



Constelaciones

Esther Gatón
Miguel Marina
Ignacio García Sánchez
Pablo Durango
Víctor Aguado Machuca
Alberto Feijóo
Inma Herrera
Elisa Pardo Puch
Carlos Monleón
Clara Sánchez Sala

La Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, espacio de referencia en torno a la creación emergente, promueve la convocatoria más longeva de la región destinada a apoyar a artistas en el inicio de sus carreras profesionales. Se trata de “Circuitos de Artes Plásticas”, iniciativa que celebra su XXIX edición demostrando que mantiene su vigencia con más de una centena de solicitudes recibidas.

“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 se presenta al público en una exposición colectiva en la Sala de Arte Joven de Avenida de América, así como en distintas actividades del programa CIRCUITO_Madrid en el que los propios artistas proponen acciones y actividades en espacios expositivos y museísticos de referencia al objeto de dinamizar y generar nuevos contextos en los que mostrar sus creaciones. En los últimos años, han acogido actividades de CIRCUITO_Madrid instituciones como, entre otras, el MNCARS, La Casa Encendida, la ECAM, el Museo Nacional de Ciencias Naturales, el Museo Nacional de Antropología, el Museo ABC, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, o espacios independientes como Salón o Nadie Nunca Nada No.

De los ciento cuatro artistas presentados a la convocatoria de 2018, el jurado de la XXIX edición seleccionó a Víctor Aguado Machuca, Alberto Feijóo Rodríguez, Pablo J. García de Durango, Ignacio García Sánchez, Esther Gatón Pérez, Inmaculada Herrera Luque, Miguel Marina Cobo, Carlos Monleón Gendall, Elisa Pardo Puch y Clara Sánchez Sala. Los proyectos de este año han sido comisariados por Bernardo Sopelana Ortiz en una muestra que se presenta al público como un ejemplo del arte más experimental

e innovador que se realiza actualmente en nuestra Comunidad, y que deja patente la gran calidad de los trabajos de una nueva generación que dará mucho que hablar.

Esta exposición de Circuitos viajará en el último trimestre de 2019 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, uno de las finalistas del certamen, Carlos Monleón Gendall, disfrutará de una residencia de producción en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón.

Nuestro agradecimiento al jurado por la acertada selección de creadores, al comisario por su implicación y voluntad en el desarrollo del proyecto, a los artistas por el entusiasmo compartido a través de sus obras, y a todos los colaboradores por su participación en la concepción y desarrollo del programa de actividades.

Comunidad de Madrid

Bernardo Sopelana	CONSTELACIONES	9
Esther Gatón	BEES JÀR CANTINA FEI	12
Miguel Marina	DESHACER EL NUDO	20
Ignacio García Sánchez	LUMPENKULT	30
Pablo Durango	OG EYE'S PLAYGROUND	40
Víctor Aguado Machuca	SINGLES (MADONNA)	50
Alberto Feijóo	ROSETTA	60
Elisa Pardo Puch	KANAZAWA	70
Inma Herrera	OGAMI. HOLD ON TIGHTLY	78
Carlos Monleón	CORPUS	86
Clara Sánchez Sala	ETERNO Y EFÍMERO	94

CONSTELACIONES

Bernardo Sopelana

Una constelación es un conjunto de estrellas que se proyectan desde la Tierra, sobre la bóveda celeste y que forman, aparentemente, una figura determinada. La observación y el estudio de las constelaciones han sido fundamentales para el desarrollo del conocimiento y la comprensión simbólica y filosófica del ser humano. Pero, más allá del valor simbólico, estos fragmentos del firmamento han sido el punto de partida en la medición de todo lo que actualmente conocemos. El estudio de las constelaciones ubica al ser humano en un punto del Universo, su observación ha estimulado el descubrimiento de las dimensiones del espacio y el tiempo.

En el siglo II a. C., se consideraba que el cielo era inmutable, hasta que una noche del año 134 a. C., Hiparco de Nicea (actual Iznik, Turquía, 190 a. C. - 120 a. C.) observó el cielo justo en el momento en el que una estrella nova apareció sobre la constelación de Escorpio. Esta estrella, hoy conocida como Nova Scorpii, provocó que el astrónomo, matemático y geógrafo decidiera cartografiar la cúpula celeste y proyectar un mapa estelar. De su investigación dedujo un método para medir las estrellas y catalogó en coordenadas eclípticas alrededor de 850 estrellas de 48 constelaciones. Gracias a la contemplación y análisis del científico sobre los cuerpos celestes, este descubrió la precesión de los equinoccios y se le conoce como el padre de la trigonometría, conocimiento que utilizó para medir con gran precisión la distancia entre la Tierra y la Luna.

La cartografía del firmamento o de un espacio concreto establece las coordenadas para navegar y comprender un suceso en el espacio y en el tiempo. Esta es precisamente la tarea que se pretende realizar en la edición XXIX de Circuitos, practicar la observación que, más allá de ver, reúne una serie de proyectos artísticos que poseen ciertas analogías con las constelaciones. A primera vista, Circuitos agrupa a diez artistas que, a modo de un circuito conectado, generan una imagen de la escena artística

madrileña más joven. Sin embargo, al aproximarnos y analizarlos, adquieren características propias.

Desde 1988, la Comunidad de Madrid ha llevado a cabo el programa Circuitos de Artes Plásticas, una plataforma que conecta a los artistas jóvenes con un circuito artístico y profesional. Con el fin de establecer un sistema de ensamblaje entre la producción y las investigaciones de los diez artistas seleccionados, en cada edición estos han sido acompañados por un comisario que hace el ejercicio de observación y análisis de este *firmamento artístico*. En la actualidad es habitual que la labor del comisario adquiera cierto protagonismo y que las exposiciones tengan una necesidad fundamental de contar con una tesis que otorgue validez y consistencia a una muestra. Dadas las características del programa de Circuitos, es necesario cuestionar este método como medio para reforzar la selección de los diez artistas que conforman la edición de 2018.

La propuesta para Circuitos 2018 es justamente la de desvanecer el protagonismo del comisario y al mismo tiempo diversificar el ejercicio curatorial, con el fin de centrar la labor en los procesos de producción que emergen de los proyectos seleccionados para esta edición, haciendo hincapié en el tratamiento desde el origen de los mismos, es decir, desde la investigación que los artistas realizaron para presentar un proyecto a la convocatoria, y así dar visibilidad absoluta al trabajo de pensamiento y producción del quehacer de cada uno de ellos. En la práctica, esto ha favorecido la diversidad y la coexistencia de múltiples lenguajes sin la necesidad de (pre)conceptos curatoriales. Para ello se ha procurado un método en la relación entre artistas y comisario desde el cual ha sido importante propiciar la libertad de acción y decisión. Este proceso ha influido en la transformación de alguno de los proyectos y ha establecido un diálogo directo entre el espacio expositivo y la producción de cada una de las piezas.

Para la presentación expositiva, se ha creado una cartografía específica para la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid. Cada artista se encuentra en un lugar específico desde donde se pretende mostrar la naturaleza implícita de la multiplicidad de lecturas que engloban las obras. Con la creación de este mapa será posible establecer una serie de medidas por las cuales se perciben las inquietudes de la escena local y desplegar no solo la parte expositiva de los proyectos, sino también la documentación que contiene este catálogo.

En las próximas páginas se ofrece al espectador-lector documentación escrita por los propios artistas en la que se muestra el

trabajo de investigación y pensamiento que acompaña a su desarrollo artístico. Este catálogo, más allá de ser un simple archivo, es una publicación que contiene diez relatos, diez investigaciones que cuentan de primera mano los procesos por los cuales se han llevado a cabo los proyectos que se exhiben en la muestra. Se invitó a los artistas a escribir cómo se fueron transformando sus proyectos a partir del momento en que fueron seleccionados por el jurado. Esta publicación contiene un archivo que expone de manera clara la diversidad en la experimentación de las prácticas artísticas de esta edición de Circuitos y que determina la forma en la que los artistas deciden mostrar su trabajo.

La edición XXIX de Circuitos intenta descifrar no solo lo que rodea a las obras seleccionadas, sino también descubrir los procesos por los cuáles estas fueron concebidas. Cada uno de los participantes equivale a una estrella de la constelación para dar a conocer que, significativamente y en conjunto, todos están involucrados en el desarrollo de la escena más joven de Madrid.

Bernardo Sopelana (México, 1981) es comisario independiente y gestor cultural. Su trabajo se centra en la investigación sobre las prácticas artísticas de espacios independientes y más recientemente en el activismo cultural y la divulgación de conocimientos científicos a través de la producción artística. Es el director artístico de Laboratorio Brecha, residencia artística en Baja California Sur en el CIBNOR (Centro de Investigaciones Biológicas del Noroeste) y cofundador y codirector de Supersimétrica, encuentro internacional de espacios independientes en Madrid.

Esther Gatón
(esthergaton.net)

BEES JÀR CANTINA FEI

pp. 12—19

(pp. 15—19)
Bees Jàr Cantina Fei, 2018
Escultura. Barras de hierro
y cuerda de algodón. Medidas
variables (detalles)

En el documento que presenté a la convocatoria de Circuitos, mi propuesta consistía en transferir las imágenes-fogonazo que percibimos a diario (las impresiones que nos llegan por el rabillo del ojo, el roce de una pared, los olores inesperados, etc.) a un conjunto de piezas escultóricas, hacer piezas que contuviesen esa especie de barullo rutinario, próximo. Si una se para a pensarlo, ese tipo de percepción casi inconsciente nos marea. Es decir, nos avasalla por varios frentes sin que podamos organizarlos con claridad, y probablemente por eso comencé a pensar en la práctica del AcroSage como una imagen con la que señalar nuestra situación ante tanto jaleo perceptivo.

El AcroSage consiste en una postura de inversión corporal que incluye técnicas de meditación, acrobacia, masajes y yoga. Estos ejercicios me parecieron la mejor manera para comenzar a pensar qué postura adoptar para establecer una relación con el entorno distinta, que burle o modifique el jaleo perceptivo habitual. Por ejemplo, darse la vuelta para frenarlo, para ver por un momento ese barullo desde otro lugar. O quizás, puesto que de lo que se trata es de trabajar con el entorno, no modificar la propia postura sino darle la vuelta al entorno, para verlo diferente, más quieto.

En mi trabajo, la escultura se fabrica siguiendo las relaciones que favorece y, al mismo tiempo, me transforma mientras la hago. Entre nosotras hay un movimiento de tierras que se arrastran. Así, en otra parte de la propuesta escribí que quería cuidar las casualidades y las contingencias que fuesen apareciendo y derribar de esta forma las ideas previas. Pero esto forma parte de mi manera de hacer. En el trabajo una siempre está empezando. Una va haciendo y hablando, para así ir descubriendo en qué se va a convertir.

Cuando comencé a trabajar la pieza ya estaba pensando en acrobacia, balanceo y la relación de mutua transformación entre las esculturas y quienes se relacionan con ellas. Por entonces acababa de exponer *Las virtudes*, unas piezas consistentes en pellejos de silicona que se columpian sobre barras de latón o cobre. Estas barras se sujetan a una estructura colgadas con cuerda de cáñamo. Solo al final me di cuenta de lo importante que era el tipo de nudo que realizaba para cada barra. El nudo era el último paso y, probablemente, aquel en el que menos había pensado, así que a veces realizaba nudos bruscos, exagerados e insistentes (pasando la cuerda numerosas veces alrededor de la barra). Otras veces, al contrario, los nudos eran mínimos y contenidos, apareciendo justo para lo que se les necesitaba. En un par de ocasiones prescindí de la tira de silicona, presentando únicamente barras de latón o cobre con cuerda de cáñamo. Los proyectos nunca son independientes, sino que se arrastran unos a otros. En mi trabajo, la transición

de *Las virtudes* a *Bees Jàr Cantina Fei* es de los casos más evidentes. Cuando concretamos que yo expondría en la zona del escaparate de la Sala de Arte Joven pude darle una forma más definida a la escultura. Por un lado, la ventana animaba a realizar una pieza que funcionase como una cortina, recibiendo la potente luz que hay en Madrid y dejando ver, entre medias (cubriendo solo un poco), el resto de la exposición. Por otro lado, la altura y la amplitud de la sala me hicieron pensar en una pieza que se viese desde diferentes niveles y no tuviese una colocación estable, sino que pandease un poco con todas las corrientes de aire que debe de haber en la sala. Además, las piezas se realizaron teniendo en cuenta la escala humana. Es decir, funcionan como cortinas pero también como mantas, espero que envuelvan un poco al visitante. Que esté *entre y a través*. Ahora queda por ver de qué otra manera se modificará esta instalación en sala. Imagino que las sombras de las cuerdas en el suelo fabricarán una cinética muy presente. También, probablemente, el color blanco del algodón se irá tostando un poco en aquellas zonas donde más le agrada el sol. No obstante, la parte más atractiva de las cosas suele ser algo con lo que no estábamos contando.

En cuanto al título *Bees Jàr Cantina Fei*, cuando lo compuse trataba de hacer una frase que se fabricase de la misma manera en que yo había hecho con las esculturas: un texto detenido en sí mismo que no precede a significados más importantes. En el título, como en las piezas, importa lo que hay. Esto es, una forma B que a alguien puede hablarle de abejas, pero que se está relacionando con otras mayúsculas (J, C, F) y, a su vez, con lo que parecen otros idiomas, otros acentos. No hay un acuerdo acerca de cómo pronunciar esta frase, como tampoco hay un acuerdo sobre cómo colocar las esculturas y sus imágenes (manta, cortina, marioneta, vestido, torso, laberinto). Sirven solo por algunos momentos para, digamos, introducir una intensidad, para crear un ambiente.

Esther Gatón (Valladolid, 1988) es doctora *cum laude* por la UCM. Fue Colaboradora Honorífica en el Departamento de Escultura de la UCM. Ha estudiado Bellas Artes en los centros de Saint-Luc Lieja (Bélgica), UB (Barcelona) y UCM. Actualmente realiza una Maestría de Bellas Artes en la Universidad de Goldsmiths, Londres. Ha expuesto en centros de Madrid como Matadero, La Casa Encendida, cartec, Rampa o Estudio Mendoza, así como en el Museo Picasso (Barcelona), Fabra i Coats (Barcelona), Sala Las Francesas (Valladolid), Museo Patio Herreriano (Valladolid), Getxoarte (Bilbao), Biblioteca Río Grande (Brasil) y CENTEX Valparaíso (Chile). Ha desarrollado proyectos de activación de espacios como “Espacio Pool”, La Trasera UCM Bellas Artes; “Palique al Cubo (blanco)”, Galería Javier Silva; “Grados, aristas”, El Huerto del Tertuliano y “Donde fueres, Zorrilla”, con Play Dramaturgia.







Miguel Marina
(miguelmarina.com)

DESHACER EL NUDO

pp. 20—29

(pp. 22—29)
Deshacer el nudo, 2018
Dibujo e instalación. Madera,
cemento, cuerda de algodón
y mosaico. Medidas variables
(detalles del proceso)

Deshacer el nudo es un proyecto que parte de la experiencia recogida durante los nueve meses de residencia en La Real Academia de España en Roma.

Este tiempo –marcado por la influencia de la arquitectura y la naturaleza del paisaje, pero también por las sobremesas en la Academia, momentos de encuentro y conversación con los demás residentes donde la mesa, como decía Ángel González, se convertía en testigo y testimonio de un proceso y una acción– ha ido modificando y transformando los intereses y objetivos más o menos flexibles que me había fijado al inicio.

Deshacer el nudo planteaba en su origen una instalación pictórica y escultórica sobre la idea del paso de algo fijo a algo suelto. Un pulso entre elementos que aludían a las formas propias del cauce del Tíber y los movimientos que en él se producen, reflexionando sobre el estado de las cosas, la deriva y la fragilidad a la que están sujetas antes de desencadenar infinitos gestos incontrolables.

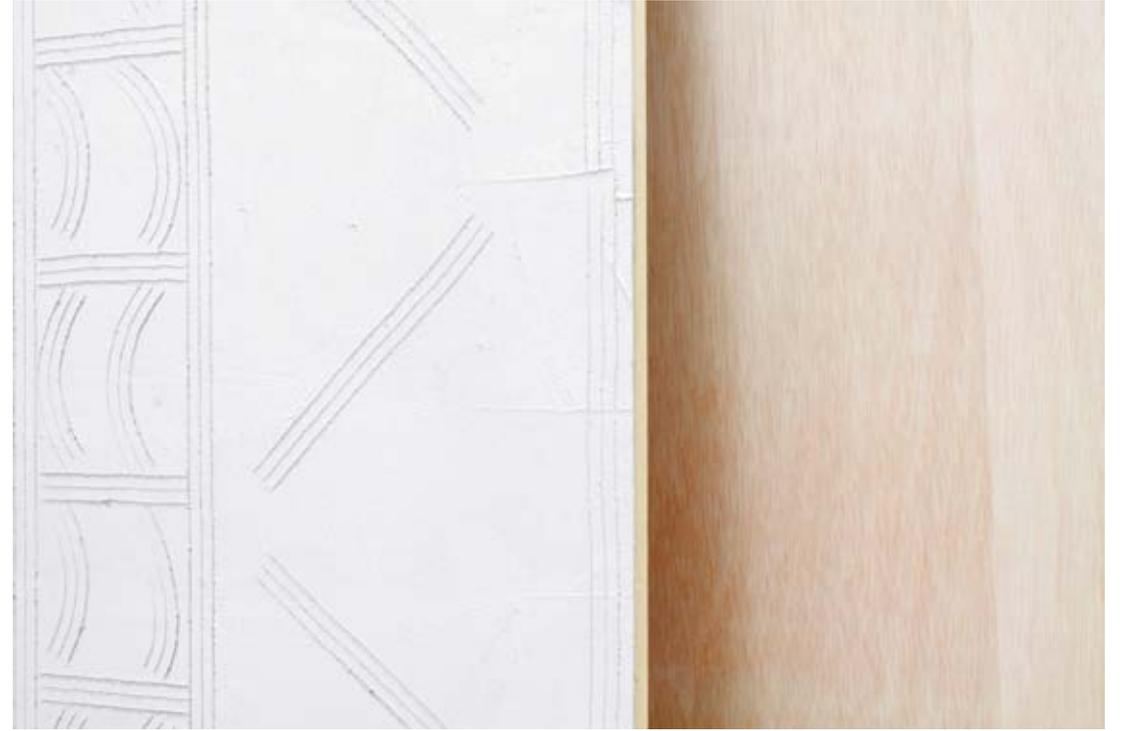
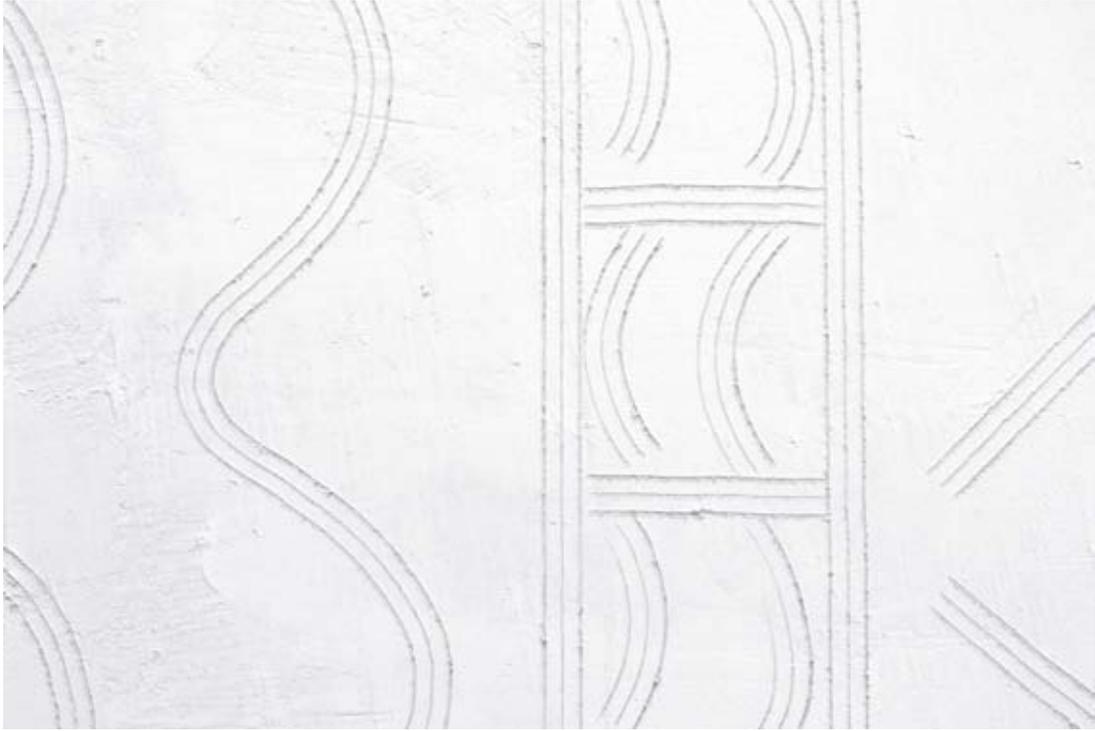
Estos intereses se plasmaron en muestras realizadas durante los meses de enero a septiembre de 2018 (“echarse a perder, echarse a dormir”, etHALL, “Processi 145”, Academia de España en Roma, o “Manuel Eirís · Miguel Marina”, Fundación DIDAC), dando lugar a una serie de piezas que, sin pretenderlo, han ido adquiriendo una genealogía determinada.

A esta experiencia y primeras muestras se unen ahora nuevas influencias recogidas de forma casual en viajes y otras reflexiones una vez de vuelta en el estudio. Los paseos por Calcata, Viterbo o Pompeii, las grapas oxidadas en las paredes de la costa este de Sicilia o las texturas, lo invisible y superficial del tacto del muro, el error y lo artesanal en Arcetri, aparecen ahora fundidos en mosaicos, papales o relieves que aluden a lugares y momentos muy concretos y con historias independientes que han dado lugar a una nueva línea de trabajo que incide en la propia pintura y sus posibles relaciones con el paisaje.

Miguel Marina (Madrid, 1989) vive en Madrid. Ha participado en residencias como la de la Real Academia de España en Roma, Piramidón Centre d’Art Contemporani (Barcelona), La Floresta (Lleida) y Casa Velázquez, Academia de Francia en Madrid. Su trabajo ha podido verse de forma colectiva e individual en galerías como etHALL (Barcelona), Fundación DIDAC (Santiago de Compostela), Combustión Espontánea (Madrid), Palau de Casavells (Girona), Galería Luis Adelantado (Valencia) y García Galería (Madrid), entre otras. También ha participado en certámenes y ferias como Swab, JustMad, JustLX, PhotoEspaña, y próximamente su trabajo podrá verse en la Galería Nordés (Santiago de Compostela).









Ignacio García Sánchez
(ignaciogarcia.net)

LUMPENKULT

pp. 30—39

(p. 33)

Monument to the Last International, 2017
Cartón, madera,
plástico, papel de
aluminio, cuerda y cable
155 × 63 × 63 cm

(pp. 34—37)

Heroic Frieze, 2017
Aerosol y pintura acrílica
sobre papel de estraza
196 × 440 cm

(p. 38)

Social Harmony, 2017
Aerosol sobre papel
de estraza. 100 × 70 cm

(p. 39)

Spark of Freedom, 2017
Aerosol sobre papel
de estraza. 100 × 70 cm

A principios del siglo pasado, la institución artística conocida como Proletkult se propuso crear una estética genuinamente proletaria que desempeñara un papel fundamental en la construcción de una nueva sociedad sin clases. Este proyecto especula sobre el tipo de organización social que surgiría tras la eventual desaparición de las clases medias y trabajadoras en Occidente. Conceptos como “precariado” o “cognitariado”, acuñados para definir lo que ha venido a sustituir a la clase obrera en la sociedad posfordista, quizás dentro de poco no se consideren más que intentos desesperados de actualizar algo que ha dejado de existir como tal, evitando reconocer que el vacío no lo ocupará ninguna categoría posmoderna, sino el último estrato que siempre ha estado ahí aunque no lo quisiéramos ver: el lumpen.

Lumpenkult es la reconstrucción de un movimiento cultural ficticio a partir de sus propios productos: carteles de agitación, estampas pseudohistóricas o maquetas arquitectónicas que nos permiten vislumbrar una sociedad exótica en la que la clase marginal de hoy se ha convertido en mayoritaria, ha adquirido conciencia de su fuerza y comenzado a defender unos intereses distintos a los de la antigua clase obrera. Fiel a su visión del mundo, el lumpen victorioso no habría dudado en deshacerse de instituciones superfluas o sacrificar algunas comodidades materiales a cambio de liberarse de valores impuestos como el culto al trabajo o la fe en el progreso y en el crecimiento económico.

En esta edición de Circuitos se presenta una selección de objetos que nos permite acercarnos a las ideas planteadas por *Lumpenkult* en diversos formatos. La maqueta del *Monumento a la Última Internacional* recuerda en su estructura a la torre casi homónima diseñada por Tatlin y jamás construida a escala real. En nuestro caso, sin embargo, en lugar de sólidos materiales industriales como el hierro, el acero o el cristal, nos encontramos con otros más modestos: cartón, madera, cuerda, plástico o papel de aluminio. El resultado es una construcción precaria, como las que se levantan con prisa, forzadas por la necesidad acuciante de sobrevivir un día más. Un tipo de edificación que por su propia naturaleza improvisada se opone a la finalidad habitual de cualquier maqueta: servir como previsualización de un proyecto arquitectónico cuidadosamente calculado. Este desfase entre las ideas sobre el papel y el procedimiento real de ponerlas en práctica, ya sea para construir un solo edificio o una sociedad al completo, y que se acrecienta a medida que lo hace la radicalidad del proyecto, aparentemente nos conduce a una contradicción irresoluble. Pero acaso, al igual que ocurre en este monumento, podamos contemplar la posibilidad de que la supervivencia material y las aspiraciones utópicas no solo

sean compatibles, sino que tanto una como otras se conviertan en condiciones indispensables para la futura existencia de ambas. Una serie de carteles, producidos mediante un método de plantillas similar al empleado en las famosas “ventanas” de la agencia ROSTA^[1], habrían sido creados con la misma finalidad: propagar ideas de manera rápida y directa, sin renunciar a la innovación estética. La ausencia de texto, pero no solo esto, hace el mensaje de los pósters *Lumpenkult* más abierto, menos legible a primera vista que el de sus predecesores. Cada una de las imágenes contribuye a presentar como deseable la inversión de valores que ya se habría producido en la sociedad, a afianzar una hegemonía ideológica aún endeble. El mismo comportamiento que hace poco era considerado delictivo se transforma en un gesto liberador, en símbolo de emancipación. Un lugar sórdido e insignificante cobra dimensiones míticas gracias a un suceso que más tarde sería identificado como el germen del cambio. Los nada de ayer hoy lo son todo, forman el núcleo más avanzado y el modelo de un mundo que está naciendo como puede, sin esperar a la llegada del Hombre Nuevo ni de la Singularidad Tecnológica.

Al fondo vemos una pintura mural, esta sí de proporciones épicas, tanto por su formato como por la escena representada. Los materiales utilizados son tan precarios como en el resto de obras. La diferencia aquí, además del salto en cuanto a escala, se da en el plano temporal. La función de esta imagen no es destacar los aspectos del futuro que ya se esbozan en el presente, sino sintetizar en un único evento el proceso histórico causante del actual estado de cosas. Se trata de una reinterpretación realizada tiempo después de que los hechos tuvieran lugar y por lo tanto tan fiable como cualquier otro relato histórico con interés autolegitimador. A pesar de la caracterización evidentemente heroica de los protagonistas y sus acciones, así como del mayor o menor grado de correspondencia con la realidad, de lo que no hay duda es de que el concepto mismo de heroísmo ha quedado tan profundamente trastocado como otras tantas nociones que en épocas como la nuestra parecían inalterables.

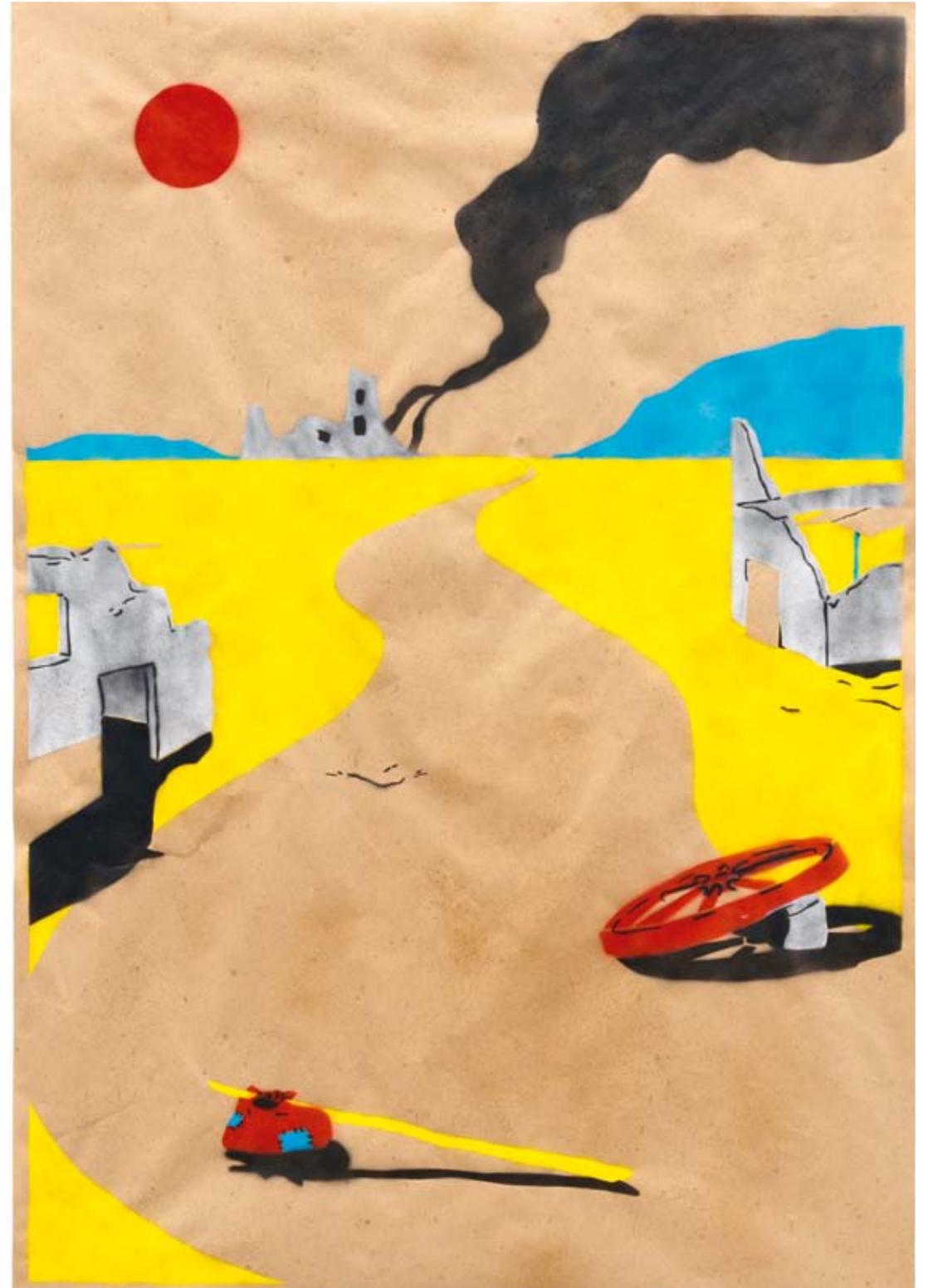
Ignacio García Sánchez (Madrid, 1987) es licenciado en Bellas Artes por la UCM y la Hochschule für Bildende Künste (Hamburgo, Alemania). Ha sido artista residente en Tabakalera (Donostia), NauEstruch (Sabadell), El Ranchito Rusia (Matadero Madrid/NCCA Vladicáucaso) y en la Fundación BilbaoArte (Bilbao). Desde 2008 su trabajo se ha podido ver en galerías como Marta Cervera (Madrid), Luis Adelantado (Valencia), PM8 (Vigo) o Espacio Alexandra (Santander), así como en el CAC de Málaga, Centre Cívic Can Felipa o Fabra i Coats (ambos en Barcelona), Sala de Arte Joven (Madrid), MAC (A Coruña), Atarazanas (Valencia), Kunsthaus (Hamburgo, Alemania) o Survival Kit Festival (Umeå, Suecia).

[1]
Acrónimo de la
Agencia Rusa
de Telégrafos.









Pablo Durango
(pablodurango.wixsite.com/inicio)

OG EYE'S PLAYGROUND

pp. 40—48

(pp. 42—48)
OG Eye's Playground, 2018
(Capas de mapa lenticular)

OG Eye's Playground es el lugar donde se deforman y transforman las imágenes, textos y signos hasta vaciarlos de su significado original. *OG Eye's Playground* está compuesto por capas superpuestas de imágenes y textos distorsionados con programas de edición. Tiene como soporte una lámina lenticular, ofreciendo diferentes imágenes y relieves según se posicione el espectador.

En la época postmoderna, el discurso artístico y la referencialidad son valores capitalizables para la obra de arte. Cualquier idea que se adhiera a un “objeto” artístico aumenta la plusvalía que este pudiera tener, siendo condición y necesidad la argumentación mediante retóricas coherentes. Referencias y textos transformados en mercancía que establecen las coordenadas de la experiencia estética.

En esta obra se encuentran transformados distintos referentes fruto de una investigación previa realizada en las esferas del arte contemporáneo, tanto en plataformas digitales como en espacios físicos. Mediante la creación de un archivo de textos, imágenes y películas que formaban parte de exposiciones y obras de artistas de la Comunidad de Madrid, *OG Eye's Playground* propone un vaciado del signo que desvincule el sentido que tenían en origen. Este gesto intencionado procura liberar al observador de la gravedad del lenguaje, y otorgarle el poder de significar y especular sobre las imágenes abstractas que está observando. De alguna manera, este objeto artístico propone alejarse de unas categorías y del léxico ya aprendidos y capitalizados para crear una nueva configuración que parta de lo subjetivo e irracional. Ver cosas donde no existían antes, proyectar nuestras ideas sobre algo externo a nosotros. Se propone aquí el “error” de lectura de una imagen como experiencia estética necesaria, la interpretación libre de lo observado como única verdad posible.

¿Qué sucede entonces cuando este error provoca una ruptura del relato coherente de la realidad? ¿Es acaso posible vaciar de contenido los signos e imágenes y el lenguaje referencial que sujeta un discurso artístico en búsqueda de una experiencia estética de puro disfrute presente? ¿Podremos ver un texto académico distorsionado e interpretar que es una cabra pastando? *OG Eye's Playground* flota en un vacío de ecos referenciales y nos permite leer la realidad desde la incertidumbre, sin aferrarnos a la referencia. En definitiva, propone una interpretación de la realidad de forma especulativa sin anhelo de verdad u objetividad, alejándose de la onda gravitacional de lo que entendemos por discurso.

Proponer al ojo que ve, al ojo que busca algo reconocible, la creación de su propia suerte de lectura de este mapa estelar en un ejercicio de pura especulación. Al igual que la astrología pudo ser la forma de entender el universo en tiempos pretéritos, contemplar un mapa estelar de imágenes deformadas nos puede llevar a un lugar nostálgico imposible de repetir por el paradigma contemporáneo, pero igualmente disfrutable en el momento que lo observamos. Y de esta forma dejar nuestra mirada flotar en una deriva casi infantil en la que cualquier cosa puede ser cualquier cosa, independientemente de lo que haya sido antes de ser vista.

Pablo Durango (1988, Madrid) se licenció en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 2014 y estudió un Máster en Creación Audiovisual Contemporánea en la Escuela Lens (Madrid). Actualmente compagina su práctica artística con la docencia. Desde 2014 ha participado en varios proyectos de performance en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, el CA2M, Encuentros Sin Créditos o Centro Centro, todos ellos en Madrid, así como en el World Virtual Reality Forum en Crans Montana (Suiza). En el año 2016 fue seleccionado en el programa "Artistas en residencia" en el CA2M y La Casa Encendida. Durante 2017 ha desarrollado diversos proyectos en forma de videoperformance como *Reference Party*, sobre las estéticas post-internet, en La Juan Gallery y en Vaciador34.









Víctor Aguado Machuca
(victoraguadomachuca.bandcamp.com)

SINGLES (MADONNA)

pp. 50—58

(pp. 53—58)
Singles (Madonna), 2018
Instalación (detalles de la
instalación)

La obra parte de una tentativa nominal. *Single* denomina un formato musical muy concreto: el del disco sencillo que en un principio cumplía fines de promoción específica (radio, DJ's, etc.) y que, en contraste con el álbum, habilitaba una forma de escucha ligera y reducida; un formato de consumo musical que se ha ido generalizando hasta predominar en nuestros días. *Single* denota también lo individual, en oposición a lo colectivo o grupal, y en este sentido refiere al artista que se basta en solitario para la creación artística. La tentativa nominal a la que aboca el término *single* (lo singular, lo individual, el producto singular y el productor individual) no es interesante considerada en sí misma, sino en todo caso por las ideas que connota.

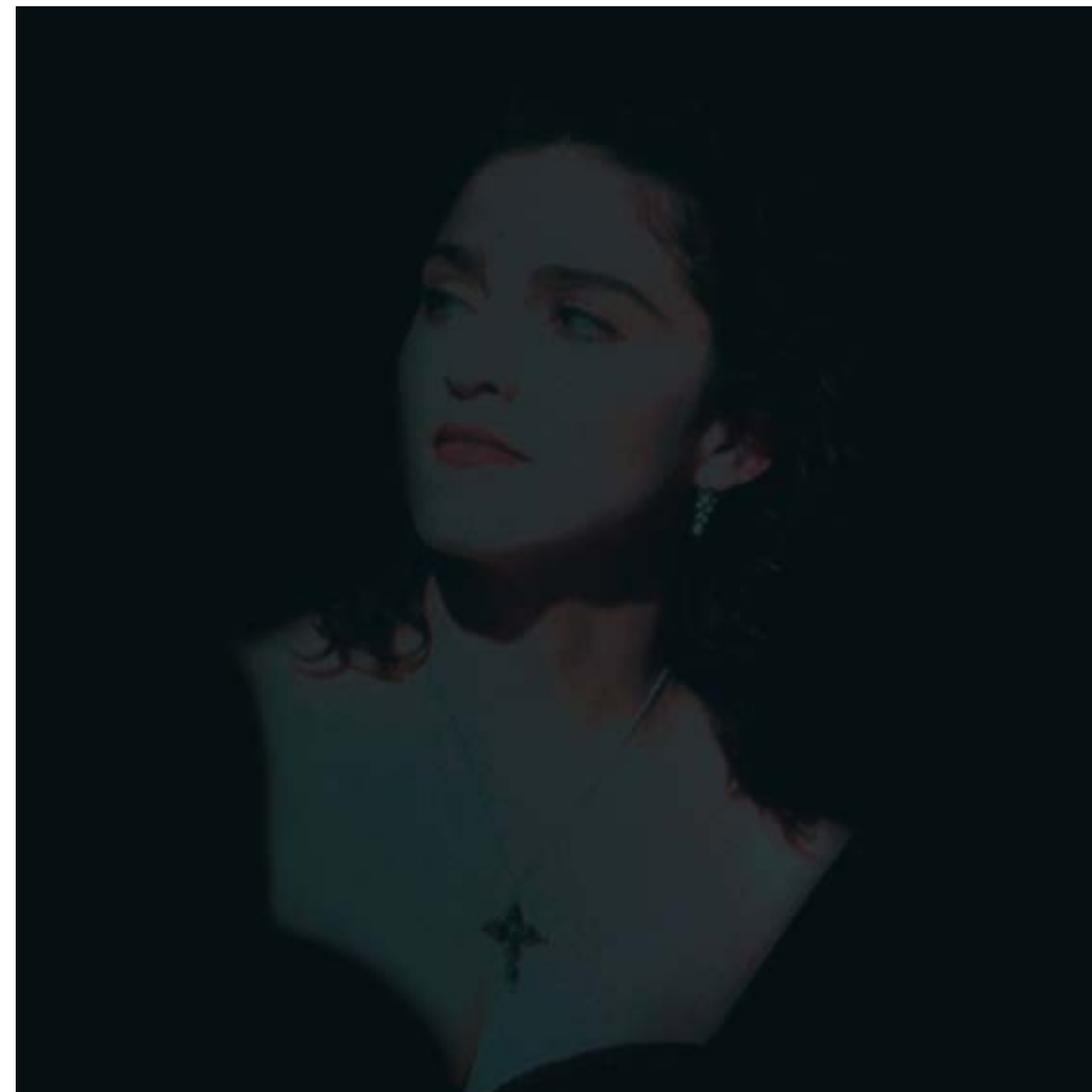
La voz, seguramente el elemento más reconocible de la identidad de un individuo, es el eje sobre el que gira esta obra. Los materiales vocales que se trabajan aquí guardan una relación desafiante respecto a la noción de identidad: ¿qué significa exactamente “identificar” e “identificarnos con” eso que miramos, escuchamos o leemos por todas partes? Tal duda se expresa en esta obra adoptando la forma de una instalación que combina el medio visual, sonoro y textual, y que aborda la cuestión de la identidad en relación antinómica con la de la singularidad. Este cuestionamiento se desarrolla a través de la contradicción y la metamorfosis del lenguaje plástico, musical y literario.

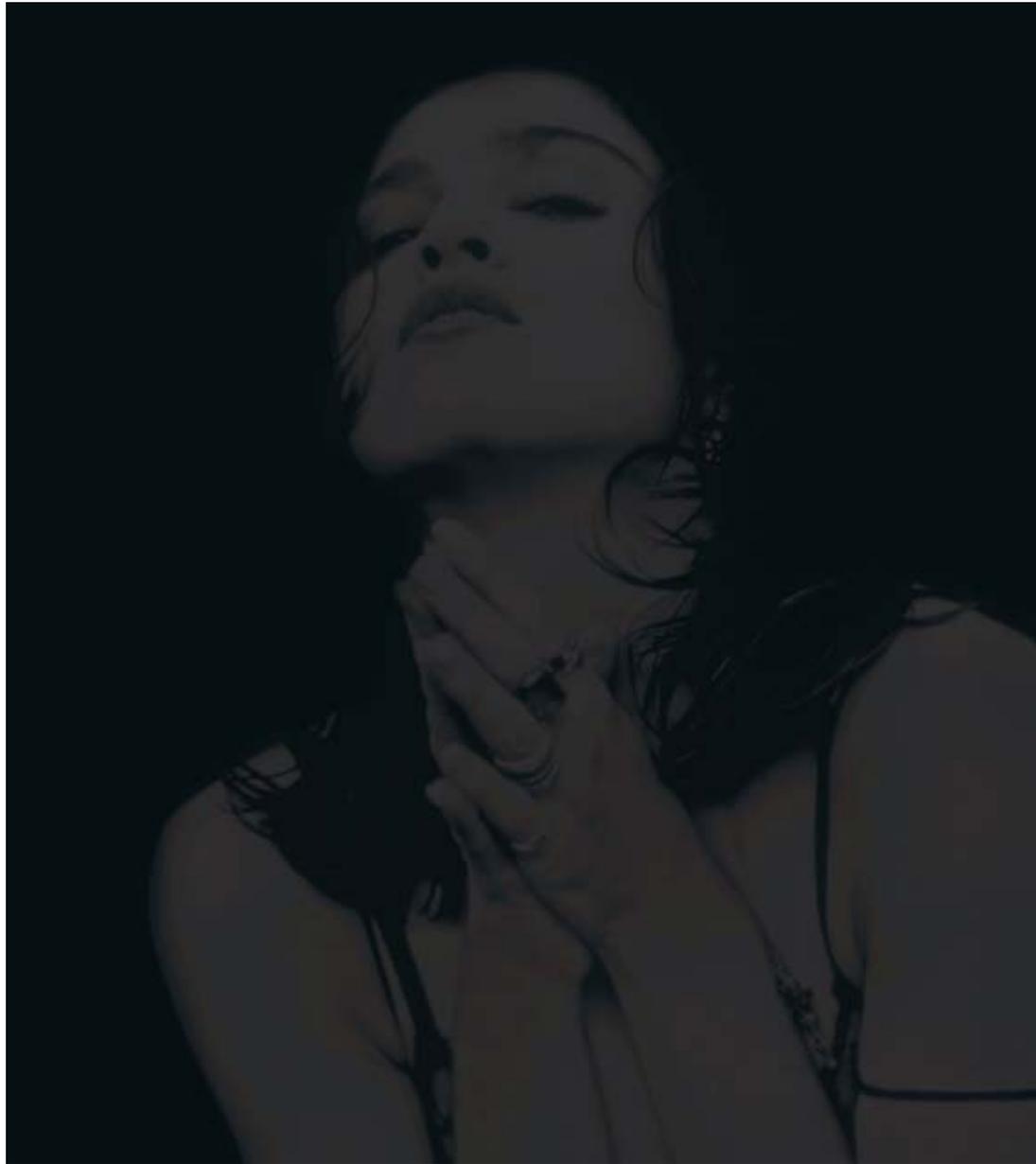
Identidad y singularidad coinciden en la capacidad de sugerir nuevas interpretaciones del mundo mediante la vivencia, una deixis “yo/nosotros-aquí-ahora” y concomitantes, que se refiere siempre a lo vivido por un sujeto, individual o colectivo. “Yo/nosotros-aquí-ahora” alude a los aspectos efímeros de la vida, pero al mismo tiempo denota el contenido objetivado de la “vivencia”, “lo ya vivido”, que es siempre llevado al lenguaje de tal manera que elabora un producto sospechoso de fingimiento; un producto que se interioriza, se recuerda, se reflexiona como formación y unidad de sentido. Porque la vivencia deíctica del “yo/nosotros-aquí-ahora” (que tiene como confirmación otro concepto aún más autoritario, a saber, la “experiencia”) es simplemente un texto: todo lo que podemos hacer es llenarlo de signos y abandonarnos o enajenarnos dentro del mismo.

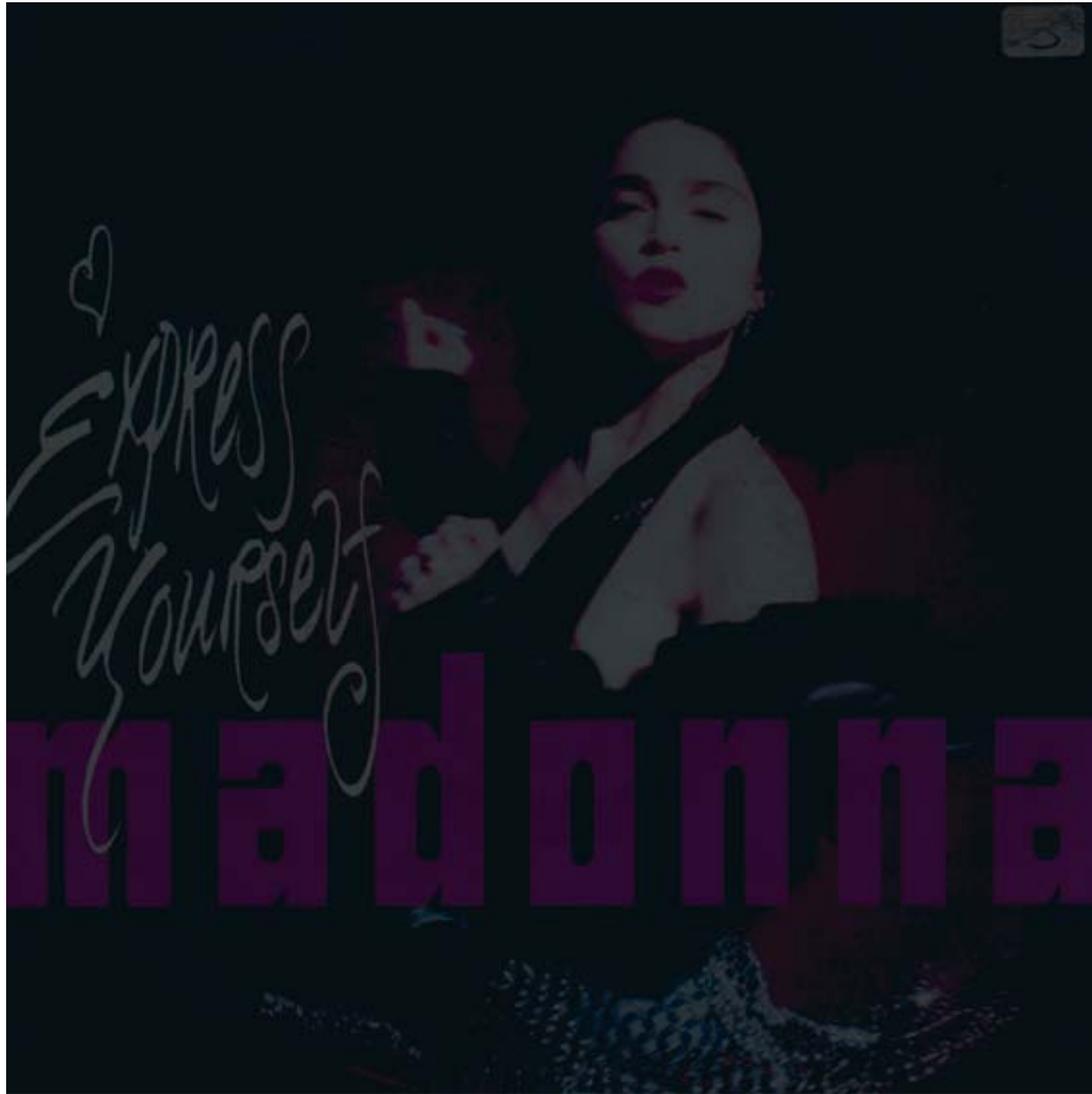
Por lo que respecta a sus aspectos técnicos, la obra consiste en la manipulación formal de imágenes, sonidos y textos. La imagen del artista singular, vista a través de las carátulas de sus singles, es el soporte que configura la dimensión visual de la obra. El trabajo con la entonación, la velocidad y la tesitura de la voz en dichos singles conforma su dimensión sonora. Y en torno a la

materialidad significativa de las letras de estos singles se mueve su dimensión textual. Probablemente ninguna de las tres dimensiones (visual, sonora y textual) puede alcanzar su plenitud sin las demás. Tal vez la singularidad de cada una de ellas constituya un *idioma* (según el étimo: “propiedad privada”; y en este sentido cabe preguntarse: ¿quién es el sujeto al que pertenecería esa materia idiomática? ¿Pertenecería la voz grabada y fijada en un disco a su cantante o a los oyentes que la tararean?), porque no se trata de un lenguaje compartido.

Víctor Aguado Machuca (Madrid, 1989) dirige la Asociación de Música Electroacústica y Arte Sonoro de España e investiga en el departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid acerca de las relaciones entre poesía lírica y sociedad. Su trabajo como artista, músico, arquitecto, comisario de exposiciones o de seminarios de investigación ha sido acogido por instituciones como el Instituto de la Juventud, el Instituto Iberoamericano de Finlandia, Radio Clásica/RNE, Medialab-Prado (Madrid), el Instituto Cervantes de Berlín y Nueva York o CUNY (City University of New York). Su trabajo curatorial, artístico y de investigación gira en torno a la poesía sonora, la música experimental, el arte radiofónico y la instalación, para lo cual ha recibido becas, además de la Comunidad de Madrid, de instituciones como la Fundación Banco Santander, Acción Cultural Española o Sound-In/Feria Estampa.









Alberto Feijóo
(alberto Feijóo.net)

ROSETTA

pp. 60—69

(pp. 63—69)
Rosetta, 2016—2018
Intervención y collage
Impresión digital sobre
papel. Medidas variables

La Piedra de Rosetta es un fragmento de una antigua estela egipcia que presenta la inscripción de un decreto publicado en Menfis en el año 196 a. C. en nombre del faraón Ptolomeo V. El decreto aparece en tres escrituras distintas: el texto superior, en jeroglíficos egipcios; la parte intermedia, en escritura demótica; y la inferior, en griego antiguo. Gracias a que presenta esencialmente el mismo contenido en las tres inscripciones, con diferencias menores entre ellas, esta piedra facilitó la clave para el entendimiento moderno de los jeroglíficos egipcios. Originalmente dispuesta dentro de un templo, la estela fue probablemente trasladada durante la época paleocristiana o la Edad Media y finalmente usada como material de construcción en un fuerte cerca de la localidad de Rashid (Rosetta), en el delta del Nilo. Allí fue hallada en 1799.

El trabajo titulado *Rosetta* (iniciado en 2014) consta de dos partes. La primera, ya concluida, se centra en la ciudad de Londres y alrededores; y una segunda, que se realizará en el futuro, contempla un viaje a la ciudad egipcia de Alejandría y alrededores. En esta parte se seguirán las mismas pautas y se plantearán las mismas preguntas que en la primera. Ambas partes forman dos caras de una misma moneda. La primera parte del proyecto consta de una serie de viajes a la capital inglesa y al sur de Inglaterra. En esta ocasión se toma como punto de partida el British Museum, lugar donde se encuentra la estela egipcia. Desde este lugar se traza un mapa de relaciones por la ciudad inglesa y alrededores, donde se mezclan ciertas vivencias personales con diversas construcciones históricas, memoriales y sucesos que acontecen durante las estancias, solapándose de esta manera Historia e historias. El trabajo resultante es una serie de collages que incluyen fotografías propias con recortes de prensa, libros, ilustraciones, etc. En este proyecto se pone en relación la Historia escrita y documentada con una elaboración e interpretación personal de la misma, partiendo así de hechos acontecidos en lugares determinados y llegando a una construcción seccionada, como la propia estela egipcia. A su vez, *Rosetta* se utiliza como nexo para tender puentes entre un lenguaje moderno y otro arcaico, entre el fragmento y la totalidad, mediante la utilización de la fotografía, partiendo de la idea de imagen como un objeto maleable, en parte arcaico y en ocasiones fragmentado.

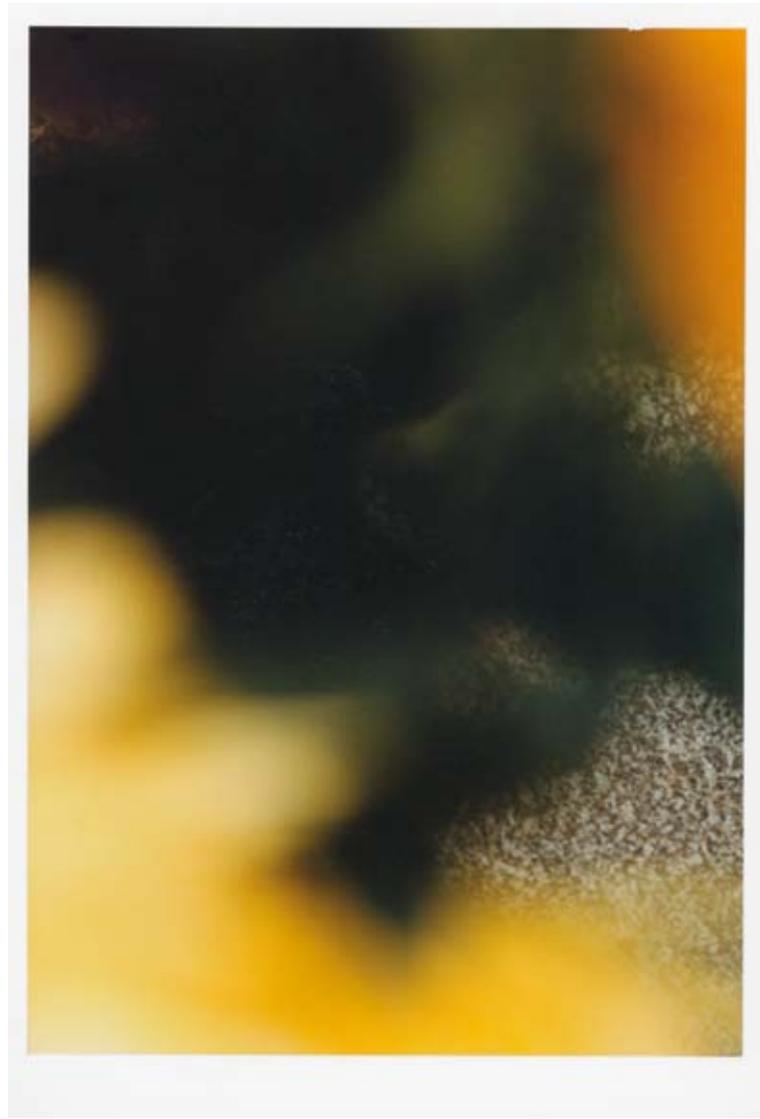
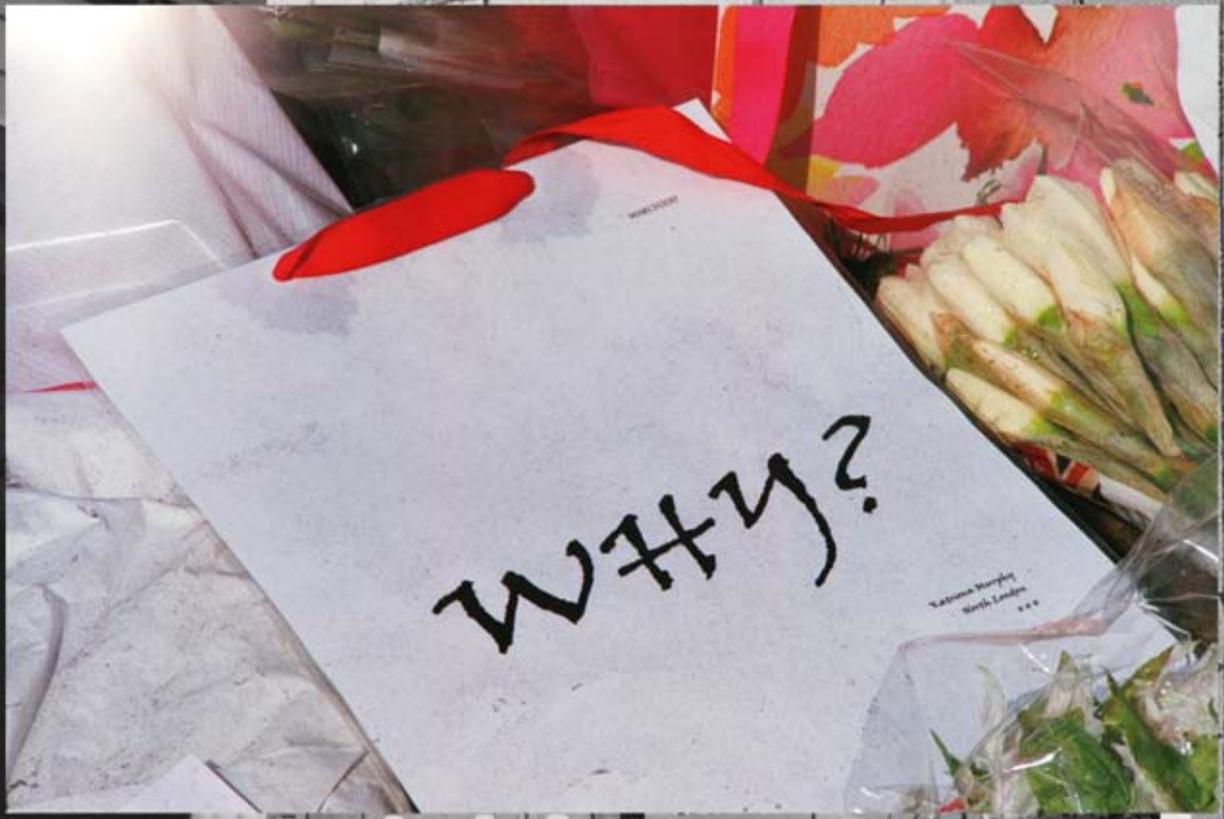
A partir de un pasaje de *Memorias de Adriano*, en el que Marguerite Yourcenar escribe que ciertos sacerdotes le han mostrado “símbolos en lugar de palabras” refiriéndose a los jeroglíficos egipcios, se crea una relación similar entre fotografía

y lenguaje. “El intento arcaico de clasificar el mundo y sus cosas” al que se refiere la escritora se traslada en este trabajo al plano de la imagen y de la representación. Clasificar las cosas por medio de un registro fotográfico, aquello que sucede ante nosotros de una manera testimonial y, a su vez, con una intención de entender o de plantear preguntas sobre nuestro entorno y nuestro tiempo. Al igual que los jeroglíficos sustituyen a las palabras escritas sobre la piedra, ¿es la fotografía un lenguaje? ¿Se puede entender algo a partir de un fragmento? De esta manera, la Piedra de Rosetta aparece ante nosotros como símbolo cargado de significados y también como un objeto que cataliza relaciones de todo tipo, tanto históricas como autobiográficas. Hablando de fragmentos, al fin y al cabo, la esencia geográfica, y ahora también política, de Gran Bretaña es parecida a la propia Rosetta, un trozo desprendido de algo mayor, en este caso un continente, Europa.

Durante estos años de desarrollo del proyecto han acontecido hechos que marcarán un nuevo orden en el mundo. El terrorismo islámico, el Brexit, el auge de partidos de extrema derecha, la proliferación de las redes sociales y los cambios en el modo de vida de una sociedad hiperconectada y solitaria, Trump, la crisis de refugiados sirios, etc. Todo parece conducir a una polarización extrema del mundo occidental, a una situación llena de conflictos y de información segmentada, en un mundo cada vez más complejo. Este trabajo gira en torno a la experiencia de la temporalidad, al pasado, el presente y la memoria, trazando líneas entre Historia e historias individuales (vivencias) mediante el lenguaje visual como narrativa.

Alberto Feijóo (Alicante, 1985) se licencia en Comunicación Audiovisual en la Universidad de Alicante y se traslada a Madrid donde realiza el Máster PHotoEspaña Fotografía: teoría y proyectos artísticos en la Universidad Europea de Madrid. Actualmente vive y trabaja en Londres donde cursa el postgrado Contemporary Photography; Practices and Philosophies en la University of Arts London. Su trabajo se ha expuesto de manera individual en Sala Kursala de la Universidad de Cádiz, en el Centro 14 de Alicante o en la Galería Luis Adelantado de Valencia. También ha participado en exposiciones colectivas en Centro Conde Duque (Madrid), Centro Cultural La Villa dentro del marco de PHotoEspaña14 (Madrid), Centro Cívico Can Felipa (Barcelona), Hospedería Fonseca de la Universidad de Salamanca, Universidad de Puerto Rico, Museo de la Universidad de Alicante (MUA), Sala Canal de Isabel II (Madrid) o Fotomuseum Winterthur (Suiza). Ha realizado diversas estancias artísticas y talleres como Residencias Plus en el Museo de la Universidad de Alicante o La Fragua AIR (Belalcázar, Córdoba). Su último libro, *Una confusión colosal*, ha sido editado por Cuadernos de La Kursala de la Universidad de Cádiz.









as
 in by sign
 pollion
 s but
 he
 a the
 rite
 ing
 igiac,
 he
 ns mon
 ays.
 cter
 in a
 of
 e).
 nd the
 im were
 ressed
 etary,
 day
 ort
 to write
 he
 chonetic
 hic
 russian
 podt
 nilton
 apollion,
 the
 naking
 ppear
 y in
 it is

Elisa Pardo Puch
(elisapardopuch.com)

KANAZAWA

pp. 70—77

(pp. 73—77)
Kanazawa, 2018
Escultura. Plástico,
DM, hilo de algodón y
azulejo. Medidas variables

Me intereso por hechos, prácticas, técnicas, materiales que se han desarrollado partiendo de la precariedad.

Lo pobre, lo feo, lo marginal son muchas veces el inicio de los proyectos con los que intento transformar ciertos elementos a través de procesos que lindan con las Bellas Artes, como la costura o el dibujo técnico, técnicas que son abordadas de forma *amateur*, casi como si partiera de un tutorial de Youtube, haciendo que la repetición y la invención de normas propias me lleve a un dominio técnico bajo mis propios parámetros.

La intención al desarrollar estas piezas es que la precariedad las trascienda y se generen nuevas relaciones en las que puedan vincularse a conceptos aparentemente opuestos como el orden o la belleza.

El proyecto se centra en un proceso basado en el remiendo y los parches, en inglés *patchwork*, técnicas muy antiguas que se han dado en multitud de culturas y que consisten en coser diferentes fragmentos de telas para arreglar o generar nuevos objetos con diferentes finalidades. La técnica del *patchwork* está asociada al trabajo de las mujeres de las clases populares porque surge de la necesidad de generar objetos nuevos reutilizando los viejos o sobrantes. La costura genera una manera de relacionarse con los materiales minuciosa y repetitiva. El particular interés por la técnica de crear parches surge por ser un modo rápido y directo de construir combinaciones de color.

El proceso de trabajo con parches comenzó como solución rápida para realizar grandes formas geométricas a modo de tapiz o de mural que partían de patrones inspirados en los trabajos de artistas del taller de tejido de la Bauhaus, como Gunta Stölzl (1897-1983) o Anni Albers (1899-1994). También parte de los dibujos de *patchwork* que realizaron las esclavas negras durante la guerra de Secesión americana. En este segundo caso, esas mujeres inventaron un lenguaje mediante la costura de ciertos dibujos que permitía comunicarse con el resto de esclavos. Creaban colchas, cosiéndolas en comunidad, en las que cada dibujo indicaba la dirección de los caminos por los que podían huir, los lugares donde les iban a ayudar y a dar comida o las herramientas que debían coger. Las esclavas regalaban las colchas a sus patronas y al airearlas en las ventanas permitían que el mensaje fuera leído por quienes conocieran los códigos, como si fueran pancartas. Por último, toma también recursos utilizados en el graffiti como el sombreado más básico con el que se consigue un trampantojo en el que el dibujo parece ser tridimensional.

El paso a lo escultórico surgió durante un viaje a Japón en el que visité un mercado de pescado que se encontraba cerrado. Los mostradores que los vendedores habían recogido con tanta delicadeza fueron el disparador para crear estas esculturas. En ese mercado de Kanazawa, los mostradores habían sido envueltos con varias mantas sujetas con gomas elásticas a modo de protección. La forma en la que habían limpiado y recogido el mercado era increíblemente delicada.

Las piezas se han producido cosiendo con hilo de algodón fragmentos de bolsas de plástico (de basura y de la compra) y posteriormente se han enguatado. La elección de estos materiales surge de una relación directa al trabajar con ellos y el resultado que se busca es la combinación de técnicas de trabajo artesanales aplicadas sobre materiales rudos e industriales de baja calidad como el plástico, el DM o los azulejos.

Elisa Pardo Puch (Madrid, 1988) es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y cursó un máster de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid. También es diplomada en Estudios Superiores de Diseño por la Escuela de Artes y Oficios número 10 de Madrid. Durante sus años de formación fue becada en la Escuela de Arte Duperré de París. Actualmente trabaja como asistente del colectivo artístico Los Carpinteros en Madrid. Su obra ha formado parte de exposiciones colectivas como Circuitos de las Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid (2018); "CALL20", Galería Luis Adelantado (Valencia, 2018); "OR" (Madrid, 2018); Open Studio (Madrid, 2018); "Futuro Presente", INJUVE (Madrid, 2017); "Nada Sobra", segundo Premio de Adquisición Universidad Nebrija (Madrid, 2017); "Devenir mundo", La Colmena (Madrid, 2017); "Memorama" (Madrid, 2017) o Justmad 8, entre otras. Ha autoeditado en colectivo las siguientes publicaciones: *Madre* (2015), *Narraciones fragmentadas* (2013), *Gabinete del dibujo* (2014) y *PIPAS* (2012).







Inma Herrera
(inma-herrera.com)

OGAMI. HOLD ON TIGHTLY

pp. 78—85

(pp. 81—85)
Ogami. Hold on Tightly, 2016
(Vista de la instalación en Exhibition
Laboratory, Helsinki, Finlandia)
Instalación, técnica mixta. Goma
arábiga, piedra litográfica, agua,
componentes electrónicos,
vídeo-performance, estampación
litográfica sobre papel Gampi,
lienzo, imágenes moldeadas en
tres dimensiones (impresión
digital sobre papel Gampi) y cinta
adhesiva. Medidas variables

Ogami. Hold on Tightly combina escultura, vídeo-performance y estampa (imagen impresa). Planteando una reflexión con una perspectiva multidisciplinar sobre los medios de impresión gráfica, el contenido poético y conceptual de *Ogami. Hold on Tightly* aborda el proceso de creación de una imagen mediante la técnica de grabado de litografía en piedra y presenta una analogía paralela con teorías del ámbito de la psicología que definen el proceso de constitución de la imagen mental del individuo y las relaciones con su cuerpo.

Tras años de práctica e investigación técnica dentro del contexto de la imagen reproducible, del grabado, Inma Herrera se ha centrado en los últimos tres años en el estudio del medio para explorar sus posibilidades de expansión hacia la instalación y ha observado cómo los límites de este se desdibujan cuando se combina con la escultura o el vídeo, entre otros. En este tránsito, dado su interés personal por los procesos alquímicos, por un lado, y por la psicología, por otro, se sorprendió al descubrir las conexiones existentes, tanto a nivel técnico como simbólico, entre el proceso litográfico y los procesos de protección y mantenimiento de la “imagen propia” descritos por el terapeuta y escritor Alexander Lowen (1910-2008) en relación con el concepto de *imago*¹. En ambos casos, ya sea a través de un proceso químico o psicológico, con consecuencias físicas y materiales, la imagen debe agarrarse, adherirse con fuerza a la superficie (“Hold on tightly”).

Durante la investigación, se propuso realizar una de-construcción del procedimiento técnico que se sigue para producir una imagen litográfica y crear un espacio que presenta la génesis del concepto *imago* (imagen, en latín) tanto desde un punto de vista físico, material, como desde una perspectiva conceptual y teórica, entroncándolo con los principios de la psicoterapia cuerpo-mente, conocida como Bioenergética, desarrollada por Lowen.

La instalación, resultado de la pesquisa, se presenta como un híbrido entre un laboratorio, un escenario e incluso un espacio en el que se está realizando un ritual. El espacio aparece dotado con los elementos y medios que forman parte del proceso técnico de generación de la *imago* donde los materiales (agua, goma arábica, grasa, piedra, aire y papel), la producción y revelado de una imagen (como materia o como idea) y los procesos de transición de esta misma de “*imago* en potencia” a “*imago* virtual” o a “*imago* cuerpo” están bajo análisis. Estas tres se presentan en un estado de metamorfosis, desvelando

[1]
Imago es un concepto principalmente de la psicología analítica que introdujo su fundador Carl Gustav Jung, quien lo utilizó por primera vez. *Imago* designa la imagen interna, aquella representación de una persona determinada que la mayor parte de las veces es inconsciente, y que incluso, tras el encuentro real con esa persona, permanece viva en la psique. Ello contribuye a marcar de manera decisiva la percepción de las relaciones sociales.

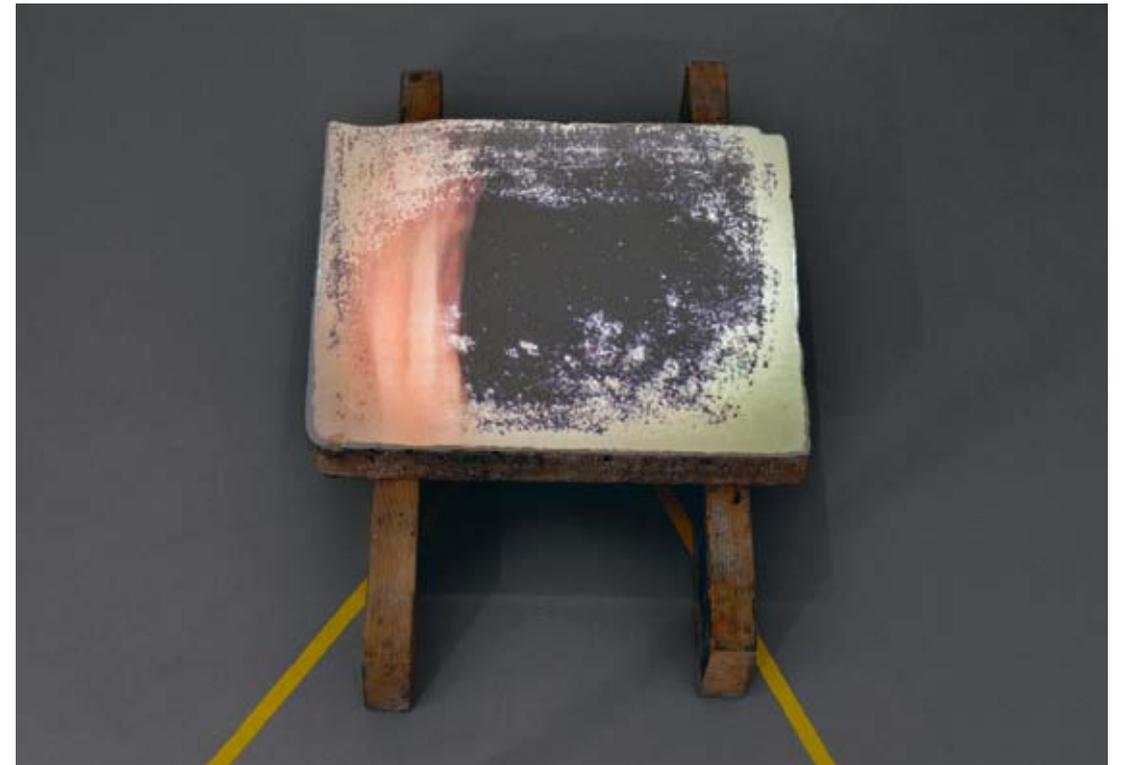
Imago debe comprenderse por tanto como un fenómeno neuropsicológico que contiene en sí los enlaces psíquicos que conectan a las personas cercanas de referencia con la «imagen».

parte de las operaciones alquímicas que tienen lugar en este proceso. Operaciones que normalmente permanecen invisibles y ajenas al espectador de la *imago* final.

Inma Herrera (Madrid, 1986) vive y trabaja entre Helsinki, Finlandia y Madrid. Es licenciada en Bellas Artes y posee un máster en Arte, Creación e Investigación por la Universidad Complutense de Madrid. Su formación artística se ha repartido entre diversas escuelas de arte y universidades, entre las que se encuentran Kungliga Konsthögskolan (Estocolmo, Suecia), la FNMT-RCM (Madrid), donde se formó como Especialista en Medios de Impresión Gráfica, Diseño y Acuñación Artística, y Kuvataideakatemia (Helsinki, Finlandia), donde se ha graduado recientemente como MFA Printmaking. Ha expuesto de manera individual en la galería Oksasenkatu11 (Helsinki, Finlandia), la galería Myymälä2 (Helsinki, Finlandia), Brita Prinz Arte (Madrid) y la Gallery Meján (Estocolmo, Suecia). Entre sus exposiciones colectivas merece especial mención el proyecto “Crossections”, comisariado por Basak Senova, en Kunsthalle Exnergasse (Viena, Austria). Además, las muestras “Processi 145”, Real Academia de España en Roma; “Impronte Romane: Nuove Direzioni nella Stampa”, Temple Gallery (Roma, Italia); “The Eagle Has Landed, SIC Space” y “After Act On”, Galleria Huuto (ambas en Helsinki, Finlandia); EMAP 2016: “S.O.S. Save Our Souls Art for a Time of Urgencies”, en Ewha Womans University Campus (Seúl, Corea del Sur) o la itinerancia en España, Méjico, Nicaragua y El Salvador de “El Barco de Teseo”, comisariada por Nerea Ubieto. Ha recibido premios del Centro de Promoción de la Artes de Finlandia (TAIKE), la beca MAEC-AECID para residir en la Real Academia de España en Roma durante 2017/2018, al igual que una de las becas para jóvenes creadores de la Sociedad Finlandesa de las Artes (Suomen Taideyhdistys). Obtuvo un accésit en el Premio Joven UCM 2011 y recibió una de las Becas Pilar Juncosa y Sotheby’s 2013.







CORPUS

pp. 86—93

(p. 89)
MoNuSeg, 2018
Gelatina protésica,
dispositivo USB
Dimensiones variables

(p. 90, arriba)
FaceScrub, 2018
Red fundida en bronce,
Dispositivo de datos
USB. 23 × 37 cm
(detalle)

(p. 90, abajo)
Imagen del Human MCF7
cells–compound profiling
experiment

(p. 91)
FaceScrub, 2018
Red fundida en bronce,
Dispositivo de datos
USB. 23 × 37 cm

(p. 92, arriba)
Imagen del LUNA16 dataset

(p. 92, abajo)
Human MCF7 Cells, 2018
Ramas de PAF fundidas
en bronce, dispositivo
USB, cuerda de yute,
semillas de aguacate
Dimensiones variables
(detalle)

(p. 93)
Human MCF7 Cells, 2018
Ramas de PAF fundidas en
bronce, dispositivo USB,
cuerda de yute,
semillas de aguacate
Dimensiones variables

Corpus es un proyecto sobre la *datificación* del cuerpo mediante imágenes y parte de la proliferación de bases de datos que se recopilan para entrenar a sistemas informáticos con el fin de que operen de forma automatizada en el mundo real a través de imágenes.

En el campo de la Inteligencia Artificial, un corpus es un conjunto de datos con el que se entrena a una red neuronal. Estas redes necesitan una gran cantidad de información para aprender. La información procede de una multitud de fuentes, en ocasiones resultado de procesos de rendición voluntaria de datos, como los conocidos como “cuantificación del yo”. Pero en otros casos proceden de fuentes involuntarias y sin consentimiento, como en el caso del uso de tutoriales de Youtube de la comunidad trans apropiados para refinar los programas de reconocimiento facial.

A medida que avanzan y se integran estos sistemas, las imágenes originales empleadas quedan abstraídas, integradas en procesos cada vez más complejos en el que los sesgos de esa colección se incorporan, arrastran y contagian a otros sistemas. Image-FaceApp, por ejemplo, mostró sesgos raciales a la hora de reinterpretar imágenes mediante procesos de inteligencia artificial.

Corpus es una colección de estas bases de datos –generalmente disponibles de forma libre para investigadores– y un archivo compuesto por una serie de dispositivos escultóricos USB.

Esta colección está formada por los principales corpus utilizados para entrenar todo tipo de sistemas de aprendizaje artificial basados en imagen, desde clasificación de objetos, reconocimiento facial, lectura de caracteres manuscritos, diagnóstico médico... y funcionaría a modo de archivo de estos corpus fundacionales y sus sesgos.

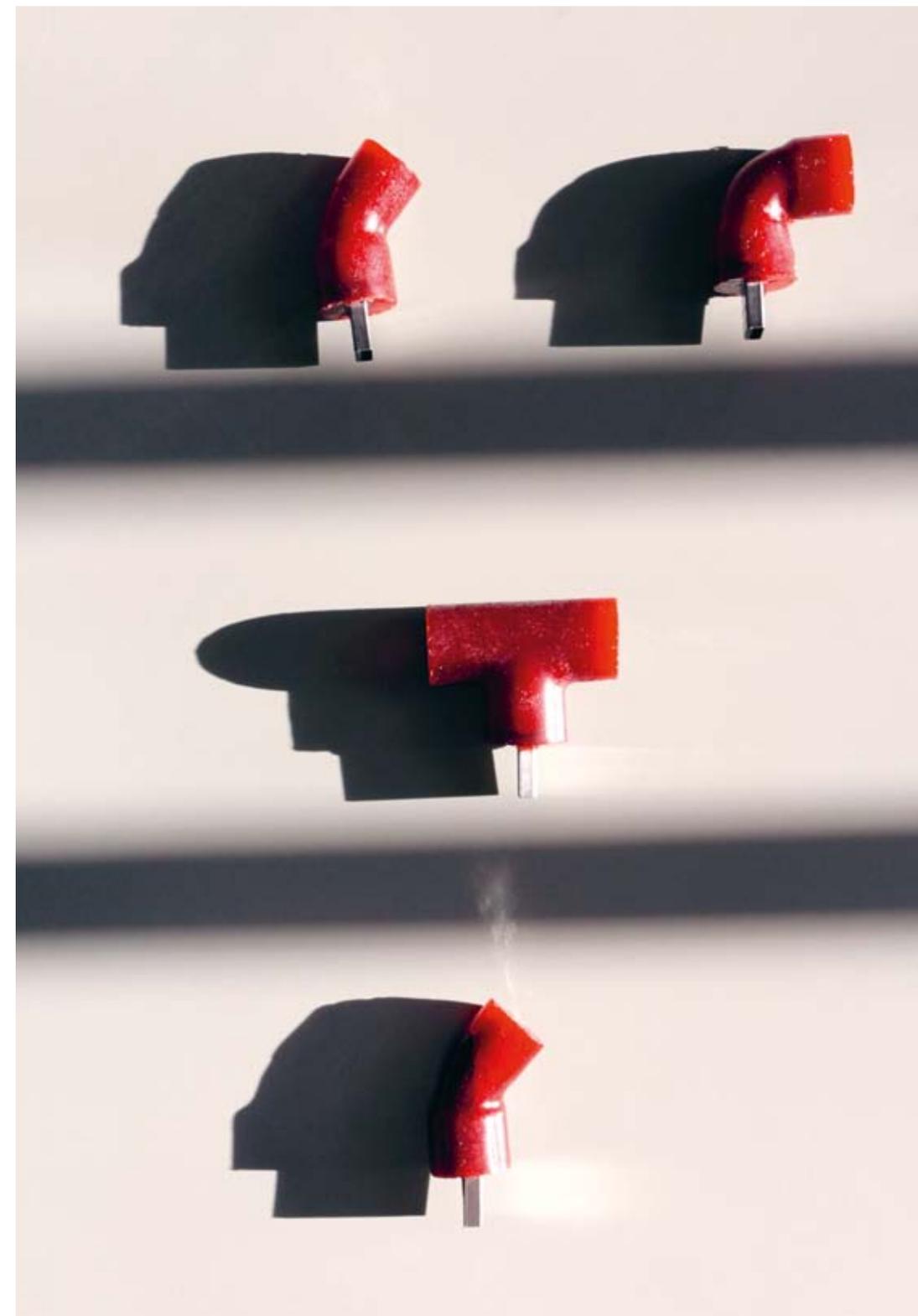
La pulsión por archivar se ve acompañada por el impulso por rematerializar estos conjuntos masivos de imágenes/datos.

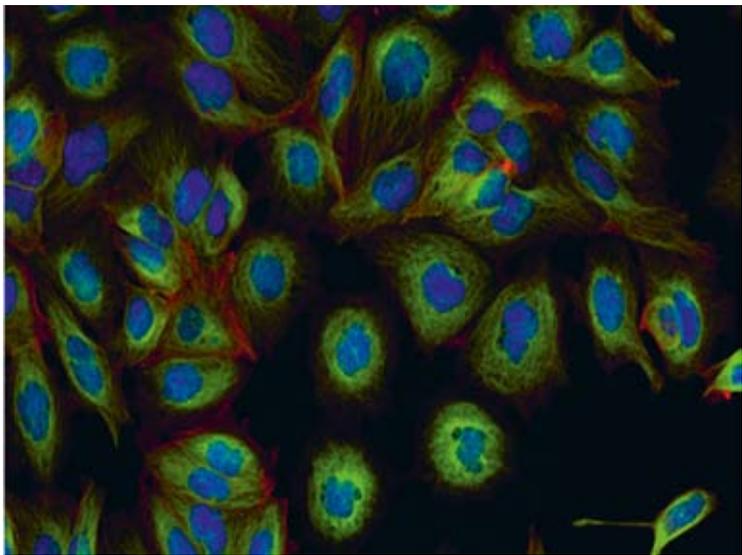
Bajo este régimen de *datificación*, la propia naturaleza de las imágenes queda transformada. Sus funciones van incluso más allá de las “imágenes operacionales”, imágenes que no son parte de un sistema estético sino más bien de un conjunto de operaciones, pasando a formar parte de otro sistema de imágenes automatizadas e invisibles, producidas en un circuito cerrado de máquinas que “ven” y se comunican de forma

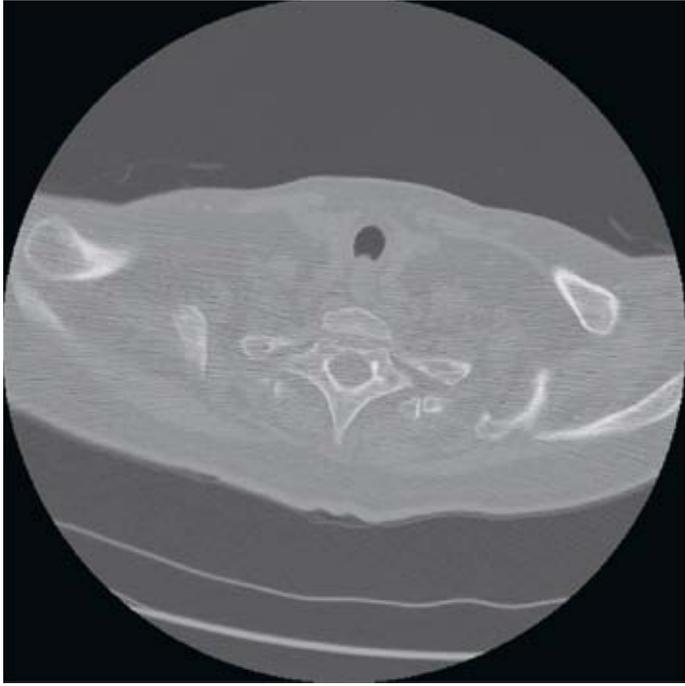
autónoma. Estos circuitos automatizados pueden resultar en consecuencias para individuos de carne y hueso, como la retención en una frontera, el diagnóstico de una enfermedad...

Las imágenes ya no solo muestran, sino que hacen.

Carlos Monleón (Madrid, 1983) vive y trabaja entre Londres y Madrid. Es licenciado en Bellas Artes por el Chelsea College of Art y M.A. en el Royal College of Art (ambos en Londres, Reino Unido). Carlos Monleón ha desarrollado proyectos a nivel internacional en instituciones y galerías como Autoitalia, Seventeen Gallery y Diaspore Project Space (Londres, Reino Unido); HIAP (Helsinki, Finlandia), Hangar y Monitor Gallery (Lisboa, Portugal); Studio X (Estambul, Turquía), Cráter Invertido (Ciudad de México), y a nivel nacional en instituciones como Matadero, CA2M y La Casa Encendida (Madrid) o LaLaboral (Gijón), entre otros.







ETERNO Y EFÍMERO

pp. 94—101

(p. 97)
Efímero, 2018
Escultura. Engranajes
de reloj sobre espejo
Medidas variables

(pp. 99—101)
Eterno, 2018
Escultura. Esferas de
relojes sobre cemento
8 × 25 Ø cm

Eterno y efímero es una propuesta que desarrolla un cuerpo de investigación conceptual y formal acerca del des-extrañamiento en que consiste la medida del tiempo solar sobre el objeto del reloj, cuyo cometido principal es la transformación del tiempo en unidades convencionales.

Desde hace varios años, acudo con frecuencia a los rastros y mercadillos de segunda mano de cualquier ciudad en la que me halle, con la intención de adquirir nuevos materiales para mi campo de investigación y producción artística. Cabe destacar la cantidad de relojes que encuentro en estos lugares. Indiscutiblemente estas máquinas forman parte de nuestra vida cotidiana, *serializando* el tiempo en horas, minutos y segundos.

Señala Berthelot que la ordenación del tiempo suele proceder a la del espacio y, sin duda, las agujas que se desplazan por el tablero numérico no hacen más que recorrer un espacio a un determinado tiempo. Diseccioné, como si de una clase de anatomía se tratase, todos los relojes que conseguía, y agrupé por un lado los tableros y, por otro, los diferentes engranajes.

Sin el movimiento de las manecillas sobre la esfera numerada, nada parecía acontecer. El tiempo se detenía. Introduje veinticuatro tableros de reloj en cemento, quedando anclados a una forzosa eternidad en la que nada parece suceder. En este sentido, el proyecto hace del propio cemento un vehículo narrativo. Las posibilidades plásticas y técnicas de la combinación del objeto y el concreto como material de experimentación plástica permiten una lectura poética generando la idea de bloquear el símbolo utilizado para percibir, ordenar y regular el tiempo.

Desde otra perspectiva, las pequeñas ruedas metálicas que hacen girar las manecillas sobre el tablero son depositadas, ligeramente, sobre un estante de espejo, que al colocarse enfrente de una fuente de luz natural directa potencia la sombra proyectada por la acción solar sobre la pared de la sala. Las sombras de los engranajes se verán modificadas desde el amanecer hasta el anochecer. Los engranajes encargados de hacer girar las manecillas del reloj se muestran estáticos, siendo el propio elemento natural, tan liviano, el que marca el paso del tiempo.

En definitiva, diferentes tableros de reloj y engranajes, hallados al azar en esos grandes recorridos por los mercadillos de segunda mano, se convierten en conductos cargados de significado metafórico llegando al planteamiento de que el mundo que algunos representan como una totalidad no es sino el

conjunto de múltiples cosas u objetos hallados en un espacio-tiempo determinado, sin orden aparente, aunque a veces se les pueda dar una ordenación que vamos encontrando conforme nos desplazamos por los diferentes espacios en nos hallamos.

Clara Sánchez Sala (Alicante, 1987) vive y trabaja en Madrid. Es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha, Máster PhotoEspaña en la Universidad Europea de Madrid y Máster en Investigación en Arte y Creación por la Universidad Complutense de Madrid. Recientemente ha expuesto de forma individual en España y Portugal. Entre los reconocimientos que ha recibido cabe destacar premios como INJUVE y becas de residencia en el extranjero de la Comunidad de Madrid. Su trabajo también ha podido verse en diversas muestras colectivas: "Cruce: Arte y pensamiento" (Madrid, 2018); ATM Galería (Gijón, 2017); MAG (Alicante, 2017), SAC (Barcelona, 2017); Espacio Odeón (Bogotá, Colombia, 2017); Casa Leibniz (Madrid, 2016); ARCO 25 aniversario ABC Cultural (Madrid, 2016); OTR (Madrid, 2014) y Fundación Antonio Pérez (Cuenca, 2012).







Comunidad de Madrid

Presidente:

Antonio Garrido García

Director de la Oficina de Cultura y Turismo:

Jaime M. de los Santos González

Viceconsejero de Cultura, Turismo y Deportes:

Álvaro Ballarín Valcárcel

Directora General de Promoción Cultural:

María Pardo Álvarez

Subdirector General de Bellas Artes:

Antonio J. Sánchez Luengo

Asesor de Arte:

Javier Martín-Jiménez

XXIX Circuitos

de Artes Plásticas 2018

Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid

Av. de América, 13. 28002 Madrid

15 de noviembre 2018

13 de enero 2019

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



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.



comunidad.madrid/publicamadrid

Exposición

Comisario:

Bernardo Sopelana

Responsable de Exposiciones:

Almudena Hernández de la Torre

Coordinación General:

Marina Rodríguez

Comunicación:

M^a Jesús Cabrera Bravo

Programas Públicos:

Macu Ledesma Cid

Mediación:

Christian Fernández Mirón

Patricia Raijenstein

Iluminación:

Intervento

Catálogo

Textos:

Bernardo Sopelana y
los artistas de la exposición

Diseño Gráfico:

Jaime Narváez

Edición de Textos:

La Troupe

Fotomecánica:

La Troupe

Impresión:

BOCM

Jurado Circuitos

de Artes Plásticas 2018:

Javier Martín-Jiménez

Antonio J. Sánchez Luengo

Manuel Segade

Pilar Serra

Bernardo Sopelana

Azucena Vieites

Patricia Villanueva

©De esta edición, Comunidad de Madrid, 2018

©De los textos, sus autores

©De las imágenes, sus autores

ISBN: 978-84-451-3746-8

Depósito legal: M-33299-2018

Desde 1988, la Comunidad de Madrid ha llevado a cabo el programa Circuitos de Artes Plásticas, una plataforma que conecta a los artistas jóvenes con un circuito artístico y profesional. Con el fin de establecer un sistema de ensamblaje entre la producción y las investigaciones de los diez artistas seleccionados, en cada edición los artistas han sido acompañados por un comisario que hace el ejercicio de observación y análisis de este firmamento artístico. En la actualidad es habitual que la labor del comisario haya adquirido cierto protagonismo y que las exposiciones tengan una necesidad fundamental de contar con una tesis que otorgue validez y consistencia a una muestra. Dadas las características del programa de Circuitos, es necesario cuestionar este método como medio para reforzar la selección de los diez artistas que conforman la edición de 2018.