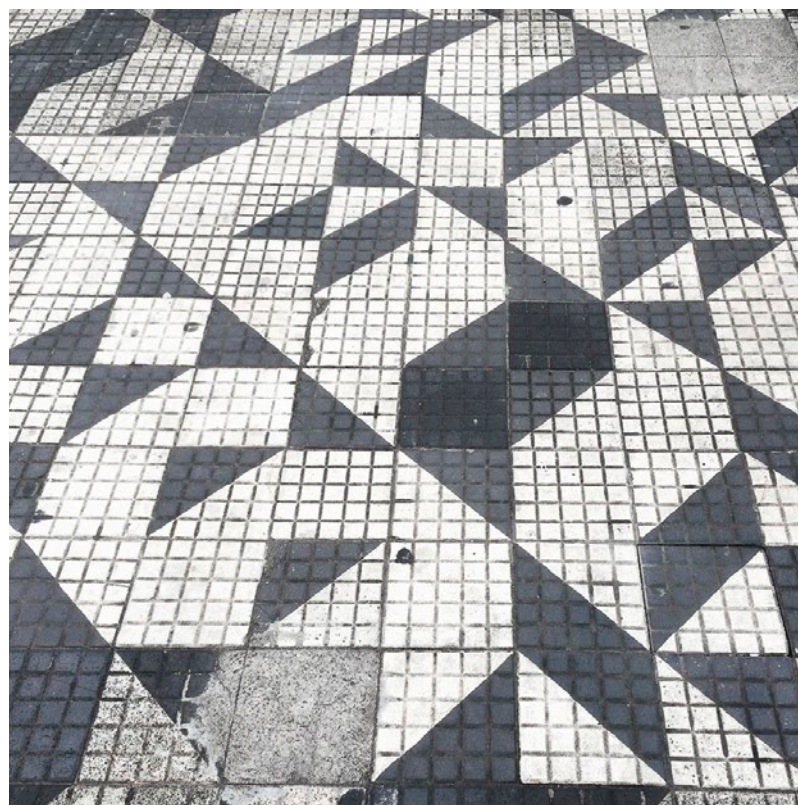


R. Munárriz. *Desde la línea*, 2017



R. Munárriz. *Referencia Patriarca*, 2017

R. Munárriz. *Referencia desorden*, 2017



R. Munárriz. *Pavimento inverso*, 2017

estructuralmente, están abocadas a su propia repetición. Para elaborarlas, Munárriz ha usado como molde planchas de caucho diseñadas como suelas de zapatos. De este modo, el patrón antiderrapante en *zigzag* modula la superficie de las distintas baldosas que, al ser dispuestas como conjunto, ofrecen un pavimento surcado por tensiones divergentes que no apuntan hacia una única direccionalidad.

La poética que late en *Pavimento inverso* enlaza con la propuesta de Walter Benjamin de habitar la ciudad dejándonos llevar por la desorientación y, por tanto, estableciendo nuevas formas de encuentro con lo desconocido: «Importa poco no saber orientarse en una ciudad —señalará el filósofo hacia 1932—. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje»³⁰. De este modo, lo realmente importante consistiría en establecer una cartografía de la ciudad basada en las experiencias y los recuerdos, más que en la disposición de calles, edificios y plazas. También para el movimiento situacionista, la desorientación y el desplazamiento serán cualidades inherentes a la dinámica de la metrópoli, convertida ahora en «un terreno de juego, de aventura y exploración»³¹ y donde el ciudadano se encontrará en un constante extravío.

Munárriz es heredero de estos planteamientos y, a través de su trabajo, pone en cuestión el criterio utilitarista que impone trayectos que minimicen el tiempo y la distancia de los desplazamientos de los ciudadanos. Su pavimento intensifica las posibilidades del caminar y conforma una suerte de *laberinto dinámico* que, frente al laberinto tradicional, no aspira a que localicemos un núcleo sino que seamos capaces de generar un número infinito de centros en continuo movimiento.

>> <<

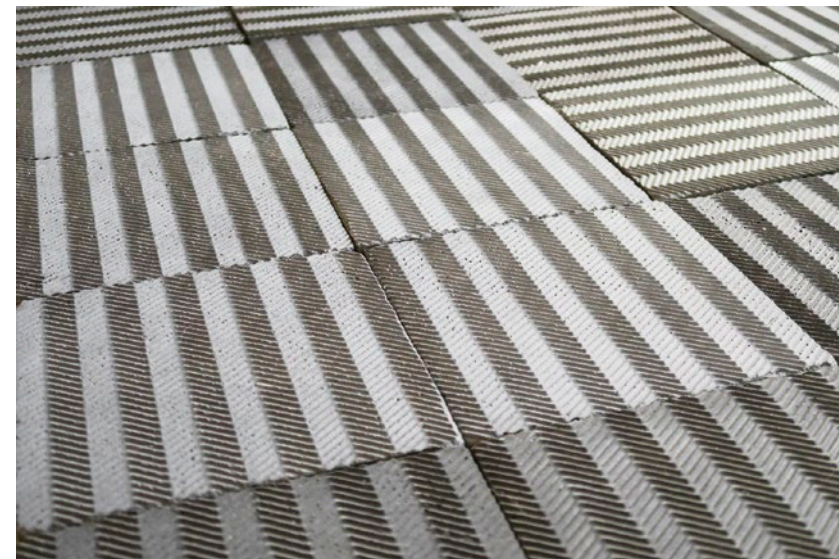
30 Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1982, p. 15.

31 Constant citado en: Andreotti, Libero y Costa, Xavier (ed.), *Situacionistas: arte, política, urbanismo*. Barcelona, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, 1996. p. 86.



R. Munárriz. *Referencia Patriarca*, 2017

R. Munárriz. *Pavimento inverso*, 2017





R. Munárriz. *Pavimento inverso*, 2017

Ornamento y delito



Víctor Santamarina ^{p.75}



José Jurado ^{p.82}



V. Santamarina. *Modi. Composition I*, 2016

V. Santamarina. *Essential (A)*, 2017



Víctor Santamarina (Madrid, 1990) y José Jurado (Córdoba, 1984) exploran la tenacidad de determinados motivos ornamentales a la hora de configurar redes de transmisión ideológica o de simbolizar determinados órdenes socioeconómicos. Por un lado, Santamarina recurre a una serie de adornos derivados de procedimientos tectónicos que trazan una genealogía cultural consolidada a lo largo de los siglos; por otro, Jurado toma como punto de partida el diseño de un hierro ganadero como excusa para señalar la recurrencia de prácticas corruptas imputables a una cultura antidemocrática aún vigente. El patrón de repetición es usado por ambos como vía de desvelamiento de la información codificada que late bajo la piel aparentemente banal de lo decorativo.

La producción de Víctor Santamarina gira en torno a la idea de representación como un medio cognoscitivo que nos permite interrogar y contar el mundo a través de la imagen. Un buen ejemplo de estos intereses es su proyecto *Modi* (2016), donde la representación es entendida como evocación de un original ausente. Para ello, toma como punto de partida pinturas históricas cuya iconografía incluye copias en yeso de esculturas clásicas³². A partir de esta imagen, Santamarina lleva a cabo piezas en escayola que representan el vaciado de las pinceladas usadas en la elaboración del cuadro, y cuyo propósito es generar dispositivos tridimensionales que puedan ser usados para nuevas composiciones pictóricas.

³² Un tipo de composición pictórica especialmente relevante en el siglo XVIII, donde los vaciados de esculturas clásicas aparecen como objeto de contemplación e inspiración para el artista académico.



V. Santamarina. *Modi. Compositions II & III*, 2016



V. Santamarina. *Ornapuncher*, 2017

Este complejo cruce de temperaturas entre el original y la copia, donde «la representación actúa como mediadora entre la realidad y nuestro pensamiento»³³, se consolida en *Ornapuncher*, su proyecto para *Circuitos*. En él, Víctor Santamarina desplaza su mirada a la historia de la arquitectura occidental para seleccionar una serie de patrones legados por una tradición que nos retrotrae hasta la Antigüedad clásica. Arcos de medio punto, columnas y tondos, entre otros elementos, son el punto de partida de un proyecto que reflexiona, según palabras del artista, «acerca de un proceso de transmisión cultural a través del cual estos motivos decorativos —que antes eran elementos estructurales— pasan de sustentar un espacio a significarlo». Un ejemplo preclaro de este proceso es el que advirtiera Chueca Goitia al señalar el carácter «atectónico de la decoración»³⁴ como una de las principales características de la arquitectura plateresca. Se trataba, de hecho, de estructuras góticas revestidas con una ornamentación renacentista cuya simbología suponía un vínculo directo con la tradición romana.

Esta red de transmisión ideológica, que convierte la técnica en un ornamento lleno de significados, es replanteada por Santamarina a través de la producción en serie de molduras de escayola inspiradas en motivos decorativos del románico florentino. Su puesta en escena se formula en dos direcciones: por un lado, cada modelo tiene su propio mueble expositivo que sustenta, ordena y exhibe diversas copias; por otro lado, series idénticas de molduras son dispuestas en distintas áreas de las paredes de la sala de exposiciones. Dos estados diferenciados, de *reposo* y de *acción*, que subrayan la alta densidad semántica de unos motivos consolidados en nuestra historia cultural a través de lo que Gombrich denominó como «la fuerza del hábito»³⁵, resultado de nuestra búsqueda de continuidad y que tendría su origen en la necesidad de orden espacial en nuestro entorno.

Ornapuncher es una audaz reflexión en torno a la noción de representación como proceso catalizador de las dinámicas de transmisión cultural. Una idea que queda corroborada cuando, a través de una mirada atenta, descubrimos que cada moldura acoge en su superficie una sutil línea de perforaciones que dibuja una imagen tridimensional de sí misma. Este juego de espejos entre la

33 Pérez Carreño, Francisca. *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988, p. 72.

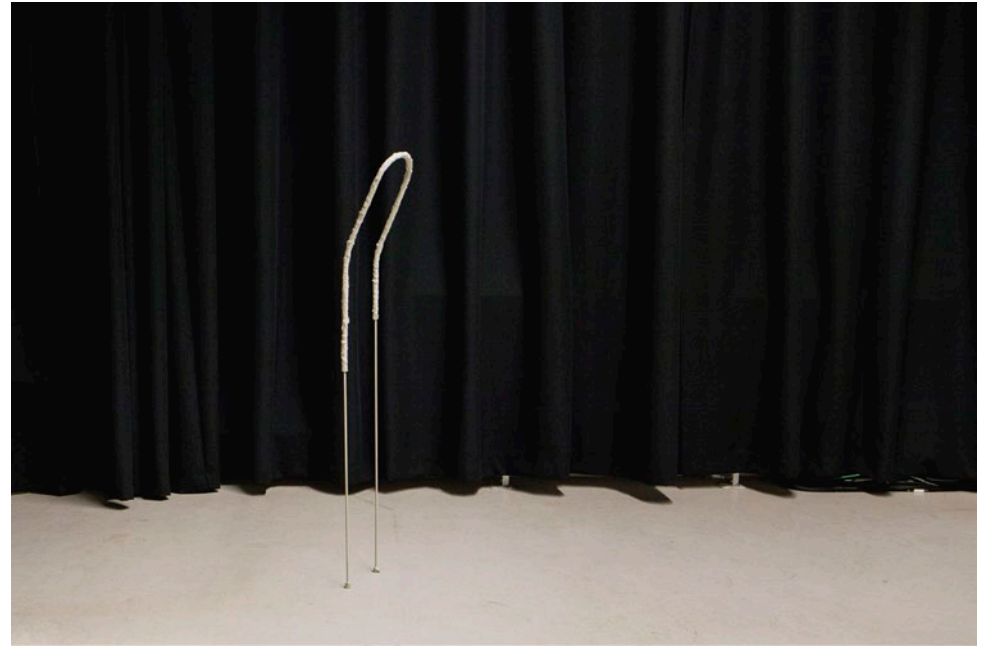
34 Chueca Goitia, Fernando. «Arquitectura del siglo XVI», en *Ars Hispaniae*, vol. XVI, Madrid, Plus Ultra, 1953, p. 136.

35 Gombrich, Ernst. «La fuerza del hábito», en Woodfield, Richard (ed.) *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Barcelona, Debate, 1997, p. 223.

presentación y la representación, donde las copias son a su vez copiadas de manera reiterada, parece rebatir, en definitiva, la máxima de Adolf Loos de que la evolución de la cultura es sinónimo de la eliminación de los ornamentos adheridos a los objetos utilitarios.

>>

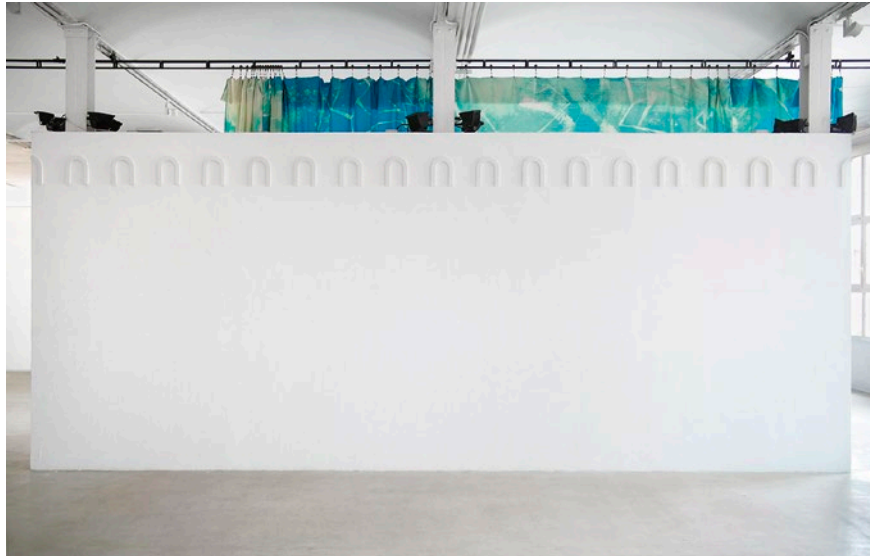
V. Santamarina. *Ornapuncher*, 2017



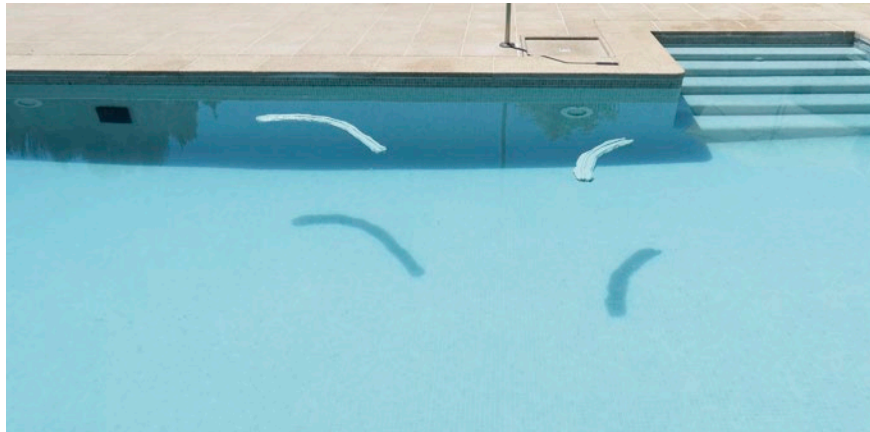
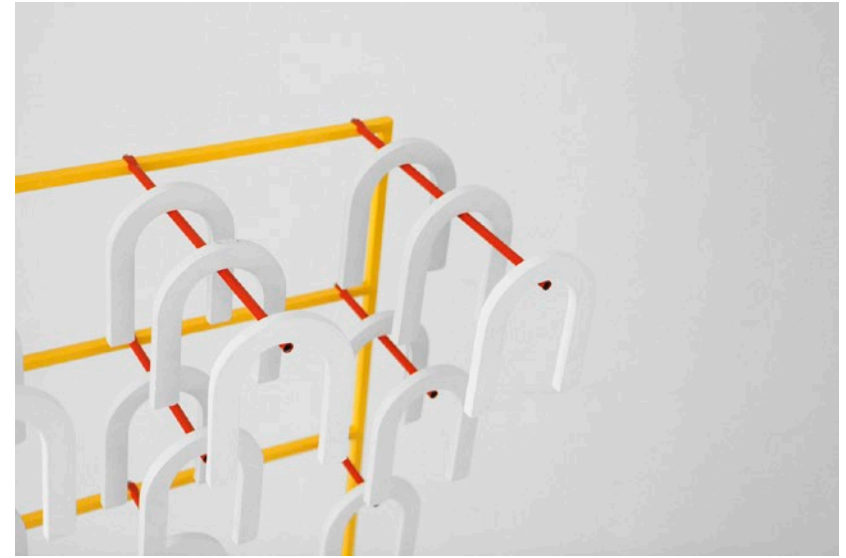
V. Santamarina. *Essential (A)*, 2017

V. Santamarina. *Ornapuncher*, 2017





V. Santamarina. *Ornapuncher*, 2017



V. Santamarina. *Summer Cool Edition*, 2016



V. Santamarina. *Ornapuncher*, 2017

38 «En esta web, que garantiza la publicidad y la igualdad de oportunidades en el acceso a la información, se incorporan, sin perjuicio de futuras ampliaciones, el conjunto de bienes y derechos cuya titularidad se atribuye a las sociedades administradas judicialmente y/o al Sr. Roca Nicolás y que, serán vendidos a precios de mercado que atiendan a la exclusividad y singularidad de tales bienes, según las directrices establecidas por la Sección Primera de la Audiencia Provincial de Málaga. Los bienes que se detallan en esta web y que son objeto de compraventa no sólo son variados en cuanto a su naturaleza, sino que gozan de exclusividad en la práctica totalidad de los mismos. Así, a través de esta web, Ud. podrá adquirir desde fincas de recreo, de producción agrícola, viviendas unifamiliares en sitios singulares, hoteles en explotación, y otros variados inmuebles, hasta relojes de primeras marcas, armas de fuego, una colección de carruajes “con historia”, vehículos de época..., y todo ello sin perjuicio de cuadros y otras obras de arte, mobiliario y demás objetos suntuarios que Ud. descubrirá en este portal virtual. El dinero que se obtenga por la venta de dicho patrimonio se le dará el destino que las leyes determinen». (Fragmento del texto de presentación de la web [Http://www.ventadebienesmalaya-roca.com/](http://www.ventadebienesmalaya-roca.com/)) [Consultado: septiembre de 2017].

36 Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Anagrama, Barcelona, 2001, p. 162.

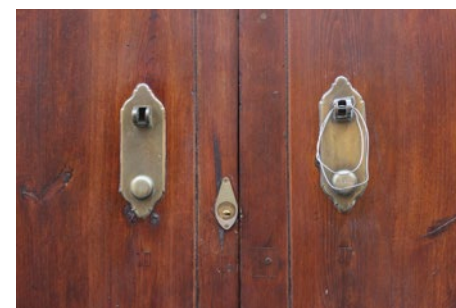
37 Operación contra la corrupción urbanística en España, cuyas primeras investigaciones se remontan a noviembre de 2005. Su objetivo fue destapar un entramado de asociaciones que encubría numerosas actividades delictivas (cohecho, malversación de caudales públicos, prevaricación, tráfico de influencias, etc.) llevadas a cabo, entre otros, por dirigentes del Ayuntamiento de Marbella, importantes empresarios y abogados, y ramificaciones en localidades diversas localidades españolas. Este caso abrió el camino para una sucesión casi ininterrumpida de investigaciones sobre otros posibles casos en decenas de ayuntamientos en nuestro país.

Si sobre citas, copias y alusiones se orientan estas líneas, no está de más recordar a Ricardo Piglia cuando cita Jorge Luis Borges para señalar: «Lo que Borges nos dice es que no seamos tan contemporáneos. No nos entusiasmemos tanto con la idea de que estamos todo el tiempo produciendo cosas nuevas cuando en realidad no hacemos más que repetir»³⁶. También a través de la copia y la repetición funciona la propuesta desarrollada en *Circuitos* por José Jurado, artista dotado de notable agudeza a la hora de otorgar visibilidad a conflictos de carácter social para, de este modo, desvelar su trasfondo ideológico. En esta ocasión, en la que toma como punto de partida uno de los casos de corrupción de mayor difusión mediática de las últimas décadas, dicha visibilidad sirve para constatar la reiteración en nuestra sociedad de un modelo delictivo cuyos principales objetivos son el poder y el dinero público.

Su proyecto para *Circuitos*, titulado *La Reja*, nos devuelve a la memoria el denominado Caso Malaya³⁷. Esta operación conllevó por primera vez en la democracia española la disolución de un ayuntamiento, el de Marbella, ya que casi todos sus representantes municipales fueron detenidos. Pero el proyecto centra su foco en Juan Antonio Roca, el *cerebro* de la trama, quien pese a no ocupar cargo electo en la corporación controlaba las decisiones políticas y económicas del consistorio. Sus bienes, incautados por la justicia y tasados en más de 75,2 millones de euros, fueron puestos a la venta pública hace apenas un año a través de una página web³⁸ creada por la Sección Primera de la Audiencia Provincial de Málaga. Fascinado por este inventario, José Jurado se adentra en todos los recovecos del escaparate virtual de una corrupción llevada al límite del exceso; allí, entre fincas, hoteles, coches y obras de arte, localiza un objeto al que aplicará un nuevo registro simbólico: el hierro destinado a marcar a los caballos de pura raza de la ganadería de Marqués de Velilla, propiedad también de José Antonio Roca.



J. Jurado. *Cocido y crudo*, 2017



J. Jurado. *Expolios Cotidianos*, 2014

J. Jurado. *Cocido y crudo*, 2017



El diseño de este hierro ganadero, de carácter heráldico y estructurado a partir de barras verticales y paralelas, sirve al artista como plantilla para forjar un enrejado. De este modo, la imagen original se copia, se multiplica y se transforma: es recreada y pasa a vivir en nuevo contexto, como ocurría con el *objet-trouvé* surrealista. A partir de este desplazamiento, surgen diversos cauces interpretativos; para una mirada mínimamente avisada de la actual situación de Roca, es inevitable entender la reja como símbolo de privación de libertad. De este modo, la «fragmentación y cuadrícula de la existencia»³⁹ propias de la vida carcelaria se abren paso como primera lectura. Pero la propuesta de Jurado interpela otras latitudes: la celosía, compuesta a partir de la iteración del diseño del hierro ganadero, nos remite a la sólida permanencia de casos de corrupción política en nuestra historia reciente. En este sentido, la obra sugiere invertir la posición privilegiada del monumento en la esfera pública: si el perímetro enrejado ha sido el encargado de proteger a los monumentos del posible vandalismo de los ciudadanos, esta reja nos advierte de la necesidad de cuidarnos de aquellas siniestras efigies que detentan el poder desde la transgresión.

Robert Musil señaló que «la cosa más sorprendente de los monumentos es que nunca los vemos. Nada en el mundo es tan invisible»⁴⁰. Una dificultad para suscitar recuerdos que nacería de la necesidad de que las memorias generen preguntas en lugar de establecer respuestas. José Jurado ha seleccionado la reja como un argumento aparentemente literal, cuando en verdad, y si miramos más allá de la especificidad del soporte, descubrimos un irónico objeto lleno de interrogantes acerca de la gestión adulterada de nuestro actual modelo de democracia.

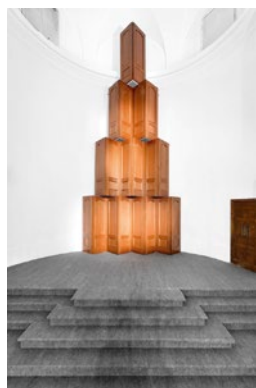
>> <<

39 Kaminski, Gregorio. «Metáforas del encierro (Ética, instituciones y subjetividad)», en *Tramas*, 1990, nº1, México, p. 119.

40 Musil, Robert. *Romanzi brevi, novelle e aforismi*. Einaudi, Turín, 1986, p. 425.



J. Jurado. *Puertas*, 2011



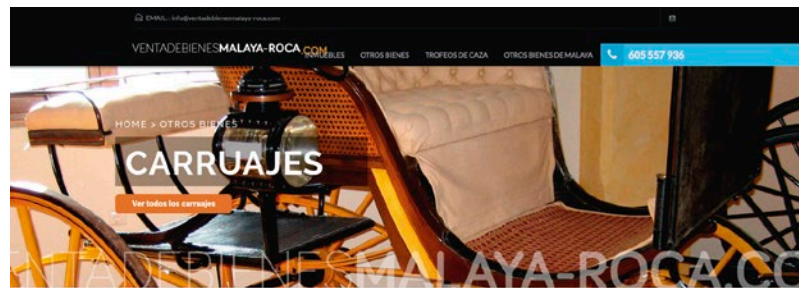
J. Jurado. *Puertas*, 2011

J. Jurado. *Resaca Nacional*, 2011-2015



J. Jurado. *Resaca Nacional*, 2011-2015





Bienvenidos a la web de venta de bienes MALAYA-ROCA

ventadebienemalaya-roca.com

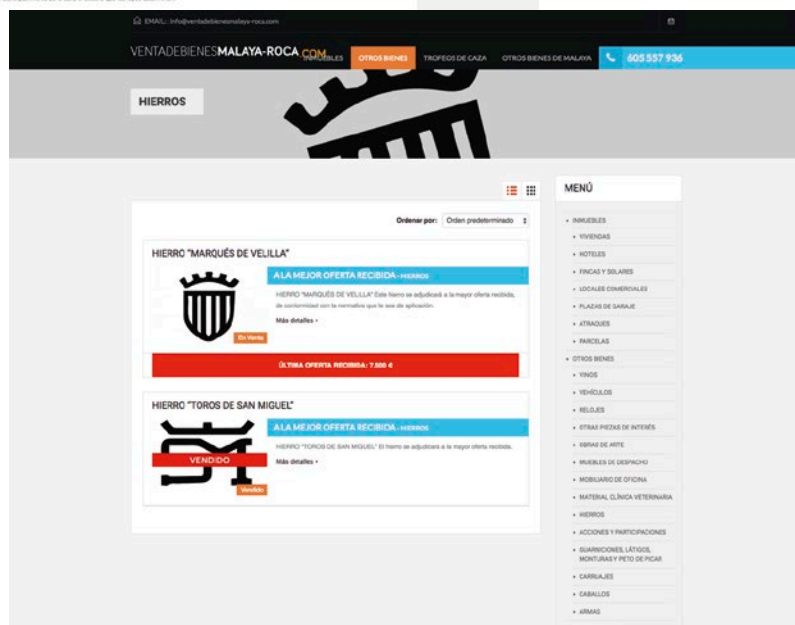
La sociedad como **Operación Malaya** se inició en el mes de marzo del año 2009 y, tras años de tramitación procesal de la fase de instrucción, de Julio 2012 y de resolución de recursos ante el Tribunal Supremo, con fecha 11 de enero de 2016, se ha decretado el **libre de la base de ejecución**.

Desde estos años, los bienes pertenecientes a las mercancías del patrimonio afectado con el patrimonio sucesorio, Don Juan Antonio Roca Roca, han estado sometidos a la tutela de Administración Judicial que ha supuesto no sólo la conservación sino la puesta en valor de dicho patrimonio, y ello a los efectos de ser vendidos en las mejores condiciones y así poder atender al conjunto de responsabilidades civiles y penales a que ha resultado condenado el Sr. Roca Roca.

A la hora de efectuar, en esta web, que garantiza la publicidad y la calidad de oportunidades en el acceso a la información, se incorporan, en perjuicio de formas ampliadas, el conjunto de bienes y derechos cuya titularidad se atribuye a las subastas administrativas judicialmente y/o al Sr. Roca Roca y con, **serán vendidos a precio de mercado que atiendan a la necesidad y singularidad de todos los bienes, según las directrices establecidas por la Sección Primera de la Audiencia Provincial de Málaga**.

Los bienes que se detallan en esta web y que con objeto de compraventa no sólo son vendidos en su totalidad, sino que gozan de realidad en la práctica totalidad de los términos. Así, a través de esta web, **Ud. podrá adquirir desde tramos de terreno, de producción agrícola, viviendas unifamiliares en sitios singulares, hoteles en explotación, y otros variados inmuebles, hasta relojes de primera marca, armas de fuego, una colección de carruajes "con historia", vehículos de época... y todo ello en un paquete de cuadros y otros obras de arte, mobiliario y demás algunos sumarios que Ud. observará en este portal virtual.**

El dinero que se obtenga por la venta de dicho patrimonio se le dará el destino que los jueces determinen.

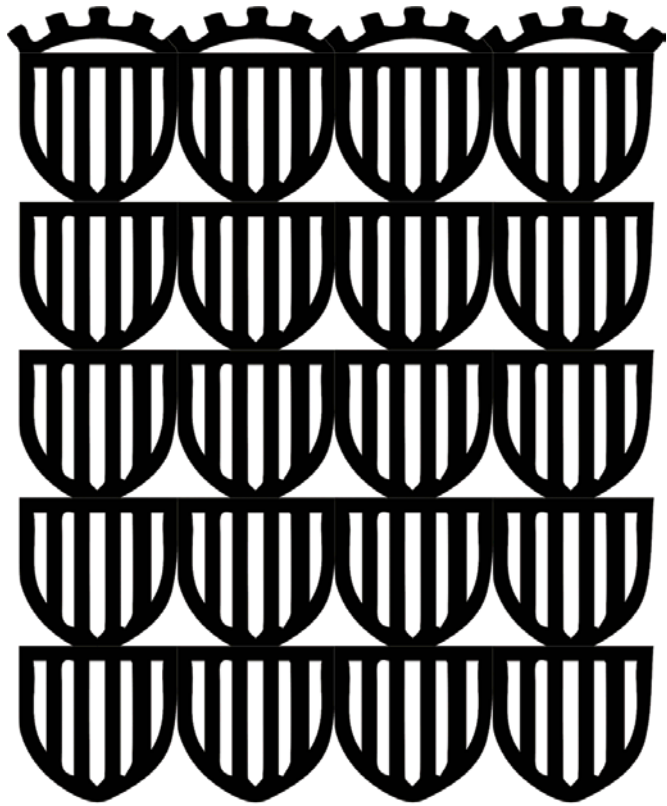


Página web para la venta de los bienes incautados en el proceso Malaya-Roca, 2017
www.ventadebienemalaya-roca.com



J. Jurado. Proceso de producción de *La Reja*, 2017

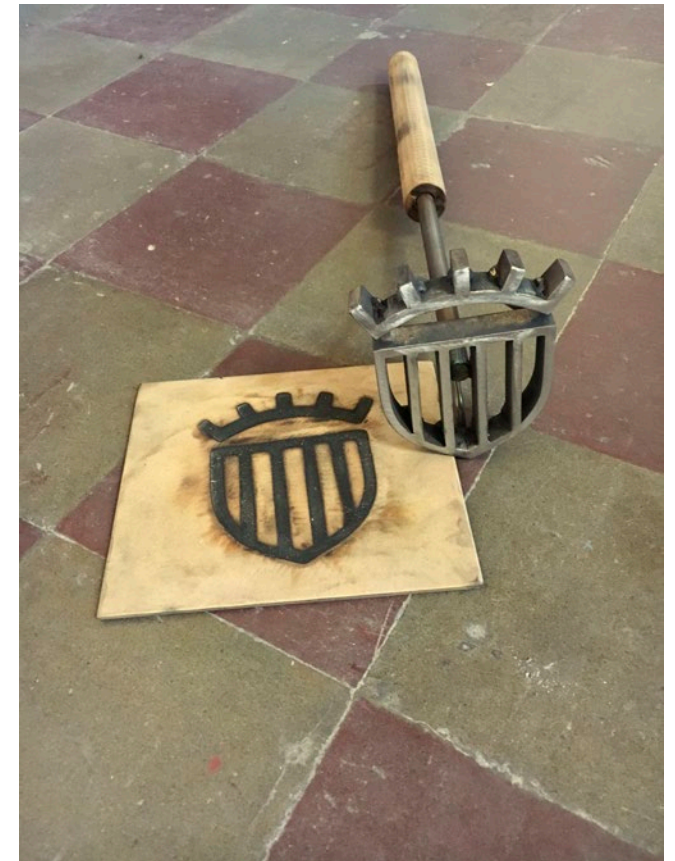




J. Jurado. *La Reja*, 2017



J. Jurado. *Hierro ganadero* realizado por Artesano de la Fragua Palacios en la Roda de Andalucía (Sevilla), 2017



Biografías y fichas técnicas

COCO MOYA (Gijón, 1982)

Es investigadora, artista visual y música. Bajo la hipótesis de que existe una sociedad secreta de mujeres que se borra a sí misma de la historia realizó su tesis en la Facultad de Bellas Artes de la UCM. Su práctica artística parte de procesos colectivos y autobiográficos en torno a lo ritual, la memoria y la experimentación con la propia vida, a través de la fotografía, la voz, la música. Paralelamente a estos intereses, su trabajo discurre entre la música electrónica, el *land art* y el arte interactivo en el colectivo Menhir junto al músico Iván Cebrián.

Entre otros, ha recibido la *Beca de residencia en el extranjero de la Comunidad de Madrid en Artifariti*, el premio *LABjoven Los Bragales*, con la exposición *Menhir, instalación 0* (LABoral, Gijón, 2015) junto a Iván Cebrián. Ha participado en exposiciones e intervenciones colectivas como *Premio Joven UCM*, (Centro de arte Complutense, 2016), *El contorno de una oreja* (Threshold, Madrid, 2015); *Hacer de las Tripas tripis* (Bellas Artes, Oporto, 2015); *Impression.es/digital.es* (BBAA UCM, 2015); *Artistas del Barrio* (Lavapiés, Madrid, 2013); *EAV* (Museo Artes Decorativas, Viana, Portugal, 2013); *Arte Sonoro y Música 13*, (Nau Coclea, Gerona, 2012); o *Analogic Magic Project* (BaumanLab, Terrasa, 2011).

Ficha técnica:
Vera Icon. Cianotipia sobre mármol. Instalación. 2017.

Copia sin original. Instalación. Libro de artista con tinta invisible «Re: Pensar-la otra» Fotocopiadora UV realiza con una Raspberry Pi, luz ultravioleta e impresora. Ingeniero y programador: Luis Díaz.

COLECTIVO EL BANQUETE

El Banquete es un colectivo de artistas licenciados en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid conformado por Alejandría Cinque, Raquel G. Ibáñez y Marta van Tartwijk. Han ganado la convocatoria *participar. de* del Goethe Institute con exposición en Intermediae Matadero en 2012, así como *Entreacto 2013* exponiendo en la galería

Maisterravalbuena. La obra *La Sentada* forma parte de la colección de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

En 2013 realizaron una exposición individual en espacio trapézio. En 2014 participaron en la residencia *Atelier* en la Sala de Arte Joven de Avenida de América y pasaron a formar parte del archivo Intransit, habiendo expuesto previamente en el Centro de Arte C. Ese mismo año fueron invitados a exponer en la Fenice Gallery en Venecia bajo el comisariado de Ana María Area Martínez. En 2015 llevaron a cabo el proyecto *Obra Pública* como parte de la exposición *C.I.T.I* (Centro de Investigación Técnicamente imprevisible) comisariado por Manuela Pedrón y Jaime González Cela en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, expuesto también en Slowtrack y cuyo corto documental fue estrenado en Cineteca de Matadero Madrid. También realizaron una intervención artística en la conferencia de Jaime González Cela *Sin carnet de investigador* como parte de la VII edición de *Pero... ¿Esto es arte?* en el CA2M. Durante 2016 y 2017 fueron artistas residentes dentro del programa *Aquí trabaja un artista* del CA2M en colaboración con la Fundación Carasso y llevaron a cabo el proyecto *Pirámides* y el proyecto *Nudos*. Durante el último curso, realizaron la impartición de un taller para alumnos de bachillerato artístico del Instituto Europa dentro del programa *El Futuro ya no es lo que era* del CA2M. Recientemente han participado en la exposición *Aquí suceden cosas* comisariada por Marta Álvarez para DA2 DomusArtium.

Ficha técnica:
El Color Blanco. Instalación. Medidas variables. 2017. El vestido y los complementos han sido realizados por Arlen Cecilia Feo Krischke, Sandra Moreno Guanín y Priscila Coutinho Ramo.

El Color Blanco, 2017
Fotos de Laura San Segundo

Boda de Natasha y Alejandría, 2017 (pp. 23 y 24)
Fotos de Jorge Mirón

Boda de Natasha y Alejandría, 2017 (p. 25)
Foto de Laura San Segundo

Licenciada en Bellas Artes por la Complutense de Madrid y máster de Historia del Arte contemporáneo y cultura visual en el MNCA Reina Sofía. Titulada en gráfica publicitaria por la Escuela de Arte de Oviedo ha ejercido durante años en el ámbito del diseño gráfico llegando a ganar el premio Motiva estudiantes en el 2005 y participando en la Bienal de diseño Experimenta Design Lisboa. Actualmente ejerce la docencia de Historia del diseño y es coordinadora didáctica de la escuela de Visual en el Instituto Europeo di Design Madrid.

Ha dirigido e impartido varios seminarios y lectures entre ellos *Postanarquismo; Nomadismos e interzonas* durante dos años en el programa CortoCircuitos de Extensión Universitaria Complutense; *En las ruinas del futuro; el fantasma de la máquina* desarrollado en RAMPa; *Arte y mutaciones en la cultura de consumo actual* en Medialab Prado o *Stop making sense* en La Casa Encendida. Entre sus exposiciones destacan *The Dark gift* desarrollada dentro de Proyecto 9, un proyecto sobre dibujo contemporáneo en la Sala de Arte joven de la Comunidad de Madrid, *B.Y.O.B Madrid* en Matadero, *Dark mood Woods/ The reed room* en el Festival de nuevos sonidos ECO1 Fest Matadero, *Presente Continuo- Nuevas Narraciones* en el Centro de Arte Conde Duque, *Universo Vídeo, Geopolíticas* en LABoral Gijón, *Nicely Offensive* en A3Bandas para la galería Ponce-Robles, *Σωσιας* ganadora de la Muestra de Artes de Asturias, POPlatch Bingo, Matadero Madrid y #000FF en S.A.D. Ha sido ganadora del premio *Generación 2017* de La Casa Encendida.

Su trabajo se desarrolla en torno a las vinculaciones entre lo mágico y la ciencia, planteando la recuperación de conocimientos y a perdidos, las dimensiones simbólicas del relato construido a través del colapso histórico y su contingencia por medio de varios ejes narrativos convergentes, y las relaciones entre tecnología/herramienta y cómo estas modifican la cultura a través del desgaste estético.

Ficha técnica:
Electric Slime. Instalación. Medias variables. 2017.

Uno de los intereses de Julia se relaciona con aquello que reprimimos cuando vemos. Parte de materiales que le permiten preservar la puesta en escena física en la que mediatizar emociones. Los medios de masas convierten el conflicto en un elemento de entretenimiento doméstico. En sus planteamientos recientes aborda el derecho a la propia imagen y la relación entre representación y dignidad.

En 2017/18 Julia formara parte del grupo de investigación *Critical Images* en Kungl. Konsthögskolan (Royal Institute of Art) Estocolmo, Suecia. Ha realizado un MA of Arts (Escultura) en el Royal College of Art Londres, Inglaterra (2014/2015) y es Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Europea de Madrid (2004/2008). En Julio 2016 formó parte del programa *Arts and the politics of individualization*, SAAS-Fee Institute of Art, Import project Berlin, Alemania.

En la actualidad expone su obra en Ars 17 KIASMA Museum of Contemporary Art Helsinki, Finlandia (2017-18). Ha mostrado su trabajo en exposiciones colectivas como *Individuating*, Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin (2016); *Planned obsolescence*, Ryder Projects, Londres (2016); *Hijacked*, Pinsent Masons LLP, Londres (2016); *Miseratione non Mercede*, Copperfield Gallery, Londres (2016); *X/5.000 - Generaciones 2016*, La Casa Encendida Madrid; *Off the Wall*, HQS Wellington (2015); *Pause Patina*, Camden Arts Centre Londres (2015); *Summer Show*, CUL DE SAC Gallery Londres (2014) entre otros. Ha recibido premios como Generaciones 2016 (Fundación MonteMadrid); CAC Special Projects Award (The Trustees of Chelsea Arts Club Trust 2015), MA Scholarship 2013/2015, (The Royal College of Art) Archivo de Creadores, (Matadero Madrid 2011), entre otros. Ha ejercido como docente puntual en el programa BA Media Arts and Design, University of Westminster, Londres.

Ficha técnica:
Speech, speed, speechless, speeding, speedy, speedometer, speedboat, speed, skating, speed or nullum crimen, nulla poena sine praevia lege. 34 cinturones de cuero marrón claro, 64 cortes de espejo perspex. Dimensiones variables (2,5mx2,5mx3m). 2012–2016.

J.V. *X/5000 from the series Hijacked*, 2017.
Courtesy of the Artist Photo: Finnish National Gallery / Pirje Mykkänen

JAVIER VELÁZQUEZ CABRERO (Madrid, 1990)

Artista visual licenciado en Bellas Artes a través de la Universidad Complutense de Madrid, estudiando parte de la carrera en Alemania, en la ABK de Stuttgart con el profesor Christian Jankowski. Actualmente reside en Ciudad de México y termina un posgrado en SOMA.

Su trabajo se ha visto en los últimos años en muestras como *Mostra Espanha* en la Bienal de Coimbra (Portugal); Zona Maco Nuevas Propuestas 2016 (México), Cairo Video Festival (Egipto), o Galería Slowtrack (Madrid).

Recibe la Becas de residencia en el extranjero para artistas y curadores de la CAM 2016, las Becas Estancias para la creación artísticas del gobierno de México 2014 y 2016 y las ayudas INJUVE para la creación artística 2014.

Ficha técnica:
Como reír de Los Olvidados. HD video. 7' 57". 2017.

ANTONIO MENCHEN (Toledo, 1983)

Artista y escritor. Su interés se centra en el espectro de la imagen en movimiento y el collage, el montaje. Vincula este acercamiento a cierta fascinación por el gesto, por lo que se nos escapa de entre las imágenes. Es en ese terreno que combina una práctica escrita con otra que se acerca a las proximidades del cinematógrafo.

Ha mostrado trabajo en sitios como la Sala de Arte Joven, Alimentación30 o Espacio F en Madrid, Sant Andreu Contemporari en Barcelona o la Bienal de Amposta. También ha mostrado su trabajo en The Showroom, Londres, así como en el MUMOK KINO de Viena o la Akademie der Bildenden Künste de la misma ciudad.

Ha publicado textos en las revistas *Efímera*, *Concreta* o *L'Officiel*. También ha desarrollado un programa de cine en el CA2M junto a Raúl Liarte que se tituló *Uno casualmente se acerca, siente algo y se queda*, así como unas sesiones de voz en Teatro Pradillo junto a Paulina Chamorro

que llevaron por título *El imitador de voces*. Ha participado en charlas en el marco de Sociología Ordinaria en Madrid y el Visual Cultures Department del Goldsmiths College de Londres.

Trabajó como coordinador en Archive Books y Archive Kabinett en Berlín y como traductor de entrevistas a artistas como Liam Gillick, Raymond Pettibon o Jason Rhoades entre otros.

Su formación comenzó en Madrid donde estudió arte. Con posterioridad amplió estudios en Viena bajo la tutela de Constanze Ruhm, Maren Grimm y Thomas Heise; así como en Londres con Kodwo Eshun y Mark Fisher.

Ficha técnica:
Sin título (modelos para una escena). Multiproyección en 16 mm. y collages. 2017.

RAFA MUNÁRRIZ (Tudela, 1990)

En 2014 completa la licenciatura de Bellas Artes con premio extraordinario en la UCM tras estudiar becado en las universidades ABK de Stuttgart, SAIC de Chicago y USP de São Paulo, ciudad en la que actualmente cursa un programa de posgrado (FAAP).

Durante los últimos años realiza diversas exposiciones nacionales e internacionales, a destacar las individuales en las galerías Pelaires de Palma de Mallorca y Eva Ruiz de Madrid; y colectivas en Casa do Povo (São Paulo), Mumok (Viena) y La Casa Encendida de Madrid entre otros espacios. Es seleccionado en varios concursos destacando las Becas Fundación Botín 2016, Circuitos de Artes Plásticas (2011/14/17), Injuve 2012 e Intransit 2011. Participa en residencias como el Ranchito en Madrid y Pivó Pesquisa, Redbull Station y Residência FAAP en São Paulo. Durante su primera estancia en São Paulo forma parte del programa independiente PIESP dirigido por Adriano Pedrosa.

Ficha técnica:
Pavimento Inverso. Baldosas producidas con revés de suelas | cemento blanco. 200 x 160 x 2 cm. 2017.

Agradecimientos:
A Ana Gimeno y Jesús Munárriz

MIGUEL SBASTIDA (Madrid, 1989)

Artista visual que trabaja en los ámbitos de la escultura, la video-instalación y la performance, en una investigación en torno al tiempo geológico, los ciclos materiales, las ecologías culturales y el cambio climático.

A lo largo de los últimos años, ha investigado exhaustivamente su relación con el mundo mineral, a través de perspectivas matéricas, epistemológicas, geopoéticas y vital-materialistas. En sus obras, Sbastida traza puntos de conexión entre lo biológico y lo geológico, lo cultural y lo natural; insistiendo e incitando a mirar el mundo desde perspectivas que rechazan las jerarquías antropocéntricas que imponemos en la naturaleza, y las divisiones entre lo vital y lo inerte.

Piedras que murmuran memorias; desplazamientos de hielo glaciario; heridas en el tiempo geológico; botellas recolectando agua en un día lluvioso; convertir el cuerpo en una roca... Por medio de la investigación in-situ, la performance duracional, el estudio de especímenes (dibujo, reproducción, examinación, descontextualización), y la producción objetual (mapas, rocas, esculturas, video), Sbastida cuestiona los límites tradicionales entre lo humano y lo no-humano, activando espacios para el desarrollo de pensamiento crítico, eco-feminismo, conservación medioambiental, y una posible reevaluación de nuestra relación con el Organismo Terrestre.

Sbastida ha realizado un Master in Fine Arts en el School of the Art Institute of Chicago (2015-17), gracias a una beca de posgrado de Obra Social La Caixa. Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (2007-12) y ha realizado estudios becados para licenciatura en Holanda (2011) y Canadá (2012). Su obra ha sido expuesta en España, Estados Unidos, Holanda, Reino Unido, Portugal, Canadá y Corea del Sur; y forma parte de la colección del Davis Museum, el School of the Art Institute de Chicago, la Universidad de Ottawa y la OneMinutes Foundation.

Ficha técnica:

Walk like a glacier. Site-specific performance, fotografías inkjet sobre papel satinado, video documentación y libro. Alaska, 2016.

Agradecimientos:

A Carlota Antón Blanco, por sus magníficas fotografías y ayuda en la documentación de este proyecto. A Obra Social La Caixa, por su confianza en mi desarrollo como artista. Por haber aportado los fondos necesarios para mis estudios de Máster en Chicago y para el desarrollo de este proyecto.

A todos mis profesores del School of the Art Institute of Chicago, y en particular a Lori Waxman por sus magníficos consejos e inspiración. A la Joan Flasch Artists's Book Collection del School of the Art Institute of Chicago, por su interés en el proyecto y en el libro *Walk Like a Glacier*. A Eloy Palazón, por su agudeza y sugerencias. A Lucas Baisch, por su tiempo, reflexión y correcciones finales del texto. A la Comunidad de Madrid, por la espléndida valoración de este proyecto en el certamen de Circuitos de Artes Plásticas y por su apoyo a mi futuro desarrollo como artista.

VÍCTOR SANTAMARINA (Madrid, 1990)

Licenciado en bellas artes por la Universidad Complutense de Madrid. Ha participado en distintas residencias de entre las que destaca su paso por RAMPA (Madrid). Ha expuesto su trabajo de manera individual y colectiva sobre todo en Madrid, pero también en otras ciudades como Barcelona o Rotterdam. Actualmente vive y trabaja entre Madrid y Rotterdam, donde estudia el MFA impartido por el Piet Zwart Institute.

Ficha técnica:

Ornapuncher. Molduras de escayola y estructuras metálicas. Instalación. Medidas variables. 2016-2017.

JOSÉ JURADO (Villanueva del Duque, 1984)

Licenciado en Bellas Artes en la Universidad de Granada. Ha realizado el Master de Fotografía Profesional y Reportaje Documental de EFTI. Master en Investigación Arte y Creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y MA Fine Art en la Manchester Metropolitan University MMU

(Inglaterra), bajo la tutoría de Ian Rawlinson y Pavel Büchler.

Artista visual que trabaja con diversos medios y formatos mostrando especial interés en la sociedad que le rodea, mediante proyectos de carácter social, crítico y participativo. Ha recibido becas y ayudas tanto de formación (Iniciarte, Erasmus, Séneca) como para la producción de proyectos artísticos (Iniciarte, ECAT de Toledo, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí de Córdoba, Matadero Madrid, Fundación BilbaoArte).

Entre sus exposiciones individuales podemos encontrar *Cocido y crudo* (Museo de la Cerámica de La Rambla. Córdoba, 2017); *Resaca Nacional* (Espacio Iniciarte. Córdoba, 2015); *Retrato de España* (Galería Asm28. Madrid, 2013).

Ha participado en distintas exposiciones colectivas como *¿Qué sienten, qué piensan los artistas andaluces de ahora?* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla, 2016); *No ver, no oír y callar* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla, 2015); *Una ficción en la realidad. Arte, política y arquitectura* (Villa Iris. Fundación Botín. Santander, 2014); *Convidados* (Centro de Holografía y Artes Dados Negros, 2014); *#RESET V2. Ayudas a la Creación Joven Injuve* (Sala Amadis. Madrid, 2014); *Marca España* (Europe Creative Center ECC, Berlin, 2013); *Cartilla de razonamiento* (Galería Asm28. Madrid, 2012); *48 Certamen Internacional de Artes Plásticas de Pollença* (Pollença, 2011); *The Noise of Bubbles* (Matadero Madrid, 2011); *#Puertas* (junto a Julián Pérez en Espacio ECAT de Toledo, 2011); *6 Euros. Prácticas Artísticas y Precariedad* (Off Limits. Madrid, 2010); *Construcció i transformació de l'espai públic* (Sala d'Art Jove, Barcelona, 2008); *La copia, lo falso, (el original)* (Sala Canal de Isabel II. Madrid, 2008).

Su obra forma parte de colecciones como Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí (Córdoba), CAAC Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), Fundación BilbaoArte (Bilbao) y diferentes colecciones privadas.

Ficha técnica:

La Reja. Instalación. Hierro ganadero y reja de ventana. Hierro y acero inoxidable. Medidas Variables. 2017.

XXVIII EDICIÓN DE CIRCUITOS DE ARTES PLÁSTICAS, 2017

Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid
Avda. de América, 13. 28002 Madrid

16 de noviembre - / 14 de enero /2018



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



www.madrid.org/publicamadrid

Este catálogo es un proyecto de la Dirección General de Promoción Cultural de la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid

COMUNIDAD DE MADRID

PRESIDENTA

Cristina Cifuentes Cuencas

CONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTES

Jaime M. de los Santos González

VICECONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTES

Álvaro Ballarín Varcárcel

DIRECTORA GENERAL DE PROMOCIÓN CULTURAL

María Pardo Álvarez

SUBDIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES

Antonio J. Sánchez Luengo

ASESOR DE ARTES

Javier Martín-Jiménez

EXPOSICIÓN

COMISARIO

Carlos Delgado Mayordomo

RESPONSABLE DE EXPOSICIONES TEMPORALES

Almudena Hernández de la Torre Chicote

COORDINACIÓN GENERAL

Nieves Paniagua Ramos
Marina Rodríguez Matamoros

COMUNICACIÓN

M^º Jesús Cabrera Bravo

EDUCACIÓN Y ACTIVIDADES PÚBLICAS

Macu Ledesma Cid

MONTAJE

Artec

AUDIOVISUALES

Creamos Technology

ILUMINACIÓN

Intervento

TRANSPORTE

Crisóstomo

CATÁLOGO

TEXTOS

Carlos Delgado Mayordomo

DISEÑO GRÁFICO

Tres Tipos Gráficos

PREIMPRESIÓN

La Troupe

IMPRESIÓN

BOCM

AGRADECIMIENTOS

A los artistas por su implicación en esta exposición y a todas las personas que han colaborado en este proyecto. A Verónica Delgado Mayordomo y a Néstor Rodríguez Romero por los consejos aportados durante la redacción del texto del catálogo.

JURADO XXVIII EDICIÓN DE CIRCUITOS DE ARTES PLÁSTICAS, 2017

Carlos Delgado Mayordomo, Sabrina Amrani, Patricia Villanueva, Isidro López Aparicio, Antonio J. Sánchez Luengo, Javier Martín- Jiménez y Manuel Segade.

ISBN: 978-84-451-3667-6

DEPÓSITO LEGAL: M-30852-2017

© De esta edición: Comunidad de Madrid, 2017

© De los textos: sus autores

© De las imágenes: sus autores

Imágenes ilustrativas del texto de Carlos Delgado Mayordomo
Material fotográfico empleado por Gregorio Marañón para su libro
El griego y Toledo (1955).

© Signatura Archivo Histórico Provincial de Toledo
Signatura Archivo Histórico provincial de Toledo 11400/1
Signatura Archivo Histórico provincial de Toledo 11400/7



ESPACIOS PARA EL ARTE

ARTE
CONTEMPORÁNEO

La exposición presenta a los artistas seleccionados en la XXVIII edición de *Circuitos de Artes Plásticas 2017*, convocatoria anual que organiza la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid. La muestra se enmarca dentro de la línea expositiva de la Sala de Arte Joven, cuyo fin es dar a conocer nuevos valores de la creación plástica y visual de la Comunidad de Madrid.

La XXVIII edición de *Circuitos 2017* presenta los trabajos de nueve artistas y de un colectivo, todos ellos elegidos por un jurado que evaluó rigurosamente la calidad de las propuestas presentadas. Los trabajos seleccionados plantean diversos modos de posicionamiento estético para reflexionar acerca de dilemas socioculturales tan diversos como el género, el trabajo, la memoria, el territorio, el poder, la corrupción o la locura.