

BELTRÁN
CHANIVET
DE LA CRUZ
DEL CASTILLO
MONTESINOS
RAMÍREZ

WELTRÁN CHANIVET DE LA CRUZ DEL CASTILLO MONTESINOS RAMÍREZ

CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA

13 de diciembre de 2019 al 2 de febrero de 2020



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO

Beltrán, Chanivet, De la Cruz, Del Castillo, Montesinos, Ramírez

Javier Sánchez Martínez

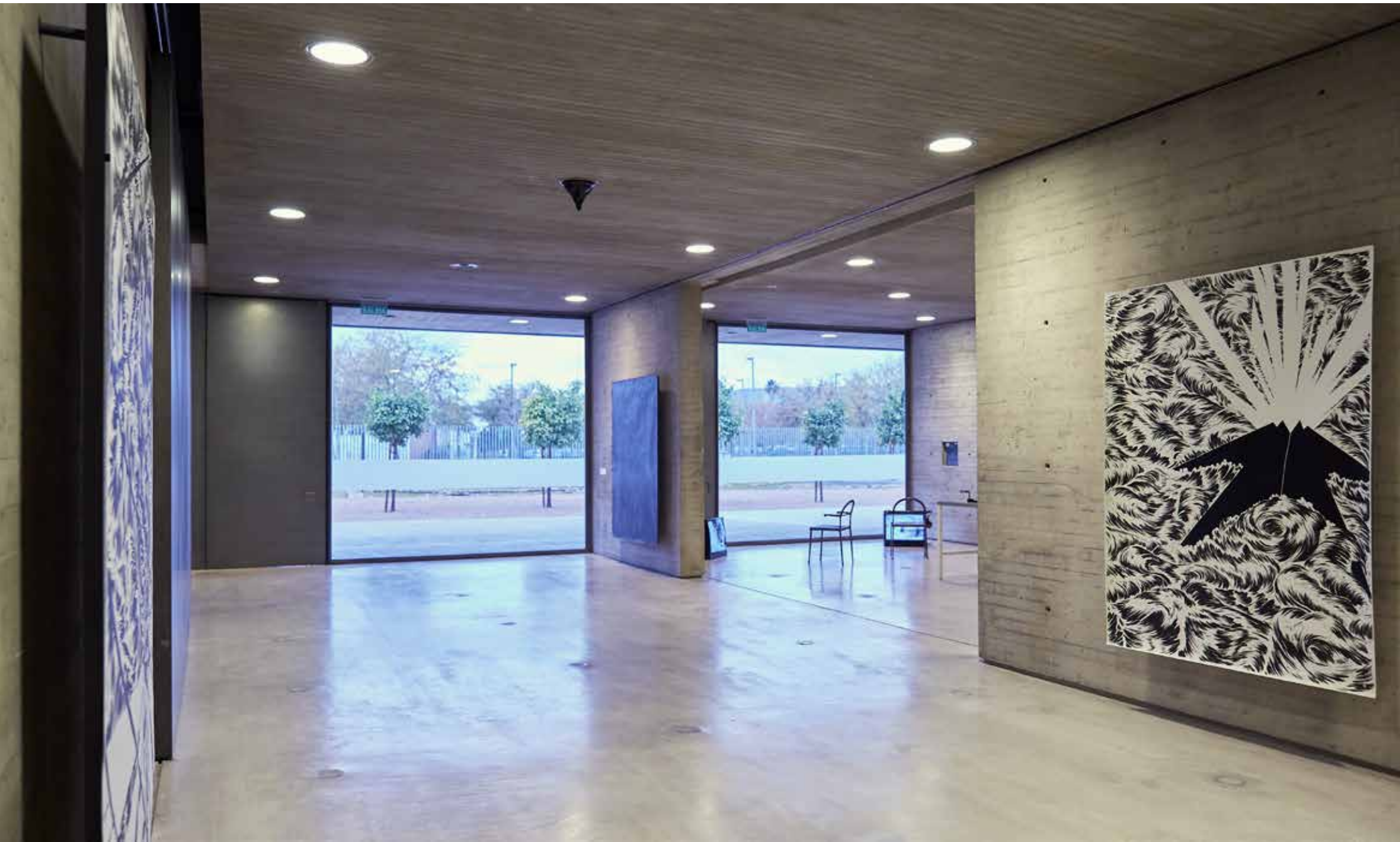
Six artists, six projects, a common space. The sequence of surnames included in the title of the exhibition gives an account of the central idea that informs this project, an assembly of the productions of six artists who, over a five-week period, took part in the second annual C3A Research Program and Production artist-in-residence programme. The invitation to curate the works produced in this programme was an opportunity to establish a dialogue with a heterogeneous group of artists and their specific projects. It involves coming into contact with a multiplicity of practices and following their movement of thought in a new context. A residency is a laboratory where one can try out new ideas, and a meeting where new alliances may be forged. It is an area of the unknown, with all that implies. A place of trial and experimentation that includes not only the museum and its public but also the city and its history. Being in residence means, through contact with a new context, distancing oneself from one's own work itself and entering a period of reflection and experimentation. Curating a residency program involves conceiving expository and discursive devices based on the uniqueness of both processes and work spaces. It is a conversation held over time between the curator and the artists, and which may open up, in many different ways, new areas of speculation and interpretation. By means of the disposition of the works on display, the exhibition poses a discursive framework that, while attending to the radical singularity of the artistic practices employed, also shows the common effort of making art a space for individual thought.

In one of her writings on art, Hélène Cixous approached the experience of drawing from the relationship between drawing and life. "Drawing is really a birth," she wrote. For

Beltrán, Chanivet, De la Cruz, Del Castillo, Montesinos, Ramírez

Javier Sánchez Martínez

Seis artistas, seis proyectos, un espacio común. La secuencia de apellidos que recoge el título de la exposición da cuenta de la idea central que atraviesa este proyecto, reunir los trabajos realizados por los seis artistas que, a lo largo de cinco semanas, han estado en residencia en el II Programa de Investigación y Producción del C3A. La invitación a trabajar en el comisariado del programa de residencias del C3A ha sido una oportunidad de establecer un diálogo con un grupo heterogéneo de artistas en torno a una serie de proyectos específicos. Hacer el comisariado de una residencia implica entrar en contacto con una multiplicidad de prácticas y seguir su movimiento de pensamiento en un nuevo contexto. Una residencia es un laboratorio donde ensayar nuevos procesos y un lugar de encuentro donde establecer nuevas alianzas. Es una zona de no saber con todas sus consecuencias. Se trata de un lugar de ensayo y experimentación que comprende no sólo el museo y sus públicos sino también la ciudad y su historia. Estar en residencia supone, a través del contacto con un nuevo contexto, tomar distancia con respecto a la propia obra y abrir un tiempo de reflexión y experimentación. Comisariar un programa de residencias supone concebir los dispositivos expositivos y discursivos a partir de la singularidad tanto de los procesos como de los espacios de trabajo. Se trata de una conversación sostenida en el tiempo entre el comisario y los artistas capaz de abrir, en sus diferentes maneras de tomar cuerpo, nuevos ámbitos de especulación e interpretación. A través del montaje y el recorrido, esta exposición establece un marco discursivo que, al tiempo que atiende a la radical singularidad de las prácticas artísticas, hace patente su empeño común por hacer del arte un espacio de pensamiento propio.





En uno de sus escritos sobre arte Hélène Cixous se acerca a la experiencia del dibujo a partir de la relación entre el dibujo y la vida. “Dibujar no es —sino un nacer”, escribe. Para esta pensadora francesa, la experiencia del dibujo no pertenece al ámbito del ser, sino del surgir, del brotar. Por eso la frase tiene que quebrarse en su centro, abrir un silencio y arrojarse hacia delante. Dibujar: cuestión de velocidad. La práctica del dibujo no tiene principio ni final, es deseo, búsqueda, errancia. De ahí que el tiempo verbal más apropiado para describir el dibujar sea el gerundio: *estar dibujando*. Para Cixous, dibujar no tiene nada que ver con imitar la vida, intentando atraparla entre líneas, sino en seguirla en su estado naciente. Avanzar con la corriente de la vida a golpe de trazo. La paradoja del dibujo, según la pensadora francesa, reside en intentar fijar a partir de líneas y manchas aquello que no es sino nacimiento. “No se trata de dibujar el contorno”, advierte la escritora, es decir, el perfil que describe y hace reconocibles las cosas, “sino lo que escapa al contorno”. Se trata entonces, para Cixous, de no dibujar sino “el movimiento secreto, la ruptura, el tormento, lo inesperado”. Dibujar es seguir el trazado de esa corriente indómita que atraviesa los seres; mostrar lo que sucede entre las cosas, lo que las vincula y vuelve misteriosamente inolvidables. Marta Beltrán comparte con Cixous esa aproximación a la experiencia del dibujo, de ahí la vida precaria y salvaje, naciente, que se expresa a través de los cuerpos y las cosas ferozmente trazadas en sus obras. En los trabajos que ha desarrollado durante los últimos años Beltrán lleva a cabo una lectura sintomática de la representación de la mujer en la cultura moderna. Con este fin, se apropia de imágenes del cine, la fotografía y la literatura que, o bien muestran la vida cotidiana en espacios domésticos, o bien encarnan arquetipos como la niñez, la maternidad o los lazos familiares. A partir de estas imágenes Beltrán elabora una escena de contenido propio que, a su vez, hace emerger de manera figurativa su inconsciente. Dibujar a partir de estas imágenes tan cargadas implica adentrarse en la memoria oscura de sus gestos, de los movimientos que invisten los cuerpos con una ambigua expresión. Al volver a elaborar esas escenas de la cultura popular con la mirada puesta en el trabajo del síntoma se producen desgarros y desfiguraciones parciales tanto en los personajes como en los espacios. De ahí la violencia latente en cada trazo del pincel, en cada cuerpo y sombra modelados. En sus trabajos más recientes, Beltrán ha explorado dos ideas clave en la modernidad artística, por un lado, el esfuerzo por recuperar el instinto a través de la identificación de la mujer con el animal y, por otro, la reificación de la mercancía a través del maniquí y la muñeca. Las obras que se presentan en el C3A bajo el título de *Instinct Fanatics* ahondan en esta interpretación sintomática de imagen de la mujer. En este caso, el punto de partida es un color. Se trata del rosa sucio amarillado de una escena que retrata un matrimonio de gemelos. Un color cursi asociado a la feminidad y la afectividad. Las imágenes que inspiran estas obras también están relacionadas con los dobles como escenas de parejas, películas de matrimonios y animales, y con una época determinada, los años ochenta y noventa.

En *H.P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida* (1991), un libro a medio camino entre el ensayo y el panfleto, Michel Houellebecq destaca la profunda impresión que provocan las descripciones arquitectónicas en los relatos del escritor norteamericano. Según Houellebecq

this French thinker, the experience of drawing does not belong to the realm of being, but of arising, of sprouting. Thus the phrase must break in its centre, open a silence, and cast itself forward. To draw is a matter of speed. The practice of drawing has no beginning or end; it is to desire, to search, to wander. Hence the most appropriate verbal time to describe drawing is the gerund: “to be drawing.” For Cixous, drawing has nothing to do with imitating life, trying to catch it between the lines, but to follow it in its nascent state. To advance with the flow of life at a stroke. The paradox of drawing, according to the French thinker, lies in trying to render permanent in lines and spots what it nothing but a birth. “It’s not about drawing the outline,” warns the writer, that is, the profile that describes and makes things recognizable, “but what escapes the outline.” It is then, for Cixous, not about drawing but rather “the secret movement, the rupture, the torment, the unexpected.” To draw is to follow the path of that indomitable current that traverses all beings; to show what happens between things, what links them and makes them mysteriously unforgettable. Marta Beltrán shares with Cixous that approach to the experience of drawing, hence the precarious and wild, nascent life, which is expressed through the bodies and things fiercely traced in her drawings. In her productions of recent years Beltrán engages in a symptomatic reading of the representation of women in modern culture. To this end, she appropriates images from cinema, photography, and literature, or she shows daily life in domestic spaces, or embodies archetypes such as childhood, motherhood or family ties. From these images Beltrán creates a unique scene of her own content that brings her unconscious to light in figures. To draw such fraught images implies entering the dark memory of their gestures, the movements that conceal the bodies with an ambiguous expression. When re-elaborating these scenes of popular culture with her eye on the work of the symptom, she partially damages and disfigures both characters and spaces. Hence the latent violence in each stroke of the brush, in each body and shadow to which she gives shape. In her latest works, Beltrán explores two key ideas in modern art: on the one hand, the effort to recover the instinctive via the identification of women with animals, and, on the other, the reification of merchandise via through the dummy and the doll. The works presented in the C3A under the title *Instinct Fanatics* delve into this symptomatic interpretation of the image of woman. In this instance, the starting point is a colour. This is the yellowish dirty pink of a scene that portrays a marriage of twins.

In *H. P. Lovecraft: Against the World, Against Life* (1991), a book halfway between essay and pamphlet, Michel Houellebecq highlights the deep impression that architectural descriptions cause in the stories by the American writer. According to Houellebecq, Lovecraft is an architect whose construction materials are not bodies but rather atmospheres. In his stories architecture is impregnated from beginning to end by an essential, mythical dramaturgy that, through the play of light, dramatises even the smallest of spaces. Unlike what happens in cinema or painting –according to Houellebecq, whose approach to architecture is always exterior and static-- as we enter Lovecraft’s stories “we discover the architecture little by little, from different angles, moving inside it”. Cyclopean and insane, Lovecraft’s architectures not only





terrify us, but, because of their scale and structure, both fascinate us and violently and definitively shake us. Houellebecq calls them “living architectures” and also “sacred”. And added to the dread they provoke are the creatures they hide. In recent years the artist Paco Chanivet has turned to the key premise of fantasy literature, by transforming ordinary perceptions into an inexhaustible source of nightmares, by dramatising the gaze. While in earlier works he produced atmospheres of panic and wonder by totally transforming exhibition spaces, in the *Crisis* (2019) project, developed during his residency at the C3A, Chanivet renders theatrical the architecture of the museum itself, appropriating some of its constituent elements through the economies of dissemination, fragmentation, and the invisible. The first intervention, entitled *Crino*, consists of a series of aberrant excrescences made of polymer clay impregnated with naphtha that flows from the circular cavities which, thanks to concrete formwork, regularly dot the walls of the museum. These hybrid beings, composed of impossible organs and membranes, defy all attempts at classification. *Nictibio o Nictálope*, the second part of *Crisis*, consists of a set of mutant birds that appear to have died after crashing into the windows. Made with a type of paste half between plastic and half red clay, the pieces making up *Crino* and *Nictibio o Nictálope* are modelled in a style halfway between the attention to detail of the modelling itself, with its insistence on finish and high definition, and the gestural quality of a certain type of sculpture, which intentionally leaves some elements unfinished, to be completed by the viewer’s eye. Both series are bathed in naphtha, a highly flammable hydrocarbon, whose function is to



Lovecraft es un arquitecto cuyo material de construcción no son los cuerpos sino las atmósferas. En sus relatos la arquitectura está impregnada de principio a fin por una dramaturgia esencial, mítica que, mediante juegos luz, teatraliza incluso el menor de los espacios. A diferencia de lo que sucede en el cine o la pintura, señala Houellebecq, cuyas aproximaciones a la arquitectura son siempre exteriores y estáticas, al adentrarnos en los relatos de Lovecraft “*descubrimos la arquitectura poco a poco, desde distintos ángulos, moviéndonos dentro de ella*”. Ciclópeas y demenciales, las arquitecturas de Lovecraft no sólo aterran sino que, debido a su escala y estructura, fascinan y trastornan de manera violenta y definitiva. Houellebecq las denomina “arquitecturas vivas” o, también, “sagradas”. Y al pavor que provocan se suman las criaturas que ocultan. Durante los últimos años Paco Chanivet ha trabajado a partir de la premisa principal del género fantástico, transformar las percepciones ordinarias en fuente inagotable de pesadillas a través de la dramatización de la mirada. Si en trabajos anteriores la producción de atmósferas de pánico y maravilla tenía lugar a partir de la transformación total del espacio expositivo, en las intervenciones que componen *Crisis* (2019), el proyecto desarrollado durante el período de residencia en el C3A, Chanivet teatraliza la propia arquitectura del museo, apropiándose de algunos de sus elementos constitutivos a través de las economías de la disseminación, la fragmentación y lo invisible. La primera intervención, titulada *Crino*, consiste en una serie de excrescencias aberrantes realizadas en plastilina impregnada de nafta que brotan de las oquedades circulares que, fruto de la producción del encofrado de hormigón, de manera



introduce an element of threat both in the composition of the material and in the consciousness of the spectator. *Crisis* is composed of two other pieces which operate in the dimension of the unseen: *Mador*, a term that refers to the cold sweat that is the body's response to terror, and *Horrere*, which in Latin means "hair-raising". *Mador* is a cloud of water vapour mixed with synthetic adrenalin, the hormone secreted in response to panic, which is expelled at long intervals through a humidifier. *Horrere* is an intervention that involves lowering the room temperature to an uncomfortable level. The final piece of Chanivet's atmospheric machine of fear and estrangement is *Blind Bard*, a group of blown glass lamps with bulbous shapes, appendages and vortices that substitute for some of the lamps in the exhibition space. In this immersive, site-specific installation, Chanivet takes the materialism of Lovecraft's horror to its logical conclusion, using not only grammar and rhetoric, but also the chemistry of fear itself.

In Paloma de la Cruz's project, two material cultures associated with the construction of identity intersect. The first consists of the the devices and techniques that make up the history of body hygiene, and the second of the codes and practices involved in the genealogy of underclothes. Its emblems are the bidet and lingerie, objects that combine the image of the body itself, gender construction, and eroticism. The bidet is a recent invention. Its origin dates back to the transformations that took place in the conception of the private and the social body at the end of the 18th century. The accepted discourse about health that prevailed for several centuries gave way to the bourgeois hygiene morality, in which the skin became the new bat-

regular, puntean las paredes del museo. Estos seres híbridos, compuestos de órganos y membranas imposibles, escapan a cualquier intento de clasificación. *Nictibio o nictálope*, la segunda parte de *Crisis*, está formada por un conjunto de pájaros mutantes que parecen haber muerto después de haber colisionado con los ventanales. Realizadas en un tipo de pasta entre la plástico y la arcilla roja las piezas de *Crino* y *Nictibio o nictálope* están modeladas en un estilo a medio camino entre la atención al detalle del propia del modelismo, con su insistencia en el acabado y la alta definición, y la gestualidad de cierto tipo de escultura, que deja intencionadamente elementos sin acabar para que sea el ojo el que termine de construir la forma. Ambas series estas bañadas en nafta, un tipo de hidrocarburo altamente inflamable, cuya función es no sólo suavizar el modelado, sino introducir un elemento de amenaza tanto en la composición del material como en la conciencia del espectador. *Crisis* está compuesta por otras dos piezas que actúan en lo no visible, *Mador*, un término que se refiere al sudor ligero que cubre el cuerpo cuando en respuesta a, por ejemplo, una situación de terror, y *Horrere*, que en latín significa ponerse los pelos de punta. *Mador* es una nube de agua mezclada con oxitocina —una hormona que se segrega, entre otras ocasiones, cuando se produce una situación de pánico— expulsada a largos intervalos a través de un nebulizador. Por su parte, *Horrere* es una intervención que consiste en bajar la temperatura de la sala y producir una corriente de aire frío. La última pieza que forma parte de esta máquina atmosférica del miedo y el extrañamiento que ha construido Chanivet es *Bardo ciego*, un grupo de lámparas de cristal soplado con formas bulbosas, apéndices y vórtices que ciega algunas de las lámparas del espacio expositivo. En esta instalación inmersiva realizada de manera específica para los espacios del C3A, Chanivet conduce el materialismo del horror de Lovecraft a su conclusión lógica, actuando no sólo a partir de la gramática y la retórica, sino en la propia química del miedo.

En el proyecto de Paloma de la Cruz se entrecruzan dos culturas materiales asociadas a la construcción de la identidad. Por un lado, los dispositivos y las técnicas que conforman la historia de la higiene corporal, y por otro lado, los códigos y las prácticas que intervienen en la genealogía de la ropa íntima. Sus emblemas son el bidé y la lencería, objetos que conjugan la imagen del propio cuerpo, la construcción de género y el erotismo. El bidé es un invento reciente. Su origen se remonta a las transformaciones que se producen en la concepción del cuerpo privado y social a finales del siglo dieciocho. Del aceptado discurso en torno al campo semántico de la salud, preponderante durante varios siglos, se pasa a la moral de la higiene burguesa, donde la piel se convierte en el nuevo campo de batalla. Si con anterioridad la limpieza con agua estaba restringida a ciertas partes del cuerpo debido a sus propiedades debilitantes, a finales del siglo de las luces el baño se convertirá en el centro del aseo corporal. En este sentido, la introducción de las abluciones opera en un doble sentido, en primer lugar, la limpieza diaria protege frente a las amenazas que se acumulan en la piel, como los microbios y las bacterias, y, por otro lado, asearse con agua se convierte en una cuestión de orden moral. Al mismo tiempo, el espacio de la limpieza empieza a cobrar una dimensión privada y solitaria, y se cierra el acceso a los cuartos de baño, que previamente habían empezado a convertirse en una pieza

tlefield. Water, believed to weaken the body, had been used to wash only certain parts, but at the end of the century of the Enlightenment the bathroom became the place where the entire body was washed. Henceforth daily ablutions would not only protect against threats that accumulate on the skin, such as microbes, but also the moral order. Meanwhile, the bathroom became a private and solitary space, and access to the bathrooms, which had already become a separate part of the house, would now become closed spaces. The correlate of this privatisation of privacy is to be found in the eroticisation of the *toilette*, so prevalent in the literature and painting of the time. Lingerie, as underwear, is also linked to the history of body cleansing, but its evolution is also combined with gender-constructing strategies. As underwear it not only reflects, but, by changing its shape, builds the image of the sexed body of an era. Thus lingerie became a device for the production of the female body, although its purpose is far from being univocal, because, depending on its use, it can adopt different valences. The operation that Paloma de la Cruz carries out in *Paños de ablución* [Ablution Cloths] (2019) consists of using the elliptical structure, flattened inside a bidet, that is, its perimeter, including the drain hole, to build a set of ceramics adorned with lingerie patterns. The clay ellipses fold and twist on themselves forming clumps and the holes open erotically on the surface. On the matte white of the clay the ornamentation—flowers, patterns, rhythms, the living reflection of the enamel—is meticulously inscribed. The result is strangely corporeal and ambiguously feminine forms. The ceramics close when deployed on the arms of two iron structures, whose verticality heighten the sensation of the weight and carnality of these clay bodies.

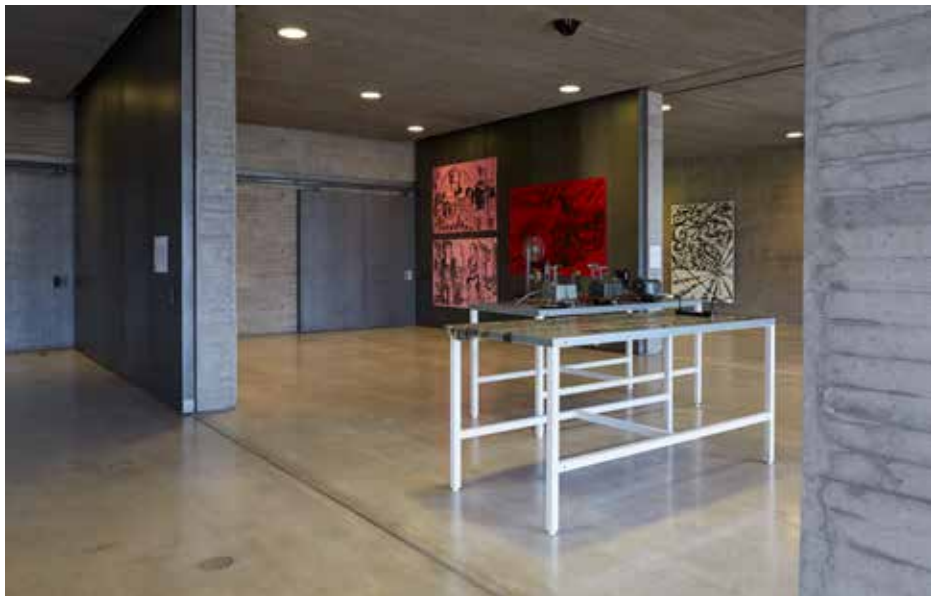
At the beginning of the 20th century there was a call to radically transform the way music was composed and experienced. In line with this was the impulse to create new instruments. In the 1920s and 1930s, as existing mechanical musical instruments were modified and new electric ones were created, the use of new means of recording and reproduction obviated the presence of instruments for making sounds. And what the gramophone did for sound, cinema did for images. While optical sound is usually associated with the technological development of the moving image, in reality, its precursors are to be found in attempts to discover scientifically based correlations between acoustic and visual phenomena. However, until the invention of the phonograph at the end of the 19th century, sound could be translated into visual patterns, but could not be reproduced. Similarly, the idea of using light to produce sound had also appeared previously, but it was not until the late 1920s that this technology was put at the service of music production. From a technical viewpoint, the production of sound from optical media is based on the possibility of converting light into electrical impulses, and then converting these into sound. The apparatus that performs this conversion consists of a photosensitive cell which, when the film is set in motion, crosses the light beam, detects the variations in the opacity of the frames, and converts the light stimuli into electrical stimuli. Lastly the vibrating speaker converts these electrical impulses into sound. In the 1920s, the use of optical devices for recording and reproduction in film as musical instruments came into vogue, fundamentally based on two composition techniques: the recording of existing sounds

separada de la casa. El relato de esta privatización de la intimidad se encuentra en la erotización de la *toilette*, tan habitual en la literatura y la pintura de la época. La lencería, en tanto que ropa interior, también está vinculada a la historia de la limpieza corporal, pero su evolución se conjuga además con las estrategias de construcción del género. La ropa interior no sólo refleja sino que, al modificar sus formas, construye la imagen del cuerpo sexuado de una época. En este sentido, la lencería es un dispositivo de producción del cuerpo femenino, aunque su fin está lejos de resultar unívoco, pues, en función de sus usos, puede adoptar diferentes valencias. La operación que Paloma de la Cruz lleva a cabo en *Paños de abluciones* (2019) consiste en utilizar la estructura elíptica, aplanada del interior de un bidé, es decir su perímetro, incluyendo el agujero del desagüe, para construir un conjunto de cerámicas adornadas con patrones de lencería. Las elipses de barro se pliegan y retuercen sobre sí mismas formando amasijos y los orificios se abren eróticamente en la superficie. Sobre el blanco mate del barro el ornamento —flores, tramas, ritmos— se escribe de manera minuciosa el reflejo vivo del esmalte. El resultado son formas extrañamente corpóreas y ambiguamente femeninas. Las cerámicas se cierran y completan al disponerse sobre los brazos de dos estructuras de hierro, cuya verticalidad aumenta la sensación de peso y carnalidad de estos cuerpos de barro.



and their subsequent manipulation by means of techniques similar to those of some avant-garde cinema, and the direct inscription of marks and motifs on the physical film itself, to create entirely new sounds. The project that Enrique del Castillo completed in the C3A is linked to the latter way of producing sound from optics. In recent years, del Castillo, whose work alternates between the visual arts, music, and sound art, has investigated the particular sonic characteristics of this type of apparatus, which fascinates him. He modified old film projectors, adding parts and functions, to make his own devices, and uses three different ones—three voices—in this exhibition. His first experiments arose from the discovery of the equivalence between the graphic representation in the film and the sound. Thus, when the film's light variations are recorded by the photosensitive cell, the frequency of repetition governs the pitch, the shape determines the timbre, the size establishes the volume and the focus and direction provide the filter, defining the harmonics. Del Castillo's first works centred on loops of orderly and disorderly frames that he controlled, opening and closing channels, increasing or decreasing speed. But his project for C3A breaks with this loop structure, and involves longer pieces that not only allows greater spacing in the sounds, but also opens up silences where the pure, empty film can be heard.

Antonio R. Montesinos' work explores the relation between life and everyday spaces. In the 2008-2015 period he undertook a series he dubbed "*Inopias*" consisting of critical reinterpretation of certain utopian modern architectural styles. In this series of installations,





A comienzos del siglo veinte se produce una llamada a transformar de manera radical la forma de componer y experimentar la música y, en línea con esta llamada, resuena la exigencia de crear nuevos instrumentos. Entre los años veinte y treinta, junto a la modificación de los instrumentos musicales mecánicos conocidos y la creación de nuevos instrumentos eléctricos, la utilización de los medios de grabación y reproducción aparece como una de las formas fundamentales de aproximarse a un ámbito sonoro no sólo nuevo sino desconocido. Entre los medios de grabación y reproducción desarrollados destacan, además del gramófono, los sistemas ópticos de sonido a partir de película fotográfica. Aunque habitualmente el sonido óptico se asocia con el desarrollo tecnológico de la imagen en movimiento, en realidad, sus precursores se encuentran en los intentos de encontrar correlaciones científicamente motivadas entre fenómenos acústicos y visuales. No obstante, hasta la invención del fonógrafo a finales siglo diecinueve el sonido podía ser traducido a un patrón visual, pero no podía ser reproducido. Por otro lado, la idea de utilizar la luz para producir sonido también había aparecido con anterioridad, sin embargo, no es hasta finales de los años veinte cuando esta tecnología se pone al servicio de la producción musical. Desde el punto de vista técnico, la producción de sonido a partir medios ópticos se basa en la posibilidad de traducir la luz en electricidad y esta última en sonido. Para llevar a cabo esta traducción de luz en electricidad el “instrumento musical” consta de una célula fotosensible enfrentada a una bombilla que, cuando la película se pone en movimiento y atraviesa el haz de luz, registra las variaciones en la opacidad de película y convierte los estímulos luminosos en impulsos eléctricos. Finalmente, el altavoz traduce los impulsos eléctricos que envía la célula fotosensible en sonido. En los años veinte, el uso de los dispositivos ópticos de grabación y reproducción en película como instrumentos musicales tiene lugar, fundamentalmente, a partir de dos técnicas de composición: la grabación de sonidos existentes y su posterior manipulación mediante técnicas similares a las del cine de vanguardia y la inscripción directa de marcas y motivos sobre la película a fin de crear fenómenos sonoros completamente nuevos. El proyecto que Enrique del Castillo ha llevado a cabo en el C3A está vinculado a esta segunda forma de aproximarse al sonido óptico. Durante los últimos años, del Castillo, cuyo trabajo se mueve entre las artes plásticas, la música y el arte sonoro, ha llevado a cabo una investigación, siempre desde la fascinación, acerca de las particulares características tímbricas de este tipo de aparatos. A partir de la tecnología de antiguos proyectores del Castillo ha construido, modificando sus características y añadiendo otras partes mecánicas, sus propios lectores ópticos, sus propios instrumentos musicales. Se trata de tres aparatos, tres voces, que le permiten ejecutar diferentes tipos de piezas. Los primeros experimentos de del Castillo partían del descubrimiento de la equivalencia entre la representación gráfica en la película y el sonido, es decir, de cómo suenan las formas gráficas. De este modo, del Castillo descubre que puede intervenir la película fílmica para componer del mismo modo que lo haría con un instrumento de otro tipo, dado que la frecuencia de repetición de un elemento da el tono, la forma del elemento da el timbre, su tamaño da el volumen, y, finalmente, el enfoque y la dirección de la lente dan el filtro, es decir, definen los armónicos. En estos primeros trabajos del Castillo

buildings and cities that are emblematic of modernity were reconstructed as expanded scale models made from found construction materials. Although reconstructive subversion was a key feature of *Inopias*, the series was chiefly a response to the 2008 economic crisis brought on by the financial economy and the housing bubble. In this way Montesinos highlighted the secret thread joining the universalist hope associated with rationalist utopia and instrumentalisation of reason by capitalism and the apparatus of the modern state. In keeping with his earlier works Montesinos' proposal consisted of a reconstructive subversion of the practices and customs that ultimately inspired French Situationism: the playful reconstruction of the architectures of "reason", and using its own ruins for the purpose. The project for the C3A again takes up some of the key aspects of *Inopias*, but here Montesinos used the museum itself as his point of departure. Though the plans were drawn in 2000, construction of the Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (C3A) began in 2008, the year of the outbreak of crisis, which made it the last of the great art spaces to be built in response to the "Guggenheim-Bilbao effect" –the idea of the museum as a means of stimulating the urban economy through real estate development and tourism. For Montesinos it is a museum that was born when its paradigm, the museum as spectacle, had become obsolete, that is, it was born as a ruin. Moreover, even its own design, based on the Voronoi diagram, a model for dividing space into regions from the distance between objects, so that, depending on this distance, each object is assigned a zone, is problematic, because one of the most important applications of the diagram is in the design of security and control systems. *Take Care of the Collection* (2019), the project presented in the rooms of the C3A, proposes to resignify the museum through the introduction of a work in which, in line with Bruno Latour's actor-network theory, human and non-human agents interact. A space where the idea of cultivation and care is privileged not only between beings of different kinds, but between natural and artificial beings. The work consists of a series of hexagonal concrete planters with plants, constructed following the Voronoi diagram by which the museum is organised. The planters that make up this piece are connected by a drip irrigation system that keeps the soil moist. *Take Care of the Collection* takes up elements of his previous work, such as the reflection on the architecture of the crisis or the use of the scale model as a sculptural installation, while introducing elements that bring it closer to the central problems of the present, such as the relationship between culture and nature, the power of the non-human, and the reference to care.

The speculative fictions of cosmic horror, a literary genre that has its origin in the stories and theories of H.P. Lovecraft, evoke the existence of a world so radically "other" that it is unthinkable. Cosmic horror does not try to show that unknown reality which, due to its nature, cannot appear, but tries to make it clear that, within our world, there is something completely strange. The unknown can only be presented as a negative, that is, through its effects. In Lovecraft's stories, the reaction of the characters to those realities which, due to their radical otherness, are given almost abstract names like "the colour that fell from the sky" or "the shadow beyond time", is one of paralysis, of being stunned by the impossibility







se centraban en bucles relativamente breves de tramas ordenadas y desordenadas que podían combinarse durante su ejecución abriendo y cerrando canales, aumentando o disminuyendo la velocidad. El proyecto que ha desarrollado para el C3A parte de la idea de romper con esta estructura de bucles y fabricar piezas más largas que le permitan no sólo espaciar más los sonidos, sino incluso abrir silencios donde pueda oírse la pura película vacía.

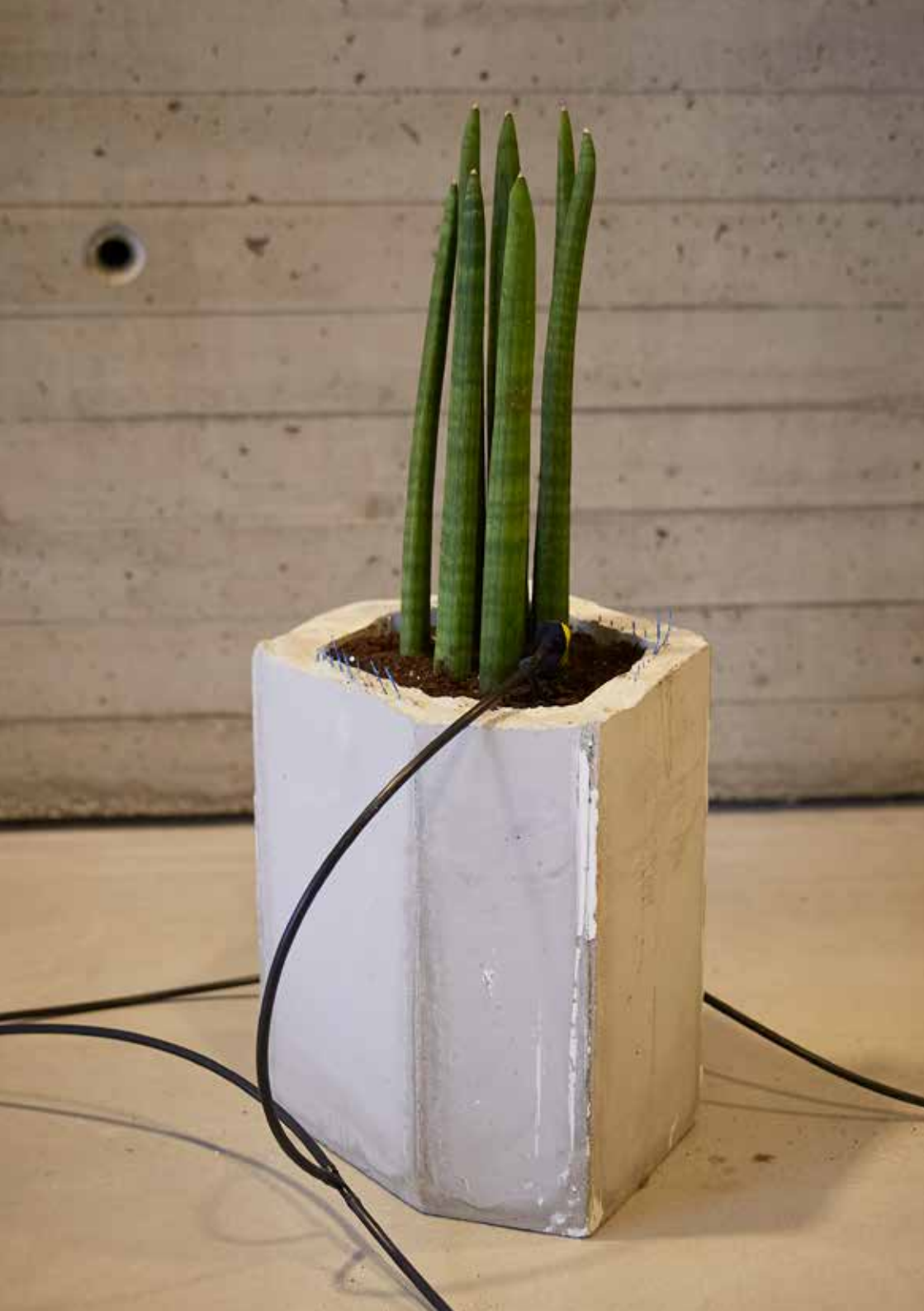
El trabajo de Antonio R. Montesinos explora la relación entre la vida y los espacios de lo cotidiano. Entre los años 2008 y 2015 llevó a cabo una serie de proyectos titulada *Inopias* que reinterpretaban de manera crítica modelos arquitectónicos utópicos modernos. En esta serie de instalaciones los edificios y ciudades emblemáticos de la modernidad utópica eran reconstruidos en forma de maquetas expandidas a partir de materiales de construcción encontrados. Aunque la subversión recreativa de la arquitectura moderna es uno de los ejes de *Inopias*, en realidad el proyecto era una respuesta a la crisis económica del año 2008, en cuyo centro se encuentra la relación entre financiarización y especulación inmobiliaria. De este modo, Montesinos ponía de relieve el hilo secreto que une la aspiración universalista de las utopías racionalistas y la instrumentalización de la razón por parte del capitalismo y los aparatos del estado en la modernidad. La propuesta de Montesinos consistía, en línea con sus trabajos anteriores, en una subversión de las prácticas y los usos que, en última instancia, se inspira en el situacionismo francés: reconstruir de manera lúdica las arquitecturas de la razón. Pero, además, lo que caracterizaba este trabajo era que lo hacía a partir de sus propias ruinas, de ahí su uso de materiales encontrados relacionados con la construcción. El proyecto elaborado para el C3A retoma algunos de los aspectos clave de *Inopias*, pero, en este caso, Montesinos toma como punto de partida el propio museo. Aunque proyectado a principios de los 2000, el Centro de Creación Contemporánea de



of apprehending the object. The absolutely other takes the characters to the limits of thought and experience, thus the limits not only of reason, but also of language. For several years Cristina Ramírez has linked her landscapes to conjectures of cosmic horror. Indeed, the title of her latest project, *La palabra quebrada* [“The Broken Word”] (2019), refers to the incapacity to give testimony that provokes horror. In *La palabra quebrada* Ramírez, in a spiral movement characteristic of her work which invariably centres on literature, addresses two writers, Edgar Allan Poe and William Hope Hodgson, who Lovecraft regarded as foundational. Ramírez reads Poe and Hodgson stories in the light not only of cosmic horror, but of the visual conclusions of her own work. Ramírez’s work has at its core a way of drawing that is redolent of the comic book and literary illustrations both in its material economy—India ink and paper, brush and pen—and in its stylistic resources—strokes and silhouettes, black and white. If Lovecraft approached the unknown through the paradoxical construction of atmospheres using abstract formulas, Ramírez introduces seemingly abstract elements, fundamentally silhouettes of geometric shapes, in her landscape scenes in order to evoke the presence of that absolute otherness in the world. The oceanic landscapes of *La palabra quebrada* are inspired by Poe’s *A Descent into the Maelström* (1861) and Hodgson’s *From the Tideless Sea* (1906). The horror caused by both sto-



Andalucía (C3A) comienza a construirse, precisamente, el año que estalla la crisis económica, y es el último de los grandes espacios de arte construidos en el estado español siguiendo el llamado “efecto Guggenheim”, es decir, la idea del museo como un elemento capaz de dinamizar la economía de la ciudad a través tanto de la especulación inmobiliaria como del turismo. Para Montesinos se trata de un museo que nace cuando su paradigma, el museo-espectáculo, se ha vuelto obsoleto, es decir, que nace como una ruina. Más aún, incluso su propio diseño, basado en el diagrama de Voronoi, un modelo algorítmico creado para dividir el espacio a partir de la distancia entre los objetos, de tal manera que, en función de esta distancia, el algoritmo le asigna a cada objeto una zona equivalente de espacio a su alrededor, lo que da lugar a una estructura de celdas hexagonales, resulta problemático, pues un de las aplicaciones más importantes del diagrama se encuentra, precisamente, en el diseño de sistemas de seguridad y control. *Take Care of the Collection* (2019), el proyecto que se presenta en las salas del museo propone resignificar el museo a través de la introducción de una obra en la que, en línea con la teoría del actor-red de Bruno Latour, interactúen agentes humanos y no humanos. Un espacio donde se privilegia la idea de cultivo y cuidado no sólo entre seres de diferente naturaleza, sino entre seres naturales y artificiales. La obra consiste en una serie de maceteros hexagonales de hormigón



construidos siguiendo el diagrama de Voronoi que organiza el museo. Los maceteros contienen plantas de interior, similares a las que encontramos en los portales de algunas edificaciones, y están conectados mediante un sistema de riego por goteo que mantiene la tierra húmeda a lo largo de la exposición. *Take Care of the Collection* retoma elementos de *Inopias*, como la reflexión sobre la arquitectura de la crisis o el uso de la maqueta como instalación escultórica, al tiempo que introduce nuevos elementos, como la relación entre cultura y naturaleza, la capacidad de agencia de lo no humano y la referencia a los cuidados.

Las ficciones especulativas del horror cósmico, un género literario que tiene su origen en los relatos y teorías de H.P. Lovecraft, evocan la existencia de un mundo tan radicalmente otro que resulta impensable. El horror cósmico no intenta mostrar esa realidad ignota que, debido a su naturaleza, no puede aparecer, sino que trata de hacer patente que, dentro de nuestro mundo, hay algo completamente extraño. Lo desconocido sólo puede presentarse entonces en negativo, es decir, a través de sus efectos. En los cuentos de Lovecraft, la reacción de los personajes frente a esas realidades que, debido a su radical alteridad, reciben nombres casi abstractos como “el color que cayó del cielo” o “la sombra más allá del tiempo”, es de parálisis y aturdimiento ante la imposibilidad de llegar a aprehender su objeto. Lo absolutamente otro conduce a los personajes al límite del pensamiento y la experiencia y, por lo tanto, a los límites





no sólo de la razón, sino del lenguaje. Desde hace varios años, Cristina Ramírez ha situado sus trabajos en torno al paisaje en línea con las especulaciones del horror cósmico. El título de su último proyecto, *La palabra quebrada* (2019), incide, precisamente, en la incapacidad para dar testimonio que provoca el horror. En esta serie de obras Ramírez se acerca, en un movimiento en espiral característico de su trabajo y que tiene siempre en su centro la literatura, a dos escritores del género del horror, Edgar Allan Poe y William Hope Hodgson, que Lovecraft consideraba fundacionales. La estrategia de Ramírez es leer los relatos de Poe y Hodgson a la luz no sólo del horror cósmico, sino de las conclusiones plásticas de su propio trabajo. La obra de Ramírez tiene en su núcleo una práctica del dibujo que bebe del cómic y la ilustración tanto en su economía material —tinta china y papel, pincel y plumilla— como en sus recursos estilísticos— trazos y siluetas, blancos y negros. Si Lovecraft se aproximaba a lo desconocido a través de la paradójica construcción de atmósferas a través de fórmulas abstractas, Ramírez introduce elementos aparentemente abstractos, siluetas de formas geométricas fundamentalmente, en sus escenas paisajísticas con el fin de evocar, la presencia de esa absoluta otredad en el mundo. Los paisajes oceánicos de *La palabra quebrada*, titulados *Primer*, *Segundo* y *Tercer intento*, parten de los relatos *Un descenso al maelström* (1861) de Poe y *Desde el mar sin mareas* (1906) de Hodgson. El horror que provocan ambos relatos, las palabras que rompen y quiebran, está relacionado, no sólo con



ries, the words that break and shatter, stems not only from the historic hostility of the ocean, but from the violence that the abstract elements exert on the field of representation. In Poe's case, the funnel of "ebony" walls located in the centre of the maelström, and, in Hodgson's, the sharp peaks formed by the waves of the so-called "pyramidal sea". The atmospheres of the broken word carry to its extreme this logic of estrangement that occurs when the unrepresentable penetrates the realm of things.

la histórica hostilidad del océano, sino con la violencia que los elementos abstractos ejercen sobre el ámbito de la representación. En el caso de Poe, el embudo de paredes "de ébano" que se encuentra en el centro del *maelström*, y, en el caso de Hodgson, los afilados picos que forman las olas del llamado "mar piramidal". Las atmósferas de *La palabra quebrada* llevan esta lógica del extrañamiento que tiene lugar cuando lo impresentable penetra en el ámbito de las cosas a su extremo.



MARTA BELTRÁN (GRANADA, 1977)

Instinct Fanatics, 2019
Fanáticos del instinto

Instalación de dibujos en acrílico y tinta china sobre papel

Detalle / Detail



PACO CHANIVET (SEVILLA, 1984)

Crino, 2019 (Serie Crisis)
Crino (Crisis Series)

Plastilina libre de azufre y nafta

Detalle / Detail



PACO CHANIVET (SEVILLA, 1984)

Mador, 2019 (Serie Crisis)
Exudation (Crisis Series)

Circuito de nebulizado con bomba de caudal y oxitocina

Detalle / Detail



PACO CHANIVET (SEVILLA, 1984)

Horrere, 2019 (Serie Crisis)
Horrere (Crisis Series)

Aire frío



PACO CHANIVET (SEVILLA, 1984)

Nictibio o nictálope, 2019 (Serie Crisis)
Nyctalopia or Nyctibius (Crisis Series)

Plastilina libre de azufre y nafta

Detalle / Detail



PACO CHANIVET (SEVILLA, 1984)

Bardo ciego, 2019 (Serie Crisis)
Blind Bard (Crisis Series)

Cristal soplado

Detalle / Detail



PALOMA DE LA CRUZ (MÁLAGA, 1991)

Paños de abluciones, 2019
Ablution Clothes

Cerámica esmaltada y metal



ENRIQUE DEL CASTILLO (JAÉN, 1982)

Sin título, 2019
Untitled

Lectores de película fílmica, películas intervenidas y documentación

Detalle / Detail



ANTONIO R. MONTESINOS (RONDA, MÁLAGA, 1979)

Take Care of the Collection, 2019
Cuidar la colección

Cemento encofrado, plantas, guías, tierra y sistema automático de riego



CRISTINA RAMÍREZ (TOLEDO, 1981)

Primer intento, 2019 (Serie La palabra quebrada)
First Attempt (The Broken Word Series)

Tinta china y acrílico sobre papel



CRISTINA RAMÍREZ (TOLEDO, 1981)

Segundo intento, 2019 (Serie La palabra quebrada)
Second Attempt (The Broken Word Series)

Tinta china y acrílico sobre papel



CRISTINA RAMÍREZ (TOLEDO, 1981)

Tercer intento, 2019 (Serie La palabra quebrada)
Third Attempt (The Broken Word Series)

Tinta china y acrílico sobre papel

PACO CHANIVET

Sevilla, 1984. Es Licenciado en Bellas Artes, con estudios en Antropología social y cultural, así como en dirección y guión cinematográfico. Algunas de sus aportaciones en el ámbito artístico nacional han sido para: *El lugar de los hechos* (Sala d'Art Jove); *Audio-deriva* para el Archivo J. R Plaza (La Virreina Centre de la Imatge); *F de Ficción* (Can Felipa Arts Visuals); *Constelaciones familiares* (Sala Muncunill EspaiDos); *Ne travaillez jamais* (ADN Platform, ADN Galería); *Siga los rastros como si fuera miope* (Arts Santa Mònica); *Alegorías de lo cotidiano* (C.C. Las Cigarreras); *Panorama 2018* (Galería Fran Reus); *No es lo que aparece* (Premi Miquel Casablanques, Fabra i Coats); *SSSSSSSilex* (La Capella - BCN Producció); *Ante el tiempo* (Iniciarte, Sala Santa Inés); *Produir, Produir, Produï(t)* (LOOP Festival); *La Plaza Synthetika* (Matadero Madrid); *Festival D'A* (CCCB); e *Interregno* (Espai 13 de la Fundació Joan Miró). En 2018 y 2019 ganó el premio a mejor cortometraje internacional en los festivales de cine de Cali, Chiloé y Andorra. Ha sido artista residente en el centro de producción Hangar y La Escocesa. Es impulsor y cofundador de FASE, espacio de creación y pensamiento en L'Hospitalet de Llobregat. Vive y trabaja en Barcelona.

PACO CHANIVET

(b. Seville, 1984) is a graduate in Fine Arts with additional training in social and cultural anthropology, film directing and script writing. Some of his contributions to the Spanish art scene: *El lugar de los hechos* ["Scene of the crime"] (Sala d'Art Jove); *Audio-deriva* for the J. R Plaza Archive (La Virreina Centre de la Imatge); *F de Ficción* (Can Felipa Arts Visuals); *Constelaciones familiares* ["Family Constellations"] (Sala Muncunill EspaiDos); *Ne travaillez jamais* ["Don't ever work"] (ADN Platform, ADN gallery); *Siga los rastros como si fuera miope* ["Follow the tracks as if you were myopic"] (Arts Santa Mònica); *Alegorías de lo cotidiano* ["Everyday allegories"] (C.C. Las Cigarreras); *Panorama 2018* (Fran Reus gallery); *No es lo que aparece* ["It is not what it appears to be"] (Premi Miquel Casablanques, Fabra i Coats); *SSSSSSSilex* (La Capella - BCN Producció); *Ante el tiempo* ["Before time"] (Iniciarte, Sala Santa Inés); *Produir, Produir, Produï(t)* (LOOP Festival); *La Plaza Synthetika* (Matadero Madrid); *Festival D'A* (CCCB); and *Interregno* ["Interregnum"] (Espai 13 de la Fundació Joan Miró). In 2018 ad 2019 he won awards for "best foreign short film" at the international film festivals of Cali, Chiloé, and Andorra. He was artist in residence at the Hangar art production centre and La Escocesa. He is a co-founder of the FASA creation and thought space in L'Hospitalet de Llobregat. He lives and works in Barcelona.

PALOMA DE LA CRUZ

Málaga, 1991. Es graduada en Bellas Artes (2014) y ha realizado el Máster en Producción Artística Interdisciplinar (2016) por la Universidad de Málaga. En la actualidad cursa estudios de doctorado en la Universidad del País Vasco. Su obra explora ideas y metáforas acerca del cuerpo a través de la escultura cerámica. Ha participado en programas de residencia en espacios como La Térmica (2019), el XIV Encuentro de Arte Contemporáneo Genalguacil (2018) y la IV Beca de Artista Residente de Postgrado de la Universidad de Málaga (2017). Entre sus exposiciones individuales destacan: *Erótica inversa* (2017), Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga y *Caer 'Fall in desire'* (2017), Casa Sostoa, Málaga. Asimismo, ha participado en proyectos expositivos como *#TODAS* (2019), Sala de Exposiciones Rectorado Málaga; *El jardín secreto. Colecciones privadas de arte contemporáneo* (2019), Museo Municipal de Málaga, MUPAM; o *Neighbours IV* (2018), Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, CAC). XVII Encuentros de Arte Contemporáneo (2018), MUA Alicante.

PALOMA DE LA CRUZ

(b. Malaga, 1991) is a 2014 graduate in Fine Arts from the University of Malaga, where in 2016 she earned an MA in Interdisciplinary Artistic Production. She is now engaged in doctoral studies at the University of the Basque Country. Her works address ideas an metaphors relating to the body via ceramic sculpture. She has been artists in residence in spaces such as La Térmica (2019), the 14th annual Encuentro de Arte Contemporáneo Genalguacil (2018) and the 4th annual Post-graduate Resident Artist Grant Programme at the University of Malaga (2017). Noteworthy amongst her solo shows were: *Erótica inversa* (2017) and Exhibition Hall of the Fine Arts Collge of the University of Malaga, and *Fall in Desire'* (2017), at Casa Sostoa, Malaga. She has taken part in exhibition projects such as *#TODAS* (2019) in the showroom of the Rectorate of the University of Malaga; ; *El jardín secreto. Colecciones privadas de arte contemporáneo* ["The secret garden: private contemporary art collections"] (2019), Malaga Municipal Museum, MUPAM; *Neighbours IV* (2018), Malaga ContemporaryArt Centre, CAC), and the 17th annual Encuentros de Arte Contemporáneo (2018), MUA, Alicante.

ENRIQUE DEL CASTILLO

Jaén, 1982. Realizó estudios en el Conservatorio de Jaén y es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Ha cursado el Máster de Producción e Investigación Artística de la Universidad de Barcelona y el Máster de Arte Sonoro de la Universidad de Valencia. Su práctica se divide entre las artes gráficas y la música. Su obra gráfica se ha mostrado en la galería Limbo 0 (2016); Ars Santa Mónica (2014) Barcelona; o la Bienal de Arte Rafael Botí (2007), Córdoba. Desde el año 2010 colabora con el cineasta Miguel A. Puertas en trabajos de cine expandido y experimental. Su trabajo se ha presentado en multitud de espacios entre los que destacan: Octubre Centre de Cultura Contemporània (2019), Valencia; Morada Sónica (2018), Almería; Galería Artinueve (2017), Murcia; Hunna Manhattan (2015), Halle (Alemania); On Off Festival (2015), Berlín; Vilnius International Film Festival (2014), Vilnius (Lituania); Filmoteca de Andalucía (2014), Córdoba; o el CCCB (2011), Barcelona.

ENRIQUE DEL CASTILLO

(b. Jaén, 1982) studied at the Jaén Conservatory of Music before earning a Fine Arts degree at the University of Granada and later an MA in Art Investigation and Production from the University of Barcelona and an advanced degree in Sound Art from the University of Valencia. He engages in both graphic arts and music. His print work has been shown in the Limbo 0 gallery in Barcelona (2016); Ars Santa Mónica, also in Barcelona (2014) ; and the Rafael Botí (2007) Biennale in Cordoba (2007). Since 2010 he has worked on experimental film projects with the filmmaker Miguel A. Puertas. His musical works have been performed in such venues as the Octubre Centre de Cultura Contemporània (2019), Valencia; Morada Sónica (2018), Almería; Galería Artinueve (2017), Murcia; Hunna Manhattan (2015), Halle (Germany); On Off Festival (2015), Berlin; Vilnius International Film Festival (2014), Vilnius (Lithuania); Filmoteca de Andalucía (2014), Cordoba; and the CCCB (2011), Barcelona.

ANTONIO R. MONTESINOS

Ronda, Málaga, 1979. Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y ha cursado el Máster en Artes Digitales por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. A través de diferentes medios y procedimientos, su trabajo aborda temáticas como la ciudad, el urbanismo, el DIY y el bricolaje, la ficción y el impulso utópico. Ha presentado su obra en contextos como La Centrale électrique (Bruselas), Centro EX-TERESA (México), Naturkundemuseum (Berlín), Städtische Galerie (Bremen), Gdańsk City Gallery (Polonia), La Casa Encendida (Madrid), Matadero (Madrid), Residencia de Estudiantes (Madrid), Hangar (Barcelona), CAAC (Sevilla), Centro José Guerrero (Granada), Centro de Arte Santa Mónica (Barcelona), EACC (Castellón) o MUA (Alicante). También ha participado en exposiciones en la Galería Josedelafuente (Santander), Galería Angels (Barcelona), Espacio Valverde (Madrid) Galería Isabel Hurley (Málaga). Asimismo, ha colaborado en diferentes proyectos colectivos como Laboratorio de Pensamiento Lúdico, La Ciudad Demudada, el colectivo D_forma, el espacio de producción independiente Rampa o Correspondencias desde Eyjafjallajökull, un proyecto de reflexión sobre la idea de Europa.

ANTONIO R. MONTESINOS

(b. Ronda, Málaga, 1979) graduated in Fine Arts from the Polytechnical University of Valencia and earned an MA in Digital Arts from Barcelona's Pompeu Fabra University. Employing a variety of media and techniques, his work deals with cities and urban planning, DIY crafts, fiction, and the utopian impulse. His art has been shown in La Centrale électrique (Brussels), Centro EX-TERESA (Mexico City), Naturkundemuseum (Berlin), Städtische Galerie (Bremen), Gdańsk City Gallery (Poland), La Casa Encendida (Madrid), Matadero (Madrid), Residencia de Estudiantes (Madrid), Hangar (Barcelona), CAAC (Sevilla), Centro José Guerrero (Granada), Centro de Arte Santa Mónica (Barcelona), EACC (Castellón) and the MUA (Alicante). He has also taken part in shows in the Galería Josedelafuente (Santander), Galería Angels (Barcelona), Espacio Valverde (Madrid), and Galería Isabel Hurley (Malaga). He has also participated in such collective projects as the *Laboratorio de Pensamiento Lúdico* ["Laboratory of Playful Thought"], *La Ciudad Demudada* ["The city turned pale"], the *D_forma collective*, the independent production space *Rampa*, and *Correspondencias* from Eyjafjallajökull in Iceland, a project for reflection upon the idea of Europe.

CRISTINA RAMÍREZ

Toledo, 1981. Es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Su obra se acerca a la relación entre paisaje y ficción desde los ámbitos del dibujo y la escultura. Ha recibido el II Premio de Dibujo DKV-Makma (2016) y el Premio de pintura joven de Granada (2016) y el Premio Joven de la Fundación Complutense (2009), y fue Mención de Honor en el Certamen de dibujo Gregorio Prieto (2010). Asimismo, en 2017 recibió la Beca Iniciarte y fue una de las seleccionadas en el Programa de ayudas a la producción de la Universidad de Granada. Ha realizado residencias en la Fundación BilbaoArte (2018), Bilbao; BB Art Colony (2018), Primostek (Eslovenia); y Casa Falconieri (2011), Cagliari. Ha realizado multitud de exposiciones entre las que destacan: *El pozo y la pirámide* (2019), realizado junto con Álvaro Albaladejo, Fundación BilbaoArte, Bilbao; *Atavic Memory* (2019), SCAN, Londres; *Hacia la noche* (2018), Marte Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Castellón; o *Superficie de Ruptura* (2017), Sala Iniciarte, Córdoba; *Donde ocurren cosas* (2016), La Gran, Valladolid; *Fin* (2016), Columna JM, Málaga; *Nueve ángulos* (2016), Sala Ático, Granada.

CRISTINA RAMÍREZ

(b. Toledo, 1981) earned a degree in Art History from Madrid's Universidad Complutense and another in Fine Arts from the University of Granada. Her drawings and sculptures deal with the relation between fiction and the landscape. She won the CKS.Makma Drawing Prize (2016), the "Best Young Painter" award from the city of Granada (2016), and the "Youth" prize given by the Complutense Foundation (2009). She won an Honourable Mention in the Gregorio Prieto Drawing Awards (2010). She was also awarded the Iniciarte grant in 2017 and other grants from the University of Granada. She took part in artist residency programmes in the BilbaoArte Foundation (2018), Bilbao; BB Art Colony (2018), Primostek (Slovenia); and Casa Falconieri (2011), Cagliari. She has had numerous shows, such as *El pozo y la pirámide* ["The well and the pyramid"] (2019), in collaboration with Álvaro Albaladejo, and the BilbaoArte foundation, Bilbao; *Atavic Memory* (2019), at SCAN, London; *Hacia la noche* ["Towards night"] (2018), Marte Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Castellón; and *Superficie de Ruptura* ["Breaking surface"] (2017), Sala Iniciarte, Cordoba; *Donde ocurren cosas* ["Where things happen"] (2016), La Gran, Valladolid; *Fin* ["The end"] (2016), Columna JM, Malaga; *Nueve ángulos* ["Nine angles"] (2016), Sala Ático, Granada.

MARTA BELTRÁN

Granada, 1977. Es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada, donde también realizó estudios de doctorado. Asimismo, ha cursado el máster en Crítica de Arte y Nuevas Tecnologías en la Universidad Europea de Madrid. Su obra explora la expansión del dibujo desde el registro diario en pequeño formato hacia la composición monumental. La principal motivación, es la representación de la figura femenina como expresión de contenidos inconscientes y emocionales a partir de otras prácticas de ficción. En la actualidad prepara *El juego de la libertad* (2019), una exposición realizada con motivo de la Beca Daniel Vázquez Díaz de Huelva. Entre sus últimas exposiciones individuales destacan *Ojos de un extraño* (2019), Museo de la Fundación Gregorio Prieto, Valdepeñas; y *La vendedora de fósforos*, MuVIM, Valencia. Recientemente, obra ha formado parte de exposiciones colectivas en las galerías Birimbao de Sevilla y Puxa-gallery de Madrid, así como en las ferias de arte Marte de Castellón y JustMAD.

MARTA BELTRÁN

(b. Granada, 1977) earned a Fine Arts degree from the University of Granada where she also did post-graduate work, before earning an MA in Art Criticism from the Universidad Europea in Madrid. Her work explores the expansion of the drawing from the small notebook sketch to the monumental composition. Her chief motif is the female figure used to express unconscious and emotional contents via other fictional devices. She is currently preparing a show entitled *El juego de la libertad* ["*The freedom game*"] (2019), with a Daniel Vázquez Díaz grant in the city of Huelva. Her most recent solo shows include *Ojos de un extraño* ["*A stranger's eyes*"] (2019), Gregorio Prieto foundation museum, Valdepeñas; and *La vendedora de fósforos*, ["*The match seller*"] MuVIM, Valencia. Her works have also been hung in group shows at the Birimbao gallery in Sevilla and the Puxagallery in Madrid, as well as in the art fairs Marte in Castellón and JustMAD.

COMISARIO JAVIER SÁNCHEZ MARTÍNEZ

Madrid, 1982. Es comisario y crítico de arte independiente. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada, donde también cursó estudios de Filosofía, completó su formación con un M.A. in Curatorial Studies en el Center for Curatorial Studies del Bard College (CCS Bard), en Annandale-on-Hudson, Nueva York. Ha sido Asistente de Comisario en Frieze New York 2013 y fue Project Manager del programa de arte público de Governors Island en Nueva York. Entre 2015 y 2018 trabajó como comisario de exposiciones en el Blaffer Art Museum de la University of Houston, Texas. Ha organizado numerosas exposiciones en España y Estados Unidos entre las que destacan: *Cristina Ramírez/Álvaro Albaladejo. El pozo y la pirámide* (2019), Fundación Bilbaoarte, Bilbao; *Sergio Prego: Rose-colored Drift/To the Students* (2017), Blaffer Art Museum, Houston; *The Propeller Group* (2017), Blaffer Art Museum, Houston; *Blake Rayne: Cabin of the Accused* (2016), Blaffer Art Museum, Houston; *Hilary Lloyd* (2016), Blaffer Art Museum, Houston; *The Rhythm That Laughs You* (2014), Flux Factory, Queens, Nueva York; *Tom Burr: Screen* (2014), CCS Bard, Annandale-on-Hudson, Nueva York; y *La imagen y el animal* (2010), Palacio de los Condes de Gabia, Granada. Junto a Omar-Pascual Castillo ha co-comisariado dos exposiciones para el Centro Arte Atlántico Moderno en Las Palmas de Gran Canaria, *Saint Clair Cemin. Espejo barroco* (2012) y *Hans Lemmen. Aún terrenal* (2011). Sus textos han aparecido en multitud de publicaciones de arte contemporáneo.

CURATOR JAVIER SÁNCHEZ MARTÍNEZ

(b. Madrid, 1982) is an independent curator and art critic, with a degree in Fine Arts from the University of Granada, where he also studied philosophy. He later earned an MA. in Curatorial Studies from the Center for Curatorial Studies at Bard College (CCS Bard), in Annandale-on-Hudson, New York. He served as assistant curator at the Frieze New York art fair in 2013 and was project manager of the Governors Island public art programme in New York. From 2015 until 2018 he worked as exhibition curator at the Blaffer Art Museum of the University of Houston, Texas. The most noteworthy of the shows he has organised in Spain and the United States were: *Cristina Ramírez/Álvaro Albaladejo. El pozo y la pirámide* ["*The well and the pyramid*"] (2019), Bilbaoarte Foundation, Bilbao; *Sergio Prego: Rose-colored Drift/To the Students* (2017), Blaffer Art Museum, Houston; *The Propeller Group* (2017), Blaffer Art Museum, Houston; *Blake Rayne: Cabin of the Accused* (2016), Blaffer Art Museum, Houston; *Hilary Lloyd* (2016), Blaffer Art Museum, Houston; *The Rhythm That Laughs You* (2014), Flux Factory, Queens, New York; *Tom Burr: Screen* (2014), CCS Bard, Annandale-on-Hudson, New York; and *La imagen y el animal* ["*The image and the animal*"] (2010), Palacio de los Condes de Gabia, Granada. With Omar-Pascual Castillo he co-curated two exhibitions at the Centro Arte Atlántico Moderno (CAAM) in Las Palmas de Gran Canaria (Canary Islands): *Saint Clair Cemin. Espejo barroco* ["*Baroque mirror*"] (2012) and *Hans Lemmen. Aún terrenal* ["*Still of this earth*"] (2011). His writings have been published in numerous contemporary art journals.

JUNTA DE ANDALUCÍA
GOVERNMENT OF ANDALUSIA
PRESIDENTE
PRESIDENT
Juan Manuel Moreno Bonilla

CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO
MINISTRY OF CULTURE AND HISTORIC HERITAGE
CONSEJERA
MINISTER
Patricia del Pozo Fernández

VICECONSEJERO
DEPUTY MINISTER
Alejandro Romero Romero

SECRETARÍA GENERAL DE INNOVACIÓN CULTURAL Y MUSEOS
GENERAL SECRETARY OF CULTURAL INNOVATION AND MUSEUMS
Mar Sánchez Estrella

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO
DIRECTOR
DIRECTOR
Juan Antonio Álvarez Reyes

CONSERVADORA JEFE DEL SERVICIO DE ACTIVIDADES Y DIFUSIÓN
HEAD OF ACTIVITIES AND COMMUNICATION
Yolanda Torrubia Fernández

CONSERVADOR JEFE DEL SERVICIO DE CONSERVACIÓN
HEAD OF CONSERVATION
Bosco Gallardo Quirós

JEFE DEL SERVICIO DE ADMINISTRACIÓN
HEAD OF ADMINISTRATION
Luis Arranz Hernán

DIRECCIÓN ARTÍSTICA DEL CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA
ARTISTIC DIRECTOR AT THE CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA
Álvaro Rodríguez Fominaya

GERENTE DEL CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA
CFO & HR DIRECTOR AT THE CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA
Francisco Álvarez Expósito

EXPOSICIÓN / EXHIBITION
Beltrán, Chanivet, De la Cruz, Del Castillo, Montesinos, Ramírez
Del 13 de diciembre hasta el 2 de febrero 2020
13 December 2019 – 2 February 20

COMISARIADO / CURATOR
Francisco Javier Sánchez Martínez
COORDINACIÓN / COORDINATION
Elena González Alcántara
Francisco Javier Morales Salcedo
RESTAURACIÓN / RESTORATION
José Carlos Roldán Saborido
COORDINACIÓN DE MONTAJE / EXHIBITION PRODUCTION
COORDINATION
Guillermo Garrido Giménez
Faustino Escobar Romero
ASISTENCIA DE MONTAJE / PRODUCTION TEAM
José Manuel Blanes Almedina
Manuel Guillén Sánchez
Juan Luis Porras Moral
Ángel Córdoba Cañero (Manmaku)
Rafael Jiménez Reyes (Manmaku)
PRENSA Y DIFUSIÓN / PRESS OFFICE AND MEDIA RELATIONS
Marta Carrasco Benítez
SERVICIOS INFORMÁTICOS / I.T. DEPARTMENT
Juan de Dios Fernández Díez
EDUCACIÓN Y VISITAS GUIADAS / EDUCATION AND GUIDED VISITS
Noelia Centeno González
DISEÑO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN
Zum Creativos

LAS OBRAS EN EXPOSICIÓN HAN SIDO PRODUCIDAS POR /
THE WORKS ON EXHIBITION HAVE BEEN PRODUCED BY: **C3A**
(CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA),

EDITA / PUBLISHER
JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO.
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO
© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES
© DE LAS IMÁGENES: SUS AUTORES
© DE LA EDICIÓN: JUNTA DE ANDALUCÍA.
CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO

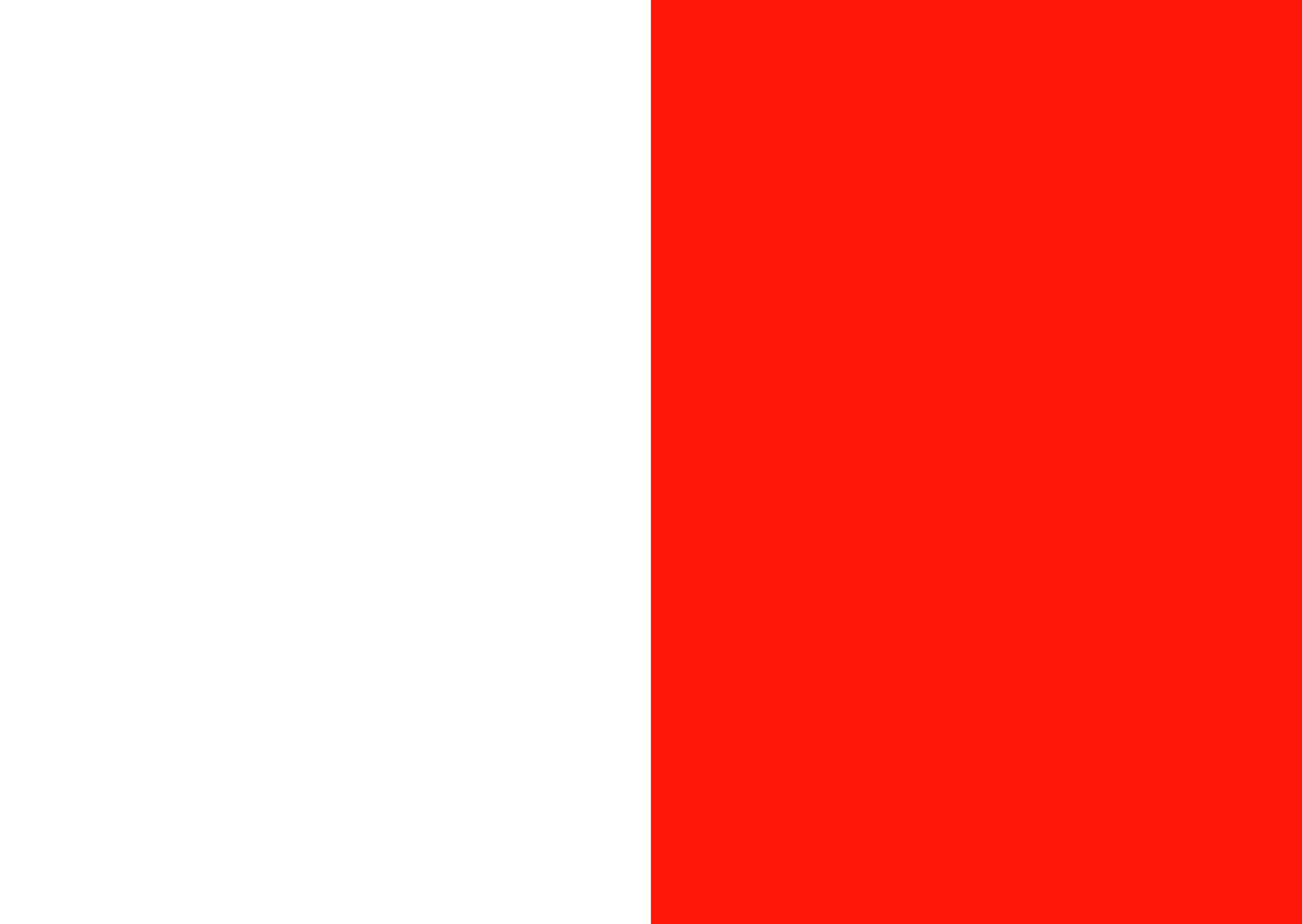
CATÁLOGO / CATALOGUE
TEXTOS / TEXTS
Francisco Javier Sánchez Martínez
COORDINACIÓN / COORDINATION
Francisco Javier Morales Salcedo
DISEÑO / DESIGN
Zum Creativos
TRADUCCIONES / TRANSLATIONS
Dwight Porter
CORRECCION DE TEXTOS / TEXTS EDITOR
Yolanda Torrubia Fernández
IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN / PRINTING AND BINDING
Zum Creativos
IMÁGENES / IMAGES
Pablo Ballesteros

PROYECTO EDITORIAL Y EXPOSITIVO DEL CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y DEL CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA / EDITORIAL AND EXHIBITION PROJECT BY CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO AND CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA.
www.caac.es / www.c3a.es

EL CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y EL CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA QUIEREN AGRADECER SU COLABORACIÓN A TODAS LAS PERSONAS E INSTITUCIONES QUE HAN HECHO POSIBLE ESTE CATÁLOGO Y EXPOSICIÓN. / THE CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO AND THE CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA WOULD LIKE TO THANK ALL THE INDIVIDUALS AND INSTITUTIONS WHOSE COOPERATION MADE THIS EXHIBITION AND CATALOGUE POSSIBLE.

ISBN: 978-84-09-17860-5
DEPÓSITO LEGAL: SE 2372-2019





CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO