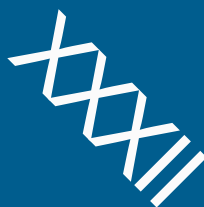


CIRCUITOS TODO

DE

LO QUE ERA SÓLIDO



SE DESVANECE
ARTES

PLÁSTICAS

EN EL AIRE

2021

JOAQUÍN JESÚS SÁNCHEZ

TODO LO QUE ERA SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE

AXIOMA PRIMERO: TODO LO QUE PERDURA LO HACE BREVEMENTE

Cuando el tribuno Marco Flaminio Rufo halló la Ciudad de los Inmortales, sintió temor y repulsión. Sus constructores, que en algún momento habían edificado una urbe perfecta, siguieron trabajando en ella hasta hacerla interminable, atroz e insensata¹.

Los inventores de utopías suelen obviar en sus relatos una verdad elemental: la ineludible corrupción de todo sistema. Penosamente, los laboriosos procesos de perfeccionamiento (sea urbanístico o moral) solo alumbran un breve momento de esplendor; la reforma y la decadencia son más extensas que las edades de oro, y merecen, por tanto, mayor atención. El molesto influjo del Romanticismo ha impregnado el declive natural de las cosas de un sentimentalismo engañoso y triunfal, que empaña su correcta comprensión: la caída no es peor que el auge —sobre lo inevitable no caben consideraciones morales—.

Al comienzo del *Manifiesto Comunista*, Marx y Engels coinciden con esta opinión: «Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas»². El desbaratamiento de *toda solidez* tiene una virtud clarificadora: lo que actúa sin ser visto (no porque se oculte, sino porque

está tan cerca que el ojo no lo enfoca) se manifiesta en su literalidad, quiero decir, en su contingencia y en su fragilidad. Hay un placer único en la contemplación descarnada del mundo, en ese pequeño interludio entre la caída de un velo y la instauración de los nuevos ídolos. El desdichado Gibbon afirma en las primeras páginas de su famoso tratado sobre la historia romana que pretende explicar «las más importantes circunstancias de su decadencia y caída: un acontecimiento que se recordará siempre, y que aún lo perciben las naciones de la tierra»³. Ignoro si los pueblos del mundo aún sienten el estruendo del derrumbe del Imperio, pero no hicieron falta demasiados años para que una nueva cohorte de cosmogonías comenzase a operar con la mayor de las naturalidades. Suma y sigue. Así, la escolástica (*adaequatio rei et intellectus*) se dio de bruces con la Ilustración («Ha perseguido desde siempre el objetivo de quitar a los hombres el miedo y convertirlos en señores. [...] Quería disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante el saber»⁴), cuya finísima razón se acabó con las guerras mundiales⁵. Nuestros días tienen una pequeña ventaja: las certezas son más endebles, así que nuestras decepciones carecen de histrionismo. Esta exposición se prepara en las postrimerías de, al menos, la más pintoresca (trágica y lamentable) de la continua sucesión de crisis y calamidades con las que ha arrancado el milenio. Somos capaces del estupor, pero no de la sorpresa.

AXIOMA SEGUNDO: EL RECUERDO SOBREVIVE AL HECHO

«Sin embargo,
sin embargo,
sin embargo... No me
fío de mí. Nada es
permanente. Menos
lo es la palabra.»⁶

En los *Principios de psicología*, un manual de 1890, William James define la alucinación como «una forma de conciencia estrictamente sensitiva, tan buena y cierta como si fuera un objeto real que tuviéramos delante. Solo que el objeto no está ahí, eso es todo»⁷. He aquí una cuestión espinosa. Los filósofos modernos nos enseñaron que no hay que confiar en los sentidos. Para solventar esta molesta incertidumbre, unos astutos científicos (con ojos, orejas, olfato y entendederas como las de cualquiera) inventaron unos cachivaches que miden la realidad con objetividad y precisión. «No hay en el mundo ningún ser en el que la ciencia no pueda penetrar, pero aquello en lo que la ciencia no puede penetrar no es el ser.»⁸ Un plan sin fisuras⁹.

Solo alguien que crea que la *verdad* es un *atestado* considerará que la realidad se reduce a lo medible. Los fanáticos de la cuantificación a menudo ignoran las limitaciones y la imperfección de las herramientas con las que quieren tasar el universo. A pesar de ello, el mundo está plagado de fantasmas y criaturas esquivas,

y que algo no ocurra para el común de los mortales no significa que no suceda: basta un solo vidente para que se aparezcan los dioses. No quisiera desdeñar el rigor de los científicos, a cuyo pensamiento estricto y limitado debemos buena parte de la mejora de nuestras condiciones materiales de vida, pero esto es una exposición de arte, así que podemos librarnos de la pesada carga de generar *conocimiento*. Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, que las que sospecha tu filosofía.

Sigamos. Hay fenómenos que aparecen velozmente y se consumen de inmediato. Nadie que se haya topado con un espectro o haya presenciado una hierofanía ha tenido ocasión de sacar la escuadra y el cartabón. Tampoco los asistentes a un concierto o a una obra de teatro describen, en proposiciones lógicas y mediante un eje de coordenadas, aquello que han visto. No porque no pueda hacerse, sino porque es absurdo. Estos son *hechos* que se *relatan*, es decir, que se cuentan de *memoria*.

El *recuerdo*, cuya fiabilidad no deja de ser cuestionada, es superior al hecho, porque mientras aquel se disuelve, este otro perdura; porque mientras que uno es estático y finito, el otro permanece en movimiento. En una de sus muchas entrevistas, oí decir a Emma Morano (durante un tiempo, la mujer más anciana sobre la tierra) que tuvo una voz hermosa, y que, cuando cantaba para aliviarse las fatigas del trabajo doméstico, los transeúntes se paraban bajo su ventana.

Podemos conjeturar con que los viandantes continuasen su camino sin inmutarse por el canto de la chiquilla: es irrelevante. Incluso así, *ahora*, se detienen, porque esa inmovilidad es lo único que perdura de ellos.

AXIOMA TERCERO: HABITAREMOS BAJO UNOS NUEVOS CIELOS Y SOBRE UNA NUEVA TIERRA

Desconfío de las justicias poéticas, pero a veces no queda otra. Hay estropicios que no pudimos evitar, pero *no man is an island entire of itself; every man / is a piece of the continent, a part of the main*¹⁰. Qué extraño preocuparse por los agravios de los muertos, de remendar desdichas pasadas. *And therefore never send to know for whom / the bell tolls; It tolls for thee*¹¹.

Las honras funerarias son tan antiguas como la humanidad. En algún lugar leí que los rostros que pintaban en los sarcófagos servían para que el alma, una vez fuera del cuerpo, recordase quién había sido. «Su cuerpo dejará, no su cuidado», que escribe Quevedo. A Borges le seducía la idea de que una existencia infinita permitiría experimentar todas las vidas humanas. «Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles»¹². Sospecho que el arte goza de una facultad balsámica, restitutiva. Se puede, mediante él, actuar sobre vidas pasadas. En buena

lógica, el presente no condiciona solo
el porvenir, sino también el pasado.
Sin nosotros, ¿quién se ocuparía de él?

La XXXII edición de Circuitos de Artes Plásticas reúne la obra de Lara Brown, Álvaro Chior, Raquel G. Ibáñez, Andrea González, Christian Lagata, nucbeade, Candela Sotos Fdez.-Zúñiga, Cristina Spinelli, Jorge Suárez-Quiñones Rivas y Javier Velázquez Cabrero, bajo una cita pesimista extraída del primer capítulo del *Manifiesto Comunista*.

La exposición comienza en una sala a oscuras y termina en otra donde la luz se colorea. Hay piezas que solo se escuchan y algunas que aparecen de improviso. La sala está llena de pecios, movimientos encapsulados, textos ilegibles y metáforas de cuerpos. Este texto, deliberadamente fragmentario y sinuoso, alude a algunos temas de los que se ocupan los artistas de esta edición. He creído más pertinente la literatura que la teoría del arte. Nada de lo que se dice se afirma con vehemencia: estas páginas también desaparecerán.

¹ Cfr. Jorge Luis Borges, «El inmortal», *El Aleph*, Barcelona: Destino, 2006, p. 9 y ss.

² Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifiesto Comunista*, Madrid: Siglo XXI, 2019, p. 91.

³ Edward Gibbon, *Historia de la decadencia y caída del Imperio romano*, tomo I, Madrid: Turner, 2006, p. 50.

⁴ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Akal, 2007, p. 19.

⁵ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 11.

⁶ Chantal Maillard, *Lógica borrosa*, Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2002, p. 33.

⁷ William James, *Principios de psicología*, cit. en Oliver Sacks, *Alucinaciones*, Barcelona: Anagrama, 2013, p. 9.

⁸ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 41.

⁹ «La ilustración recae en la mitología, de la que nunca supo escapar. Pues la mitología había reflejado en sus figuras la esencia de lo existente: ciclo, destino, dominio del mundo, como la verdad, renunciando así a la esperanza», *ibidem*, p. 42.

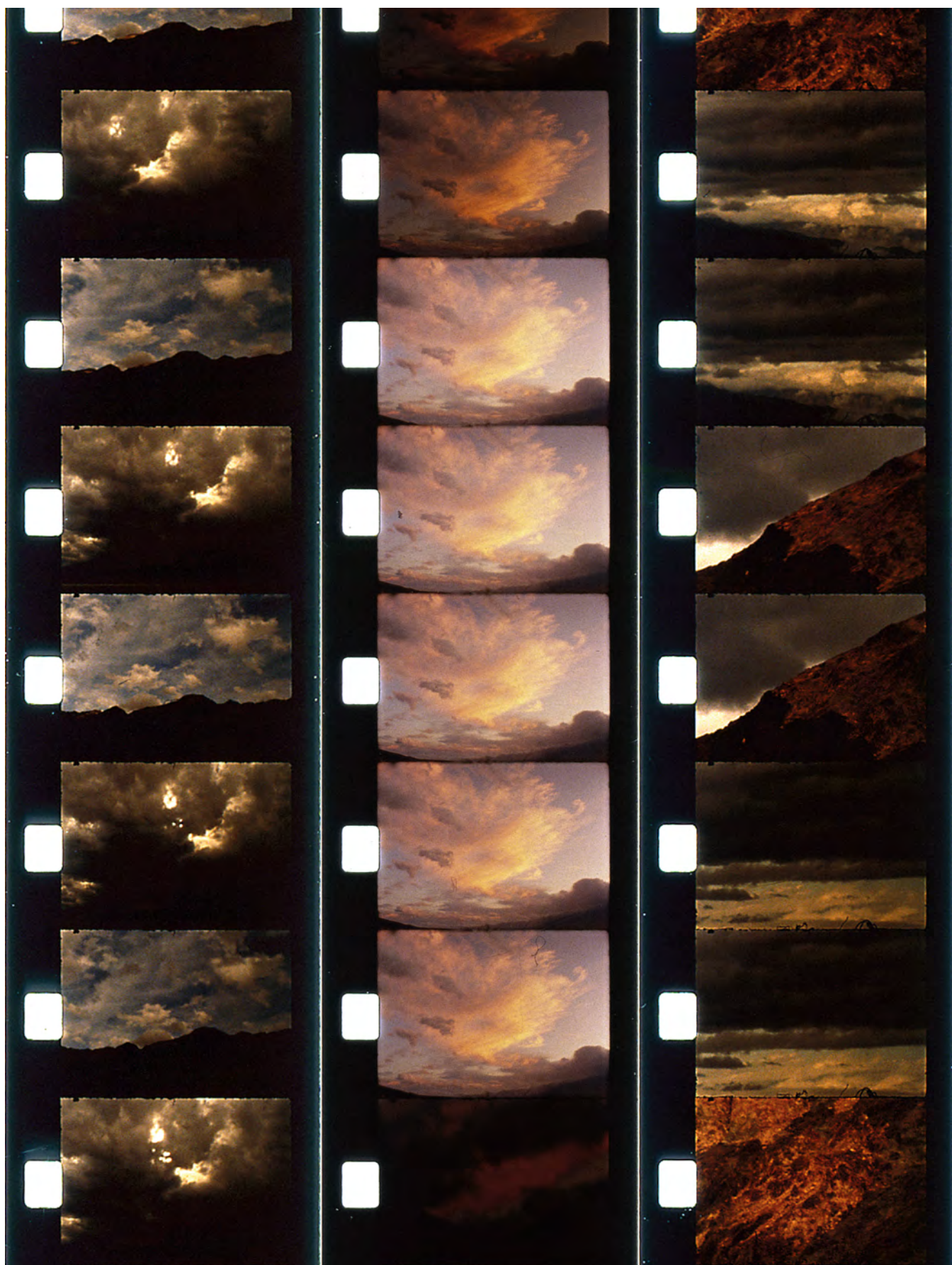
¹⁰ «Ningún hombre es una isla por sí mismo; cada hombre es una pieza de un continente, una parte de un todo», John Donne, «Meditation XVII», *Devotions Upon Emergent Occasions*, Michigan: Charles River Editors, 2018, pp. 127-128.

¹¹ «No preguntes por quién doblan las campanas, doblan por ti», *ibidem*.

¹² Jorge Luis Borges, «La lotería de Babilonia», *Ficciones*, Barcelona: Destino, 2009, p. 65.

JORGE SUÁREZ-QUIÑONES RIVAS

Jorge Suárez-Quiñones Rivas (León, 1992) es cineasta y artista visual. Su práctica se centra en las implicaciones formales, conceptuales y performativas del montaje en cámara en relación a la experiencia de presente como categoría espacio-temporal potencialmente condensable en materia fílmica, y por tanto susceptible de ser reconstruida y compartida a través de diferentes dispositivos de proyección y reproducción de imágenes y sonidos.



PINTURA DE ROCA

Que las imágenes y el sonido se erosionen como el terreno.

Filmaciones realizadas en el territorio actualmente conocido como Valle de la Muerte se superponen azarosamente, originando infinitas variaciones.

Un cuerpo desdoblado transita una tierra ajena, cuya orografía guía la mirada. Una voz pregunta por el nombre de las cosas; otra responde en un idioma desconocido que la primera se esfuerza en aprehender.

La presencia activa la desintegración en directo de la emulsión fotoquímica de tres bobinas de película super-8 color reversible, registros únicos de los que no existe copia. La finísima capa de sonido magnético, situada al borde de la imagen actúa como una lija dentro del bucle. El mecanismo que nos permite ver las imágenes y oír las palabras las destruye.

Una performance fílmica que se interpreta a sí misma y que surge como una reacción a cualquier intento de imposición narrativa lineal o ejercicio de control

sobre el territorio. Una invocación, en último término, al infinito poder liberador del azar. Un compromiso con lo irreversible.

El tiempo geológico dentro del tiempo de la máquina. Dos sistemas de creación y destrucción de paisaje enfrentados. ¿Podemos presenciar la desaparición de una montaña? ¿Cuánto tiempo tiene que pasar hasta que lo que vemos sea solo luz?

Los nativos del territorio filmado utilizan, desde hace siglos, una misma palabra para referirse a sí mismos, a la lengua que hablan y al lugar que habitan: *Tümpisa*, «pintura de roca». Para ellos, ese valle no es el de la muerte.

2021

Instalación audiovisual. Bobinas de película super-8 [15 m, reversible, color, sonido magnético], proyectores de super-8, mecanismos de *loop*, sensores de presencia, módulo de control interactivo, impresiones en papel vegetal.

Filmaciones realizadas junto a Guillermo Pozo. Producción de *loops*, módulo de control y modificación proyectores: Cinematografía Pereira. Diseño gráfico: Luis Lechosa.

ANDREA GONZÁLEZ

Andrea González Garrán (Madrid, 1990)
es artista visual y diseñadora.
Su investigación gira en torno a políticas
espaciales, infraestructura y territorio
desde una óptica posibilista y experimental.



ES IMPOSIBLE NO PUEDE SER. APUNTES PARA UNA PELÍCULA DE VAMPIROS EN LA RUTA DEL BACALAO

Es imposible No puede ser es una investigación artística en formato audiovisual y texto que parte de una hipótesis imposible. Su objetivo es explorar un capítulo casi inexplorado y deslegitimado de la reciente historia cultural española, sepultado por un torrente de imágenes e historias, produciendo un torrente paralelo de imágenes e historias de las que emanen nuevas lecturas posibles. Del pasado del presente al futuro del pasado en el presente.

La Ruta del Bacalao fue una escena club sin precedentes que apareció mágicamente y desapareció trágicamente entre 1977 y 1993 en los márgenes de la carretera CV-500 cerca de Valencia, España.

Se fue a buscar vampiros donde faltaban las imágenes. Situada en un coche atrapado a toda velocidad en la CV-500, el guion es una reconstrucción ficcional de las ruinas de un futuro de un pasado que no pudo ser.

La historia de la Ruta es una historia de algo que estuvo y desapareció. Cuyas huellas de su etapa estelar, según sus protagonistas, no aparecen fácilmente en el presente porque las conexiones se han evaporado. Es la historia de la materialización de un gesto político en una red tentacular de enunciados y visualizaciones, y de lo que navegarla significa.

Es imposible No puede ser, de Megabeat, está sonando (1990). Hay un coche atrapado a toda velocidad en la CV-500. El coche es de 1993, último año de historia que aún nos queda de La Ruta del Bacalao.

Contar historias es abrir brechas.

Miro a mi alrededor y me dice: «Están bailando en una fiesta que pasó hace veinticinco años».

CHRISTIAN LAGATA

Christian Lagata (Jerez de la Fra., 1986) es un artista visual que vive y trabaja en Madrid. Su práctica se basa en una forma escultórica de entender y construir instalaciones con una estética industrial y urbana, donde los materiales juegan un papel protagonista, logrando situar a los espectadores en esas ruinas que también forman parte de las ciudades. Estableciendo un diálogo constante entre la supuesta aspereza de los materiales y la innegable familiaridad que tenemos con ellos. Más allá de la lógica del objeto encontrado, es la huella humana, su cualidad de «resto» lo que le interesa de esos elementos.



GRAN SERPIENTE

PEQUEÑA SERPIENTE

El contexto urbano es un cuerpo con órganos.

La ciudad late y bombea flujos de información y materia.

Por los subterráneos fluyen nuestros afectos, a veces como *big data*, otras veces como restos de recuerdos.

Gran serpiente pequeña serpiente es una investigación en torno a las maneras en las que la ciudad se construye como escenario liminal, donde tienen lugar experiencias que cuestionan las nociones dicotómicas entre lo íntimo y lo público, lo individual y lo colectivo, lo material y lo emocional, lo que fluye y lo que permanece.

Como una continuación de trabajos anteriores como *Gran serpiente pequeña serpiente, presa* (CAAC, 2020), en este proyecto se pone en escena la imagen del espacio urbano como un laboratorio para las relaciones del capital y los intercambios para los afectos.

Trabajar sobre las ruinas del capitalismo, los desechos de la construcción de la ciudad a partir de una deriva material y visual es el método de esta investigación, como un nuevo giro a las poéticas del *ready made*. Más allá de la lógica del objeto encontrado, es la huella humana, su cualidad de «resto» lo que interesa de esos elementos.

Gran serpiente pequeña serpiente es un proyecto de investigación sobre aquello que no vemos de la ciudad, que se formaliza como una instalación escultórica en la

que una serie de canalizaciones de metal son alteradas y saturadas como formas orgánicas, en un reflejo metafórico de las maneras en las que nuestros recuerdos y vivencias se conectan y fluyen hacia el espacio público.

A diferencia de las formas tubulares realizadas anteriormente, en las que podían reconocerse bajantes y sistemas de cañerías realizadas con hormigón o mortero, en las obras que presento para esta edición de *Circuitos* se reconocen nuevas formas y un nuevo material. Nuevas obras que hacen alusión al cuerpo humano y a su relación con el espacio. Instalándose en diferentes zonas del espacio expositivo, como cuerpos fatigados que buscan descansar en la ciudad, apoyando sus articulaciones en los elementos arquitectónicos que encontramos a nuestro paso, durante una parada, una conversación o un encuentro.

En cuanto al material elegido, continúo utilizando materiales industriales, esta vez apropiándome de un material empleado para la fabricación de tubos de escape, colectores y elementos tubulares que se utilizan para el correcto funcionamiento de un motor o para desviar el humo producido por una chimenea doméstica o industrial. El tipo de soldadura y la reacción en el acero inoxidable genera una serie de saturaciones producidas por el calor que nos llevan a reconocer ciertas formas orgánicas, como si de una serpiente de piel brillante e iridiscente se tratase.

JAVIER VELÁZQUEZ CABRERO

Javier Velázquez Cabrero (Madrid, 1990) es artista visual y bailarín. Su práctica se centra en el cuerpo y la construcción identitaria implícita en el gesto y el movimiento. En sus últimos proyectos se interesa por la relación entre las danzas urbanas y las folklóricas de diferentes contextos, así como en cómo estas se usan, combinan y ponen en tensión la memoria personal, la memoria social y la memoria ancestral.



MOVER MEMORIA

Se trata de un proyecto que se aproxima al movimiento corporal desde el vídeo y el dibujo gestual en color.

El proyecto entiende el cuerpo, y en particular el gesto, como un territorio en el que el movimiento y la materia negocian con la memoria histórica, social y personal, así como con su espacio.

Igualmente, busca conexiones y gestos en común entre danzas urbanas y folklóricas a las que su autor se ha aproximado en los últimos años en su trabajo performático. Todas ellas continúan haciendo un uso místico y trascendental del cuerpo. Contienen movimientos enérgicos y pasionales, en los que la personalidad, el carácter o la incorporación de energías o personajes juegan un papel importante. La figura se deshace en ritmo, forma y comunidad; se mueve hasta que desaparece, para reaparecer como fantasmas del pasado o del futuro, siempre a medio camino entre lo sagrado y la juerga.

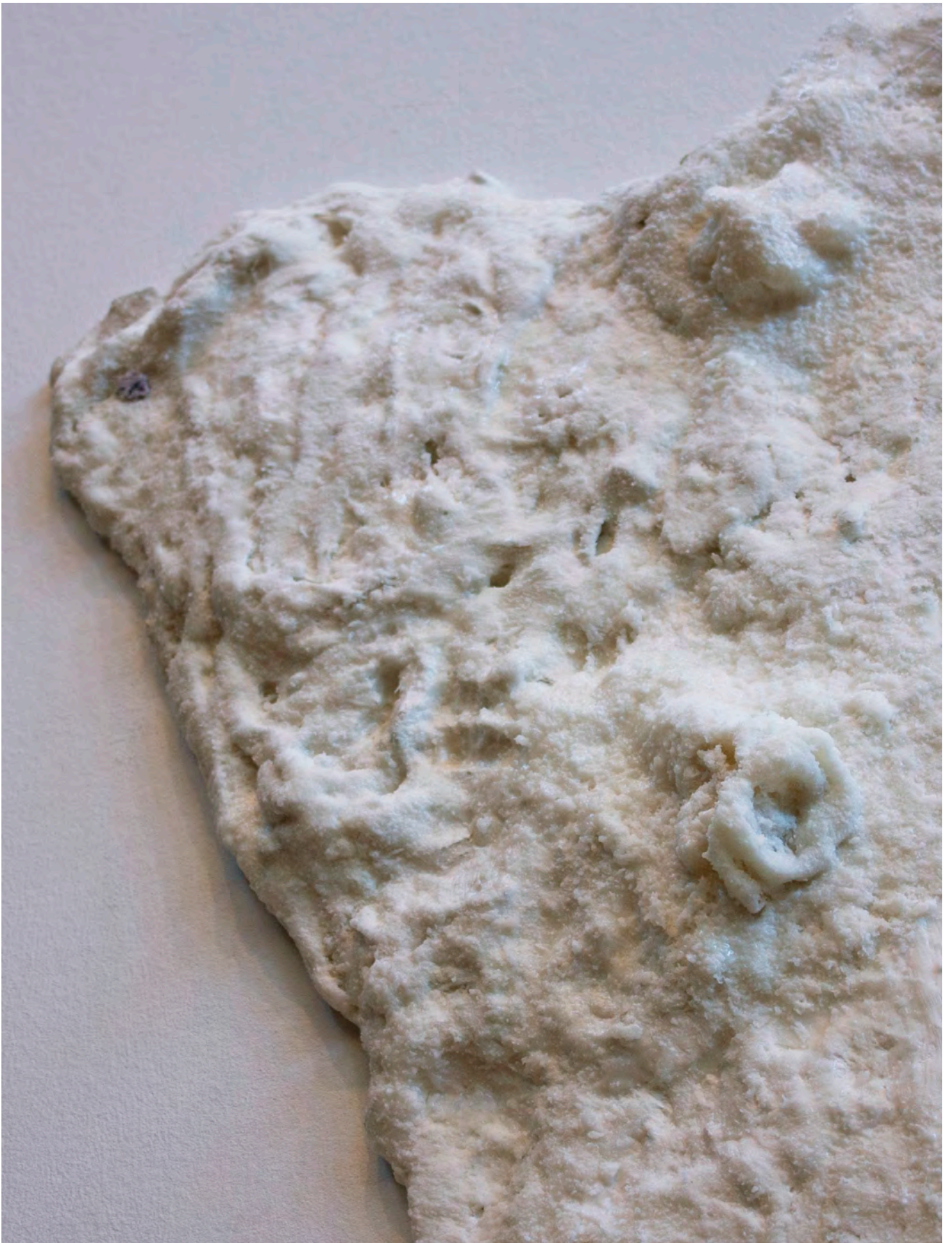
Este conjunto de gestos en vídeo y en color se despliega —desde una idea de ritmo visual— sobre una instalación de tierra (compactada, pisoteada) y metal, en un formato intermedio entre la escenografía y la escultura.

Estos movimientos tienen su raíz en diferentes danzas urbanas (principalmente el krump), folklóricas españolas (como el flamenco) o del norte y sur de África (indlamu o setapa, entre otras). El acercamiento a ellas parte de la investigación de material de archivo videográfico y de relaciones directas con comunidades practicantes. A partir de aquí, se coreografían gestos para establecer un modelo para la fragmentación de identidades culturales.

El trabajo en vídeo comparte un catálogo de gestos en común entre los diferentes géneros mencionados que el autor reinterpreta desde su cuerpo. Estos son grabados (y dibujados en el espacio) a través de una cámara fugaz y rápida y son montados en una narrativa que emula las visiones de un cuerpo rítmico y en movimiento. El objetivo es acercarse a la fugacidad de las imágenes que genera la memoria sensorial en una propuesta de vídeo trance y ritual.

CRISTINA SPINELLI

Cristina Spinelli (Madrid, 1993) vive y trabaja en Madrid. Sus piezas actúan como reminiscencias pero también como apuntes; la conjugación y reconfiguración de diversos materiales indaga en el poder representacional de estos, en la fantasmagoría.



OVERLAPPING RESONANCES

~FUNUS~

El trabajo de Cristina Spinelli realiza una aproximación a las relaciones entre lo natural y lo artificial, a las ideas de reproductibilidad y seriación y otros procesos industriales en relación a la naturaleza y su representación. Spinelli rescata ornamentos y motivos vegetales en la arquitectura, evidenciando su carácter artificial a través de la conjugación de estos en diversos materiales, especulando sobre la idea de perfección asociada a elementos orgánicos que no pueden serlo dada su naturaleza, pero que han sido alterados por el ser humano para serlo. Así, a partir de su reproducción y reaparición en las piezas de la artista, las formas se convierten en un *continuum* que juega a transitar distintas materialidades.

En *Overlapping resonances* Cristina Spinelli ha trabajado con cera reciclada y fuego como elementos para reflexionar sobre las formas que ocupan los materiales, indagando en su poder representacional y en las nuevas relaciones que convocan configurándose en estas esculturas. Hay algo de litúrgico en el uso de la cera para describir nuevos volúmenes y encapsular en estos materiales como el nácar o un caramelo. Casualmente,

todos ellos necesitan de haber sido fluidos para articularse en lo que son ahora: la cera y la escayola para ser trabajadas, así como el caramelo líquido impregna la violeta para escarcharla en azúcar, o el nácar que pasa de mucosa para convertirse en concha. Lo que en cierto momento ha fluido para abrazar y sostener a otras formas ahora las petrifica como lo hacen las sales en las paredes de una gruta. Es difícil determinar si las figuras emergen o desaparecen en el material, que deja intuir esos elementos vegetales, arrastrando historias de su pasado.

~*funus*~ repiensa y condensa las sombras de piezas anteriores dejando su impronta a fuego sobre la pared. A través de un dibujo que se engarza como las volutas de humo que deja tras de sí una llama extinta, las formas devienen fantasmagorías de algo que lucha por permanecer. A través del fuego y el calor como agentes que destruyen, dibujan y moldean, Spinelli genera una ruina templada, un rastro quemado, un paisaje indeterminado.

NUCBEADE

A través de la performance, el audiovisual y la instalación, nucbeade, Quiela Nuc (Madrid, 1990) y Andrea Beade (A Coruña, 1988), rescata y construye relatos fuera de la historiografía hegemónica.

Partiendo de ejercicios formales y discursivos en torno a la memoria y el archivo, sus piezas dan cuerpo a la ausencia y la ponen en escena en un colapso de tiempos y escalas que cuestiona el carácter lineal de la historia así como las fronteras entre lo personal y lo oficial.



A CINQUITO, CON DERECHO A TOCAR

Nuestra práctica artística está atravesada por un deseo de dislocar los discursos socioculturales patologizante de lo considerado fuera de la norma. Para ello, investigamos y documentamos relatos, objetos y arquitecturas que nos vinculan con esos cuerpos ausentes o negados a través de la hipérbole cuya existencia ha sido borrada de la narración oficial.

En *A cincuito, con derecho a tocar* buscamos rastrear el origen de la mirada, la interpelación no deseada y la violencia que, a día de hoy, reciben aquellos cuerpos que transgreden las categorías normativas de sexo, género, peso, raza y capacidad. Pensamos que parte de este régimen contemporáneo de la mirada comienza a forjarse en la exhibición popular de los cuerpos tenidos como «extraordinarios» en ferias, parques, circos, verbenas y museos de nuestro país. Para nosotras se hace urgente y necesario revisar este episodio de nuestra historia más reciente, el de los «espectáculos de fenómenos», sobre el que apenas existe bibliografía enfocada en el contexto español. Y lo hacemos con el propósito de ofrecer una lectura crítica, situada, transversal y transtemporal que

cuestione esta construcción de lo monstruoso y sus vestigios, y que aporte una capa más a esta posible genealogía de los cuerpos-otros.

Con el deseo de evitar volver a poner en escena estos cuerpos y reproducir de nuevo esa frontalidad en el mirar, abogamos por encarar la violencia de estos espectáculos desde su normalización y cotidianidad, desviando la mirada ya no solo hacia el patio de butacas sino hacia el tejido social. Situándonos en 1980, último año del que tenemos noticias de estas exhibiciones, seguimos a trabajadores de distintos sectores en la elaboración de algunos de los elementos que formarán parte de las barracas de «fenómenos humanos» durante la temporada de ferias. Al trabajar con actores no profesionales que actualmente desarrollan su actividad laboral en los oficios representados, generamos ensamblajes conceptuales entre las normas que operan las técnicas de sus oficios y los cánones sobre los que se construye la violencia hacia las corporalidades no normativas. Sus explicaciones se mezclan con información extraída de artículos de prensa, fotografías, grabados, vídeos y anuncios publicados entre 1850 y 1980, pertenecientes a nuestra investigación. De esta manera, *A cinco, con derecho a tocar* se construye en un colapso de realidad y ficción en el que el tiempo no es lineal, sino un todo de pretéritos y presentes.

LARA BROWN

Lara Brown (Burgos, 1986) es artista enfocada en el ámbito de las artes vivas y la performance. Trabaja a partir del movimiento, la idea de cuerpo y la movilización de los conceptos a través de las acciones. En su trayectoria está presente la necesidad de atravesar y pensar diferentes contextos artísticos, desplazando la idea de escena como espectáculo y proponiendo otra dimensión temporal para la ejecución de la misma, así como otra disposición para los ojos que la miran.



PUEDE QUE HAYA MANERAS DE ACERCARNOS

Puede que haya maneras de acercarnos es un gesto que trata de acercar cuerpos, trata de encontrarnos aunque no nos veamos.

Hace más de un año, viviendo entre el pueblo donde he crecido y Madrid, inventé esta máquina para acercar cuerpos. Un dispositivo que consiste en mover un poco la percepción de tiempo y espacio. No mucho, pero algo.

Al principio funcionaba como un intercambio de favores, para calmar la necesidad que muchos de mis amigos tenían de estar cerca de la naturaleza a la que no podían acceder y la mía, que se basaba en el anhelo enorme de encontrarme con gente conocida y desconocida. Para ello lancé una invitación general por mail:

Me envías una canción que elijas, el título.

Yo te apunto en la lista de invitados.

El día que llega tu turno, durante el paseo que haga, elijo un lugar que me parezca bien y allí me muevo con tu canción.

A través de mi movimiento tú te acercas al campo un rato.

A través de tu canción yo también estoy contigo.

Al terminar hago una fotografía de ese lugar y te la envío con tu nombre y las coordenadas geográficas.

En la foto no me verás a mí, sino el lugar.

Lo que sería la huella de lo que ocurrió allí.

La devolución que te hago.

Comencé a pensar en la fragilidad de la naturaleza de las artes vivas y de la performance, que se ha puesto de manifiesto en la temporada en la que encontrarse y reunirse pasó a ser un acto de riesgo.

Pensaba en qué otras posibilidades podían tener estas prácticas que necesitan del encuentro para suceder. Pensaba también en cómo nos las podemos arreglar para que sigan sucediendo.

Ahora me pregunto si sigue teniendo sentido insistir y seguir buscando otras maneras de acercarnos, y ya que la pregunta sigue activa, prefiero seguir jugando a esto, pues habiendo surfeado la grieta que hizo temblar la estructura de una realidad aparentemente inamovible, que nos permitió imaginar y activar otros futuros posibles, podemos decidir colarnos en la grieta, hacernos conscientes de que está aquí y seguir construyendo realidades alternativas.

Por ello esta máquina de acercarnos se ha ido transformando eligiendo diferentes estrategias.

Aquí propongo un par de ellas:

En el vídeo encontrarás la explicación y el origen de todo esto, y una invitación a formar parte de este experimento, a tener un encuentro de una manera íntima entre tú y yo. Un encuentro vaporoso y bailado. Que se activa en el momento en el que prestes atención a ese vídeo y te animes a mandarme una señal.

En el mapa encontrarás la huella de varios encuentros de este tipo (bailados, vaporosos, desplazados), que han sucedido en la ciudad de Madrid. De los que ya has formado parte sin saberlo, y que se harán presente en el momento en que decidas recorrer el mapa y el relato de los mismos con tu mirada.

RAQUEL G. IBÁÑEZ

Raquel G. Ibáñez (Madrid, 1989) es artista y curadora. Su práctica tiene como base la investigación y la experimentación con distintos formatos a lo largo de los diferentes estadios de sus procesos de creación. Hace uso de la instalación, el sonido, la performance, el dibujo o la escritura para aproximarse al estudio de los temas que alimentan su línea de trabajo, vinculado, principalmente, a espacios liminales como la experiencia onírica, el trance o las ECM (experiencias cercanas a la muerte).



HOW TO DISAPPEAR

How to disappear es un proyecto en torno a la invisibilidad y la desmaterialización del cuerpo mediante la exploración de un deseo colectivo y transdisciplinar que ha inquietado a campos tan dispares como la alquimia, la óptica, la poesía o la ficción sónica y literaria. El proceso parte del diálogo con la imposibilidad, revisando distintas instrucciones, recetas, guías o conjuros sobre cómo volverse invisible; formatos paradójicos donde el uso del lenguaje ejecuta un movimiento de adicción y creación simultáneo: modela y construye imágenes, gestos y situaciones que persiguen la desaparición.

La pieza sonora continúa la línea de investigación en torno a la exploración de la voz como material de trabajo: desde un lenguaje articulado hasta la desintegración del discurso. Esta fase cuenta con el apoyo técnico de la música y productora Ylia, para el procesamiento y sampleado de la voz locutada y sus bases electrónicas. La voz y el sonido se entienden en un mismo nivel interconectado y contaminado, utilizando las palabras en sentido literal y matérico: el sonido de las palabras —el movimiento y las cadencias de las oraciones—, las estructuras rítmicas que los términos establecen y por las que se dejan llevar, erosionando la articulación de la voz y el desvanecimiento progresivo de la narración hacia otro paisaje aural como una experiencia de escucha inasible. Las intenciones de esta propuesta oscilan, entonces, en dos tendencias: entre la incorporación de la electrónica y la recuperación de una voz original, primigenia, que contribuye a dilucidar el entrelazamiento del cuerpo y la máquina, desencadenando las tensiones

y las consecuencias de su integración. El uso de la voz amplifica esas tensiones incrustadas a través de la agitación de palabras y alientos.

Para esta exposición, el proyecto cristaliza como una instalación en un espacio completamente a oscuras. En esta habitación se invita al espectador a entregarse a la falta de referencias en el entorno, donde poder escuchar la pieza sonora que compone el proyecto, que se entiende como un *loop* eterno, sin inicio ni final. La sala cuenta con una iluminación programada para aparecer y desvanecerse de manera gradual, permitiendo generar ritmo en la escucha así como mostrar las pequeñas incrustaciones de pigmento nacarado camuflado en el negro mate que envuelve por completo las paredes. El contenido de la narración está basado en la transcripción e interpretación de distintos textos que indican cómo volverse invisible: hechizos e invocaciones de distintas fuentes. La pieza sonora está grabada en casete y la habitación cuenta con algunos dispositivos para que el espectador se apoye o se siente, cuyas formas reproducen el diseño de algunos prismas ópticos básicos. Sobre la tela que los cubre hay una serie de dibujos bordados que muestran una suerte de partituras de la pieza sonora que se reproduce en la sala. Estos dibujos son, de nuevo, indetectables a la mirada debido a la oscuridad de la sala, delegando su percepción y legibilidad al tacto.

ÁLVARO CHIOR

Álvaro Chior (A Coruña, 1992) es un artista multidisciplinar que reside y trabaja en Madrid. Su práctica pone el foco en las relaciones, tensiones y conflictos entre procesos materiales y lingüísticos, desde una preocupación en cómo diferentes cualidades, como la repetición, lo tangible, lo simbólico, lo gestual y lo material, afectan tanto a los cuerpos como al lenguaje que articulan.



CARNE VIVA

Carne viva recoge diferentes acercamientos al lenguaje y a teorías sobre su origen desde una perspectiva material, centrada en una preocupación por las condiciones materiales que lo posibilitan y los movimientos, gestos y cuerpos que lo articulan.

El proyecto supone una continuación de la línea de producción e investigación comenzada con el proyecto «Solid Concrete Discourse» y la performance «Gestures for a semantic satiety», centrada en diferentes articulaciones de la palabra «discourse» en busca de una suerte de saciedad semántica, fenómeno que ocurre cuando, por repetición, una palabra deja de significar, de tener sentido, quedando solo la articulación, sus fonemas, los movimientos de lengua, laringe y paladar, los órganos que sirven de resonancia para la voz, la coreografía del lenguaje y sus efectos.

En la presente exposición se llevan a cabo diferentes articulaciones de la letra «g», tanto a nivel fonético, gestual, como simbólico. Con esto, el proyecto busca generar un lenguaje no necesariamente legible, donde los gestos, los ritmos y las formas aludan más a sus condiciones materiales que a su significado.

«¿Por qué la g? Por la gárgara, la gárgola y el gancho; por el garabato, la espiral y el apuntar; por la hiedra, la clave de sol y el canalón.»

Mediante el vídeo, que recoge la parte más visual y gestual de estas articulaciones, y las esculturas, más centradas en escrituras antiguas y sus formas, *Carne viva* indaga en esa cualidad coreográfica del lenguaje, en la gestualidad implícita en la escritura, en las lenguas de signos, en antiguos lenguajes encriptados, así como en ciertas materialidades presentes en la historia del lenguaje, como el grabar, el incidir y el escarbar.

«... me gusta que sea hacia dentro, hacia el interior del material, no algo puesto encima, sino algo que entra, abriendo grietas, creando canales, canalones, flujo, reflujo. Glifos.»

«Una herida por cada glifo, otra herida. Grietas hacia dentro. Carne viva.»*

*Extractos del texto *PROTO*, de Álvaro Chior.

CANDELA SOTOS FDEZ.-ZÚÑIGA

Candela Sotos (Madrid, 1986) desencadena procesos de investigación a través de prácticas botánicas, archivos e imagen en movimiento. Su práctica se centra en la búsqueda de formas de reverberación para atravesar capas temporales. Se interesa en la colaboración interespecie, la transmisión oral, la memoria como fenómeno sensible y las narrativas que construyen la historia oficial.



CANAL / PROYECTO YRUPË

Yrupë («plato que lleva el agua», en guaraní) es una planta acuática y nenúfar amazónica nativa del río Paraná.

Sus flores de más de cien pétalos florecen una vez al año, en la nocturnidad del verano. La memoria continúa fluyendo a través de su red inteligente de raíces acuáticas en forma rizomática, a través de tallos espinosos que poseen conductos de aire que favorecen su flotabilidad. Estos se conectan a la historia del tío abuelo de Candela Sotos, Guillermo Fernández-Zúñiga —cineasta científico, fotógrafo y biólogo que, exiliado en Argentina tras la guerra civil española, realizó un cortometraje sobre la misma planta en la provincia del Chaco—. En busca de completar su archivo, germinó y cultivó la yrupë durante tres años consecutivos en Argentina, filmando el proceso como forma de reconstrucción de esa historia. Es a través del cuidado y la observación que Candela creó una relación con la planta que la llevó a reflexiones sobre la migración (la planta que migra; yo, que viajo a través de ella; el exilio político) y la adaptación, las posibilidades de crecimiento humanos y no-humanos. La yrupë creció y tomó diferentes formas en una pecera, un estanque improvisado en una rueda de camión, un cubo en la azotea de su casa, hasta encontrar donde expandirse y florecer en un estanque del Jardín Botánico de Buenos Aires en febrero de 2020.

Yrupẽ es una planta, pero también una película y un proceso de investigación. Su estructura es como un canal comunicante de información, una aliada que une capas temporales a través de la cual se va generando un intercambio de información más fluido que por las vías humanas de transmisión donde surgen mayores omisiones en la información. A través de *Canal / Yrupẽ* Candela busca un diálogo donde exista un quiebre en la historia que ha dado forma al discurso. En este sentido, piensa en particular en España, donde las palabras de la historia oficial han generado un silenciamiento precisamente en los posicionamientos democráticos frente al régimen de Franco o las políticas de memoria histórica. Las otras formas de vida e inteligencia no humanas que se podrían tomar en cuenta pueden registrar o narrar la modificación de esa «historia», o al menos desafiar las versiones hegemónicas de la misma. Por tanto, tomar en cuenta los seres no-humanos como testigos de acontecimientos políticos y sociales nos permite volver a la historia como una posible ficción y base de creación.

Canal es una escultura, una suerte de «retrato» del tallo de la yrupẽ que crece, pero también traza las ondas de sonido que lo atraviesan, la corriente del río de su ecosistema, el paso del aire de su flotabilidad, el ondear de una película fílmica, un cordón umbilical, los tubos respiradores para sumergirse (y ocultarse) debajo del agua o los alimentarios por donde se comunican sustancias y cuerpos que unen las historias fragmentadas.

COMUNIDAD DE MADRID

Presidenta:
Isabel Díaz Ayuso

Consejera de Cultura, Turismo y Deporte:
Marta Rivera de la Cruz

Viceconsejero de Cultura y Turismo:
Daniel Martínez Rodríguez

Director General de Promoción Cultural:
Gonzalo Cabrera Martín

Subdirectora General de Bellas Artes:
Asunción Cardona Suanzes

Asesora de Arte:
Tania Pardo Pérez

EXPOSICIÓN

Artistas:
Jorge Suárez-Quiñones Rivas
Andrea González
Christian Lagata
Javier Velázquez Cabrero
Cristina Spinelli
nucbeade
Lara Brown
Raquel G. Ibáñez
Álvaro Chior
Candela Sotos Fdez.-Zúñiga

Comisario:
Joaquín Jesús Sánchez

Responsable de Exposiciones Temporales:
Xián Rodríguez Fernández

Coordinación general:
Marina Rodríguez

Comunicaciones:
María Jesús Cabrera Bravo

Programas Públicos:
Macu Ledesma Cid

Montaje:
DIME

Iluminación:
Intervento

Transporte:
HASENKAMP

CIRCUITOS DE ARTES PLÁSTICAS XXXII EDICIÓN

Todo lo que era sólido
se desvanece en el aire

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

30 noviembre 2021
6 febrero 2022

Jurado:
Irma Álvarez-Laviada, Asunción Cardona
Suanzes, Inés López-Quesada, Tania Pardo,
Ane Rodríguez, Joaquín Jesús Sánchez,
Manuel Segade.

Circuitos de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid es una convocatoria promovida por la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte que concede anualmente diez ayudas a la producción de obra a artistas menores de 35 años y residentes en la Comunidad de Madrid.

PUBLICACIÓN

Textos:
Joaquín Jesús Sánchez
y los artistas

Diseño gráfico y maquetación:
silviaferpal

Corrección de textos:
Ediciones Gordo

Fotografías:
de los artistas

Impresión:
BOCM

Depósito Legal:
M-32957-2021

© De esta edición: Comunidad de Madrid, 2021
© De los textos: sus autores
© De la traducción: sus traductores
© De las imágenes: sus autores



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

JORGE SUÁREZ-QUIÑONES RIVAS
ANDREA GONZÁLEZ
CHRISTIAN LAGATA
JAVIER VELÁZQUEZ CABRERO
CRISTINA SPINELLI
NUCBEADE
LARA BROWN
RAQUEL G. IBÁÑEZ
ÁLVARO CHIOR
CANDELA SOTOS FDEZ.-ZÚÑIGA