

Sincronía Random

Arte en directo



meca

mediterráneo centro artístico



ECCO
Espacio de Cultura
Contemporánea



Ayuntamiento de Cádiz
Fundación Municipal de Cultura

**Sincronía Random. Arte en directo/
Random Synchrony. Live Art**

Es un proyecto de MECA en colaboración con la Fundación Municipal de Cultura y el Espacio de Cultura Contemporánea de Cádiz. ECCO

Editado por MECA. Mediterráneo Centro Artístico
Fernando Barrionuevo y Rosa Muñoz Bustamante.
MECA Mediterráneo Centro Artístico.
C/ Navarro Darax 11. 04003 Almería. España
+34 620 938 515
+34 626 460 265
meca@centromeca.com

Diseño: Letters & Colours Studio

Fotografías: de los autores.

Textos: de los autores.

Traducción al inglés: Karen Brown

Autores del proyecto: Fernando Barrionuevo, Luis Candaudap, Asunción Lozano, José Luis Lozano, Rosa Muñoz Bustamante, Pedro Osakar y Lucía Romero

D.O.I.: 10.5281/zenodo.18048061

Copyright

© Para la presente edición MECA

© Textos los autores.

© Obras los artistas.

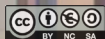
Para la edición de este catálogo se ha utilizado las tipografías:

Malacitana© y Malacitana-Sans©

Son tipografías (Open source) diseñadas por David López para la Universidad de Málaga (Proyecto de investigación "Mapas de Transferencias del Diseño" (2017-2019)). Tipografías de libre uso para toda la comunidad universitaria.

Licencia

Esta edición, y los textos e imágenes que se incluyen, se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



Versión disponible en PDF:

<https://www.centromeca.com/catálogos/>

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los autores y propietarios de los derechos de autor de cualquier documento que aparece en esta edición. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores. Los editores no tienen por qué compartir o suscribir las opiniones de los autores participantes en este libro.

Impreso en España

Proyecto realizado con la Colaboración de la Fundación Municipal de Cultura de Cádiz y ECCO Espacio de Cultura Contemporánea.

Agradecimientos:

A todos los miembros del proyecto y autores que han contribuido desinteresadamente en esta edición, aportando imágenes y textos para una completa comprensión de los proyectos.

A todos autores invitados por su generosidad en la cesión de sus obras.

Coordinadores de la Edición.

Rosa Muñoz, Fernando Barrionuevo.

Coordinadores del proyecto y la exposición en ECCO.

Director y Comisario. Fernando Barrionuevo

Directora de Programas. Rosa Muñoz Bustamante

Exposición:

SINCRONÍA RANDOM. ARTE EN DIRECTO.

Del 5 al 7 de diciembre de 2025

Citación

BARRIONUEVO, Fernando. MUÑOZ BUSTAMANTE, Rosa. (eds.) (2025).

*Sincronía Random. Arte en directo/
Random Synchrony. Live Art*
Almería: Ed. Galería MECA

<https://www.centromeca.com>
meca@centromeca.com

Primera edición: diciembre de 2025

meca
mediterráneo centro artístico



Ayuntamiento de Cádiz
Fundación Municipal de Cultura





Sincronía Random

Arte en directo

Fernando Barrionuevo, Luis Candaudap, Asunción Lozano,
José Luis Lozano, Rosa Muñoz Bustamante
Pedro Osakar, Lucía Romero





Panorámica de la exposición en la Sala 6 de ECCO.
Obras de izquierda a derecha Fernando Barrionuevo, Rosa Muñoz Bustamante,
Lucía Romero, Pedro Osakar y Asunción Lozano.



Panorámica de la Sala 6 en proceso de trabajo,
arriba de izquierda a derecha: Lucía Romero y Asunción Lozano.
En el suelo: Fernando Barrionuevo.

Presentación

Sincronía Random se presenta como un proyecto experimental y de profunda vocación contemporánea que cuestiona las formas tradicionales de creación, exposición y percepción del arte. Durante tres días, del 5 al 7 de diciembre de 2025, el ECCO de Cádiz se transforma en un organismo vivo: un espacio de acción y pensamiento en el que siete artistas, Fernando Barrionuevo, Luis Candaudap, Asunción Lozano, José Luis Lozano, Rosa Muñoz Bustamante, Pedro Osakar y Lucía Romero activan un proceso de creación en tiempo real, sin planificación previa ni jerarquías disciplinares.

La propuesta asume la imprevisibilidad como método y la sincronía espontánea como principio estructural. La obra no se concibe como un objeto acabado, sino como un acontecimiento que se desarrolla a partir del diálogo entre materia, sonido, luz y gesto. En este sentido, *Sincronía Random* se aproxima más a una experiencia que a una exposición: una forma de arte expandido donde pintura, instalación, paisaje sonoro, mapping y tecnología confluyen en una dinámica de interacción continua.

El proyecto desplaza la atención del resultado al proceso, situando el acto de crear en el centro de la experiencia estética. Cada artista responde al espacio del ECCO, a su arquitectura, su resonancia y su atmósfera, desde la intuición y la escucha, dejando que la obra emerja de manera orgánica y cambiante. Esta relación directa entre cuerpo, materia y entorno genera un campo de acción donde el arte deja de ser representación para convertirse en un flujo vital, una energía compartida.

La espontaneidad actúa aquí como detonante del pensamiento y de la forma. En un contexto cultural dominado por la previsibilidad y la programación, *Sincronía Random* celebra lo incontrolable, lo que surge sin cálculo: el error, el accidente y la sorpresa como potencias generadoras de sentido. Lo aleatorio no se entiende como caos, sino como una apertura fértil donde el arte recupera su dimensión de riesgo, descubrimiento y presencia absoluta.

La colaboración interdisciplinar constituye otro de los pilares del proyecto. Los seis artistas, procedentes de ámbitos diversos, pintura, instalación, sonido, imagen digital, tecnología e intervención espacial, construyen juntos un ecosistema de reciprocidad creativa. La sincronía no se impone, surge del roce entre prácticas y sensibilidades, del intercambio no verbal que se establece entre lenguajes distintos. Cada gesto es una respuesta, cada sonido una forma, cada proyección un cuerpo que se adapta al ritmo del conjunto.

En este contexto, el público deja de ser espectador para convertirse en testigo activo del proceso. Puede desplazarse por el espacio, observar cómo las obras nacen y se transforman, participar con su presencia o incluso alterar el curso de la creación. La experiencia de *Sincronía Random* es tanto visual como vivencial: una inmersión en el tiempo del arte donde lo efímero adquiere el valor de lo irrepetible.

El resultado no es una suma de disciplinas, sino una interacción orgánica entre naturaleza, materia y artificio. La obra se comporta como un organismo que respira, se contrae y se expande, modulando su forma a medida que el tiempo avanza. Este carácter mutable revela la esencia del proyecto: una obra que nunca es la misma, que rehúye la estabilidad y se afirma en la metamorfosis.

Sincronía Random se sitúa, así, en el territorio de la experimentación radical, donde la obra no es un fin, sino un tránsito. Es una invitación a percibir el arte como un proceso vivo que nace, se transforma y desaparece en el mismo instante en que ocurre. Cada minuto del proyecto es único, irrepetible y, en su fugacidad, profundamente humano.

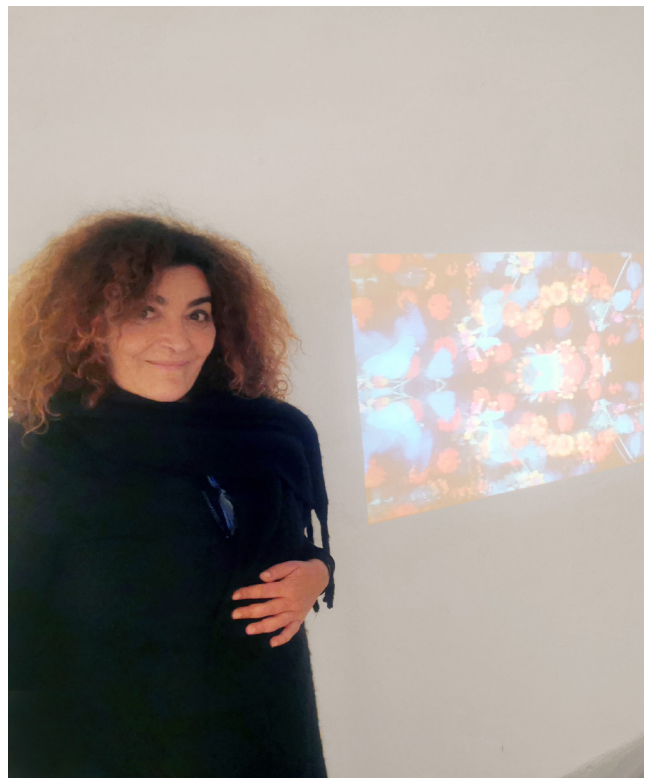
Rosa Muñoz Bustamante y Fernando Barrionuevo
Directores MECA Mediterráneo Centro Artístico



Fernando Barrionuevo



José Luis Lozano



Rosa Muñoz Bustamante



Luis Candaudap



Asunción Lozano



Pedro Osakar



Lucía Romero

Fernando Barrionuevo

HABITAR LA INCERTIDUMBRE: LA PINTURA COMO ACONTECIMIENTO

Mi participación en el proyecto Sincronía Random parte de una voluntad consciente de desactivación del proyecto previo. No se trataba de producir una obra en el sentido tradicional, sino de habitar un proceso, de aceptar la incertidumbre como método y la escucha como condición de posibilidad. Durante los tres días de trabajo en el ECCO, la pintura dejó de ser un espacio de control para convertirse en un territorio de negociación constante entre gesto, tiempo, contexto y presencia.

La serie se compone de seis papeles realizados a lo largo de ese intervalo temporal, no como unidades cerradas, sino como segmentos de un mismo flujo continuo. Cada uno de ellos registra un momento específico dentro de una experiencia prolongada, atravesada por el diálogo con otros artistas, con el espacio arquitectónico y con la temporalidad compartida. En este sentido, las obras no pueden entenderse de forma aislada: funcionan como fragmentos de una cartografía procesual, huellas parciales de un acontecimiento más amplio.

El ECCO actuó como un agente activo en la configuración del trabajo. Su escala, su resonancia, la calidad de la luz y la circulación del cuerpo dentro del espacio influyeron directamente en las decisiones formales. Pintar allí implicó responder a un entorno vivo, no imponer una imagen. El gesto pictórico surgió condicionado por esa relación directa con el lugar y por la coexistencia con otras prácticas simultáneas, el sonido, la tecnología, la imagen en movimiento, que alteraban de manera constante la percepción del tiempo y del ritmo de trabajo.





Proceso de trabajo de Fernando Barrionuevo en el suelo con la obra: *Cádiz, 2025*
Tinta líquida y acuarela sobre papel. 6 piezas de 100x70cm.

El color aparece en esta serie como campo de energía y tensión, no como elemento descriptivo ni simbólico. Las superficies cromáticas se expanden, se superponen y se interrumpen, generando zonas de fricción y de apertura. Frente a esa inestabilidad, las líneas negras emergen casi como una necesidad estructural: no para organizar el caos, sino para atravesarlo, para marcar recorridos, cortes y resistencias. No hay aquí una composición cerrada ni una intención de equilibrio; lo que se busca es mantener visible la condición inestable del proceso. Trabajar en directo, bajo la mirada del público, supuso una alteración significativa del acto de pintar. La pintura dejó de ser un espacio íntimo para convertirse en un gesto expuesto, vulnerable, sometido a la posibilidad del error y de la rectificación permanente. Esta exposición no se vivió como una pérdida de control, sino como una forma de honestidad: permitir que la obra mostrara sus dudas, sus interrupciones y sus cambios de dirección. La pintura se construyó, así, como un pensamiento en acto, más cercano a la experiencia que al resultado.

La temporalidad fue un factor determinante. Pintar durante tres días consecutivos, sin un objetivo final predeterminado, transformó la relación con el tiempo productivo. La obra no avanzaba hacia una conclusión, sino que se reconfiguraba continuamente, aceptando la repetición, la pausa y la modificación como parte esencial del trabajo. Cada papel conserva la memoria de ese tiempo compartido, no como registro literal, sino como condensación de una experiencia vivida.

Esta serie no pretende fijar una imagen definitiva ni cerrar un significado. Los seis papeles funcionan como restos activos, como vestigios de una práctica que entiende el arte no como objeto, sino como acontecimiento. Son fragmentos de un proceso abierto que se resiste a la clausura, afirmando la pintura como un espacio de tránsito, de presencia y de transformación.

En el contexto de Sincronía Random, esta obra se inscribe en una reflexión más amplia sobre la creación contemporánea como experiencia colectiva, efímera y situada. Pintar aquí fue, sobre todo, una forma de estar, de sostener la atención en el presente y de asumir que el sentido no se impone, sino que emerge, de manera provisional, en el propio acto de hacer.

Fernando Barrionuevo, diciembre de 2025.

Proceso de trabajo de Fernando Barrionuevo en el suelo con la obra: **Cádiz, 2025**
Tinta líquida y acuarela sobre papel. 6 piezas de 100x70cm.





Proceso de trabajo de Fernando Barrionuevo en el suelo con la obra: **Cádiz, 2025**
Tinta líquida y acuarela sobre papel. 6 piezas de 100x70cm





Cádiz, 2025

Tinta líquida y acuarela sobre papel. 6 piezas de 100x70cm



Luis Candaudap

CRUZ

Cruz es una pintura realizada en un taller compartido con varios compañeros de profesión en un periodo de 3 días de intenso trabajo. Por el tipo de situación en que se realizó diría que el despliegue de actuación reúne mucho de la inercia de mi hacer, común al repertorio del tipo de superficie fragmentada que me suele ser afín.

Pienso que esta obra arrastra parte de mis complejos tanto como de mis malentendidos. Pintar ahondando en mis complejos y malentendidos no parece que vaya a ser una metodología de actuación muy fructífera. No obstante, paradójicamente, pienso que he hecho de estas situaciones un abordaje a la pintura con algo de propiedad, en lo referente a como me sitúo ante el medio plástico. Al tiempo creo que esta observación, que en esta ocasión vuelve a suceder de una manera feliz, es la que mejor define mi trabajo.

Los complejos tendrían que ver con recursos más o menos sabidos, recursos que vuelven constantemente a salir a flote en cada obra. A su vez los malentendidos se relacionan con el esfuerzo por espabilarme procedimentalmente para desviar tales recursos, y recalar en zonas de cierta inopia, donde la ortodoxia del pintar se encuentra, en muchas ocasiones, patas arriba. Pintar así tiene algunos inconvenientes. Uno de ellos es la acumulación constante de capas en la superficie, resultado de un insistente "no es esto, no es esto". Creo que en el fondo este proceder no deja de señalar un punto de vista trágico, algo así como una teología negativa. También, y por ese lado, siento que esto sería, precisamente, lo que oferta a lo que hago cierto cariz moderno.

El inconveniente de acumular capas pictóricas tiene su contrapartida en deslizar gran cantidad de material icónico, acumulación residual que a la postre resulta el abono más nutritivo para la obra en ciernes. En el caso de Cruz, la figura resultante sucede como un intento de parar el proceso entrópico que desbordaba la organización de elementos en juego. A la idea de que el empuje de la obra no importa, se suma la de un recorrido procesual que acomoda ciertos sucesos plásticos, insistentemente considerados como mera imprimación. La palabra imprimación la retomo desviándola de su sentido original de capa imprimatoria para un posterior suceso plástico. Es como si, para proseguir el proceso del cuadro, necesitara pasar por encima de lo anteriormente pintado, asumiendo una manera de obviar y quitar peso, o culpa, al asedio de las intenciones que organizaron las anteriores capas ya medio sepultadas por el continuo de la acción. Todo esto promueve en el hacer gran cantidad de elecciones formales, elecciones que abocan a una urgencia en la decisión seguramente por inercia acumulativa.

El modo catástrofe se presenta así no tanto como la bancarrota del orden en la superficie, como el salvoconducto para elecciones estructurales ciertamente sorprendentes. Sería pues, entre otras cuestiones de índole semántico, la ausencia de programa en el decurso de esta obra la que sitúa una responsabilidad que, aun incierta, me exige un tipo de resultado no pactado.

Para acabar diría que Cruz es un cuadro que sigue sin acabar, al menos en mi cabeza. Mi particular malentendido con esta obra radicaría, posiblemente, en la miscelánea de resquicios de una historia del arte que considero crítica, (Malevich, el Picasso de los 60, cierto Warhol, el Luis Gordillo pop, por citar algunos restos de lo moderno). Esto, aunado a la sensación cada vez más creciente de estar pintando sobre suculentos cadáveres, refuerza un lado irónicamente conceptual; el de deslizar mi trabajo, más allá de los catálogos citados, sobre ese tipo de imprimaciones de lujo que llamamos historia del arte.

Luis Candaudap Guinea, diciembre de 2025



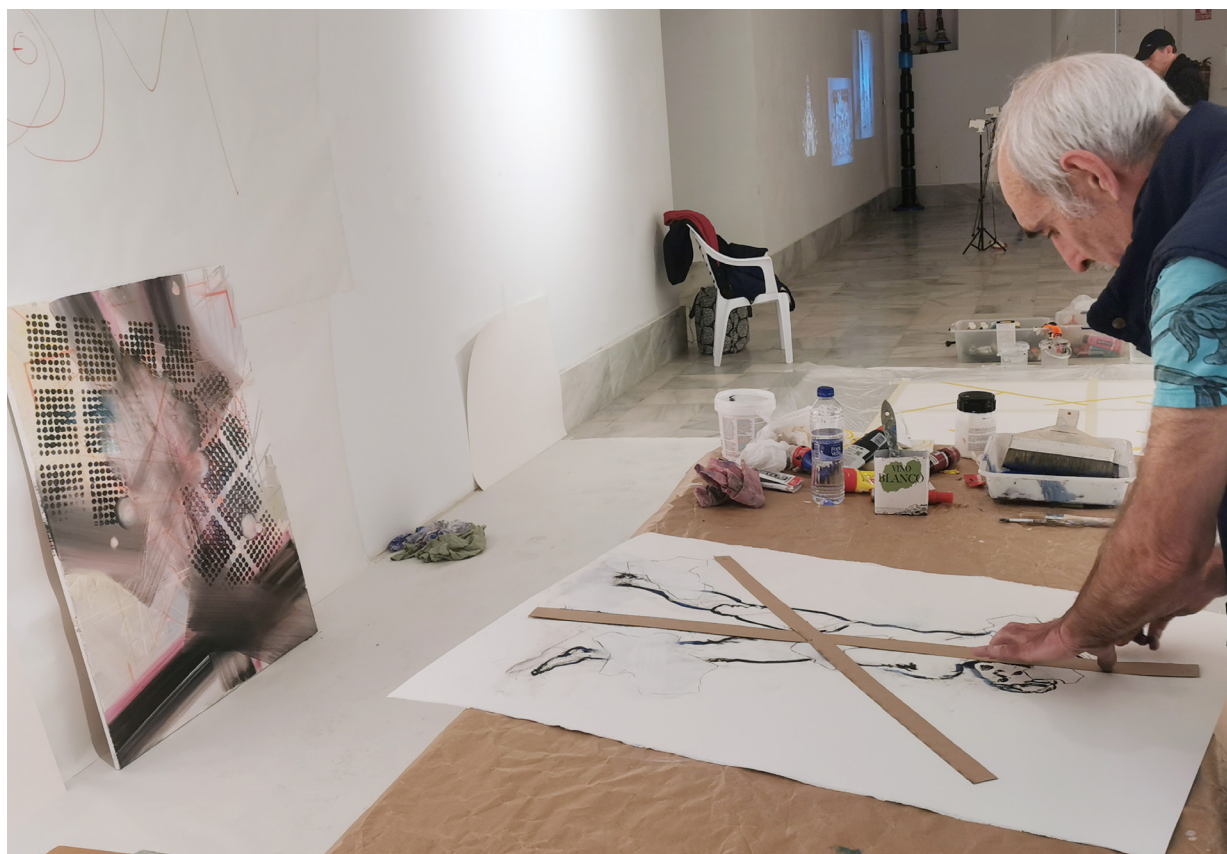
Proceso de trabajo de Luis Candaup en la mesa con la obra: *Cruz*, 2025
Acrílico sobre tela. 116x89cm





Proceso de trabajo de Luis Candaudap en la mesa con la obra: **Cruz**, 2025
Acrílico sobre tela. 116x89cm





Proceso de trabajo de Luis Candaup en la mesa con las obras: **San Esteban**, 2025. Acrílico sobre papel. 100x70cm y **Prototipo**, 2025. Acrílico sobre papel. 3 piezas de 70x50cm c/u





Proceso de trabajo de Luis Candaudap en la mesa con las obras: **San Esteban**, 2025. Acrílico sobre papel. 100x70cm y **Prototipo**, 2025. Acrílico sobre papel. 3 piezas de 70x50cm c/u





Cruz, 2025
Acrílico sobre tela. 116x89cm

Asunción Lozano

Ensayo sobre *Artefactos para amplificar susurros*.

El trabajo desarrollado en *Sincronía Random. Arte en directo* en el Espacio de Cultura Contemporánea de Cádiz, parte de un objetivo anterior como es intentar fabricar instrumentos y reglas capaces de dimensionar, medir, y por tanto esclarecer una parte pequeña del mundo. Abordar un objetivo tan aparentemente absoluto y hacerlo en un espacio de taller compartido tan sólo a lo largo de 3 días, requiere y exige aliarse con una lógica constante que trate de rebajar expectativas. El trabajo es procesual y los objetos y artefactos resueltos no dejan de ser borradores de posibles soluciones futuras. Hemos asumido acercarnos a una leve apreciación de la *forma* y que esto pueda permitir a su vez un conocimiento mínimo de soluciones posibles, para de ahí cuantificarlo para hacerlo visible y compartible en futuros proyectos.

En obras anteriores como *Measurement Rules* la regla aparecía como un dispositivo de orientación y, a la vez, como una declaración de vulnerabilidad. Medimos porque necesitamos acordar una distancia común; medimos porque no sabemos del todo. A menudo se piensa que medir es controlar, pero medir fue, ante todo, aceptar el límite, el punto donde la exactitud tropieza con la materia, con la mano, con el tiempo. La repetición y el módulo intentaban ordenar. La variación mínima, inevitable, recordaba que toda precisión es una ficción necesaria.

Podemos igualmente acercarnos a fijar lo real estableciendo la medida como valor absoluto, pero ya sabemos que cuando tratamos de acercarnos a lo real y cuando se mira con suficiente cercanía, lo real siempre se nos aleja un poco, como si tuviera respiración propia, como si el hecho de ser observado ya lo modificara. Trataremos de centrarnos entonces en las ventajas de contar con la medida exacta que nos proporcionan el sistema métrico, pero también nos centraremos en la medida significada que nos proporciona la experiencia, la memoria, las sensaciones y emociones. De ahí es donde trataremos de construir artefactos que hagan posible dimensionar fenómenos más complejos, aquellos que filtran, destilan o expanden sentimientos y emociones humanas sobre el mundo.

Probablemente el problema no sea cuestionar la idea de instrumento, sino mover el foco de atención. Si la regla aspira a estabilizar, ¿qué instrumento podría servir para señalar lo inestable? ¿qué artefacto puede ocuparse de lo tenue, de lo que no se deja traducir a número? Así nació *Artefactos para amplificar susurros*, una continuidad de aquel trabajo, pero desplazada desde la medición como control hacia la medición como atención.

Los artefactos se construyen empezando con el plano, con patrones y cortes. El volumen ocurre como consecuencia caprichosa de la disposición de los pliegues, de las curvaturas, de la tensión del material.

Del papel emergen formas que parecen rebelarse contra su bidimensionalidad. Aquí interesa el proceso que hace construir la metamorfosis, ver cómo una superficie se vuelve piel, cómo lo bidimensional se vuelve objeto insinuado que se repliega y retuerce. La forma ya no es una figura plana detenida, sino un acontecimiento. No es un resultado, sino la huella visible de un proceso de metamorfosis. La geometría, pensada como forma viva, se asemeja a lo orgánico, se despliega en transiciones, se reconoce en la continuidad de un cambio. Esa intuición permite pensar ensamblajes de piezas geométricas como morfologías en tránsito, donde un gesto formal se transforma en otro sin ruptura, como si la materia estuviera aprendiendo a respirar en curvas, pliegues, engrosamientos y tensiones.

El material es decisivo como registro de una manipulación. El kraft como material contiene la fragilidad del papel, su memoria de pliegues, su tendencia a marcarse. El kraft registra, revela el tiempo de una acción que se ejecuta con unas tensiones y unas marcas direccionales. Muestra que fue manipulado. La costura también es central. Coser no es pegar, coser declara el borde.



Proceso de trabajo de Asunción Lozano en el pared con la obra: *Artefactos para amplificar susurros*, 2025
Papel Kraft de 300gr/m² cosido. 11 unidades de medidas variables.

La puntada no es un remedio, es un idioma. Las perforaciones y las uniones visibles convierten la superficie en escritura, una escritura del cuidado, de la reparación, de la unión de fragmentos sin borrar que eran fragmentos. En un mundo de tecnologías opacas, se prefiere un dispositivo que exhiba su ensamblaje, que se reconoce vulnerable. La vulnerabilidad no es un defecto aquí, es precisamente método. Es una manera de decir que el conocimiento no se completa, se sutura.

En algunas piezas, el volumen se organiza por gajos que convergen hacia un vértice. Esa convergencia sugiere cierre y acumulación. La forma se recoge, pero también concentra su tensión en un punto. El objeto recuerda semillas o envoltorios orgánicos y, a la vez, carcasas industriales. No se intenta resolver esa ambigüedad, se cultiva. En esa fricción se activa una cuestión, la de que una membrana sea piel orgánica o bien sea piel técnica.

Otras piezas se construyen por capas. Son tiras curvas superpuestas que convierten el cuerpo en sistema de pieles. Ahí la escultura deja de ser globo compacto y se vuelve estrato, sedimentación y duración. Cada banda es una etapa, una decisión registrada. Cada variación tonal del kraft funciona como archivo. Interesa esa idea, que la forma no oculte su historia, que el objeto no sea solo presencia espacial, sino acumulación temporal.

En este punto aparece la figura del tamiz de Marcel Duchamp. No aparece ya como utensilio doméstico, sino como órgano conceptual, una superficie destinada a separar, retener y dejar pasar. Por eso reaparece *El Gran Vidrio*. En las notas, Duchamp describe los tamices como *conos de metal elástico, como ubres*, que dejan pasar *gota a gota un líquido erótico* hacia una cámara *para impregnarse del oxígeno necesario para la explosión*. La frase mezcla laboratorio y sensualidad, máquina y cuerpo, mecanismo y mito. Lo vivo y lo mecánico se confunden, y esa confusión no es un error, es una zona fértil.

Richard Hamilton, al aislar esos tamices en *Sieves*, vuelve literal ese interés. Extrae un elemento del sistema de Duchamp y lo convierte en objeto autónomo, una imagen-mecanismo en vidrio que concentra la idea de flujo, deseo y paso. Interesa esa operación de aislamiento porque revela algo interesante, recortar una función imaginaria, filtrar, contener, canalizar y construirle un cuerpo, aunque no sepamos exactamente qué circula. En las piezas resultantes, la costura y la perforación sugieren precisamente eso, zonas por donde algo podría pasar. Pero ese algo no necesita ser un líquido real. Puede ser un susurro, una señal débil, una memoria, una advertencia y una duda. *Amplificar* no significa aquí subir el volumen del mundo, significa diseñar una escena donde lo mínimo pueda existir sin ser atropellado por el ruido. Por eso estos artefactos no pretenden ser máquinas perfectas, son máquinas sensibles o bien dispositivos de umbral.

La idea de proyecto como modo de habitar el tiempo también acompaña. Hay un intento por señalar la lentitud. Un susurro exige eso, frenar, acercarse, aceptar que la comprensión no se entrega de golpe. Las piezas, en su silencio y en su sombra, proponen una disciplina parecida, mirar por niveles, leer las costuras e imaginar funciones sin exigir una respuesta definitiva.

Si *Measurement Rules* trabajaba desde el deseo de fijar, *Artefactos para amplificar susurros* trabaja desde el deseo de no clausurar. Ambas series comparten una misma tensión, fabricar instrumentos sabiendo que el mundo siempre excede al instrumento. La diferencia es que ahora ese exceso, ese resto imposible, se vuelve el centro del trabajo. El artefacto ya no pretende negar el misterio, pretende construirle una arquitectura pequeña, íntima y habitable. En el fondo, este método consiste en sostener una forma de cuestionar alerta, mantenido desde la constante de una duda que no paraliza, sino que fabrica preguntas. Devolverle valor a lo sutil, a lo incompleto, a lo que solo aparece cuando aceptamos no saber del todo. Medir, deja de ser cerrar el mundo y pasa a ser una manera de acercarse. Y quizá ese sea el único conocimiento que no traiciona a las cosas, el que admite su propia costura.

Asunción Lozano, diciembre de 2025



Proceso de trabajo de Asunción Lozano con la obra: **Artefactos para amplificar susurros**, 2025
Papel Kraft de 300gr/m² cosido. 11 unidades de medidas variables.





Artefactos para amplificar susurros, 2025
Papel Kraft de 300gr/m² cosido. 11 unidades de medidas variables





Proceso de trabajo de Asunción Lozano con la obra: *Artefactos para amplificar susurros*, 2025
Papel Kraft de 300gr/m² cosido. 11 unidades de medidas variables





Artefactos para amplificar susurros, 2025
Papel Kraft de 300gr/m² cosido. 11 unidades de medidas variables

José Luis Lozano

Éxodo y Equipo A

Hay obras que no se hacen para contemplarlas, sino que se padecen. No porque hieran, sino porque reclaman de quien las mira una forma de atención que es, al mismo tiempo, un despojo. *Éxodo*, construida con mantas de rescate, ese objeto mínimo que separa la vida de la muerte en los márgenes del mundo para quienes gritan reclamando justicia, se ofrece como un espejo dorado donde la luz no salva, solo revela, revela historias que traspasan los límites de la crueldad humana. Las figuras que emergen de entre la trama del doblez metálica, parecen suspendidas en un tiempo de espera interminable. No avanzan ni retroceden, simplemente están, como quienes han sido despojados de todo excepto de su propio cuerpo fatigado. Esa inmovilidad no es calma, es límite, borde, es fricción.

La manta, destinada a proteger, se convierte aquí en superficie de memoria. En su brillo hay algo de falso triunfo, como si la sociedad envolviera con oropel aquello que no quiere tocar directamente. Pero bajo ese fulgor, la sombra de los cuerpos insiste, insiste hasta que la conciencia del espectador se hace porosa. La obra exige una mirada que no domestique el dolor, que no lo traduzca en cifras ni en discursos. Una mirada capaz de reconocer que la fragilidad no es un accidente, sino una condición compartida.

Frente a ella está *Equipo A*, realizada en papel kraft y spray acrílico, la pregunta por el límite se vuelve aún más urgente. Aquí el gesto es directo, casi violento, un cuerpo armado, levantado sobre otro que se repliega en un intento inútil de protegerse. La silueta, recortada en rojo, deja ver sobre el interior del agresor las palabras *ningún ser humano es ilegal*, como si la frase misma estuviera atrapada dentro de una arquitectura de poder que la contradice. El mensaje no se declara, se fractura, se tensa, se vuelve testigo y denuncia al mismo tiempo.

En ambas piezas late una verdad imposible de suavizar, la fuerza, cuando se ejerce sin justicia, deshace al mundo, lo hemos podido comprobar a lo largo de la historia de la humanidad. Y sin embargo, lo que persiste en ellas no es la violencia, sino la dignidad. Una dignidad silenciosa, obstinada, que se sostiene incluso cuando el rostro se oculta o el cuerpo es reducido. Simone Weil escribió que *la verdadera atención es un vacío, una espera sin objeto*. Estas obras parecen pedir exactamente eso, no interpretaciones, no justificaciones, no sentimentalismos. Solo la disposición a permanecer ante aquello que duele sin huir de su claridad.

Quizá por eso *Éxodo y Equipo A* dialogan desde lugares tan distintos. La primera se abre como un espacio donde la humanidad se sostiene apenas en un brillo frágil. La segunda confronta la maquinaria que niega esa humanidad, exponiendo su crudeza. Entre ambas, el espectador queda suspendido en una ley moral que no se dicta, sino que se intuye, la obligación absoluta de no permitir que ningún ser humano sea reducido, borrado, devuelto a la nada.

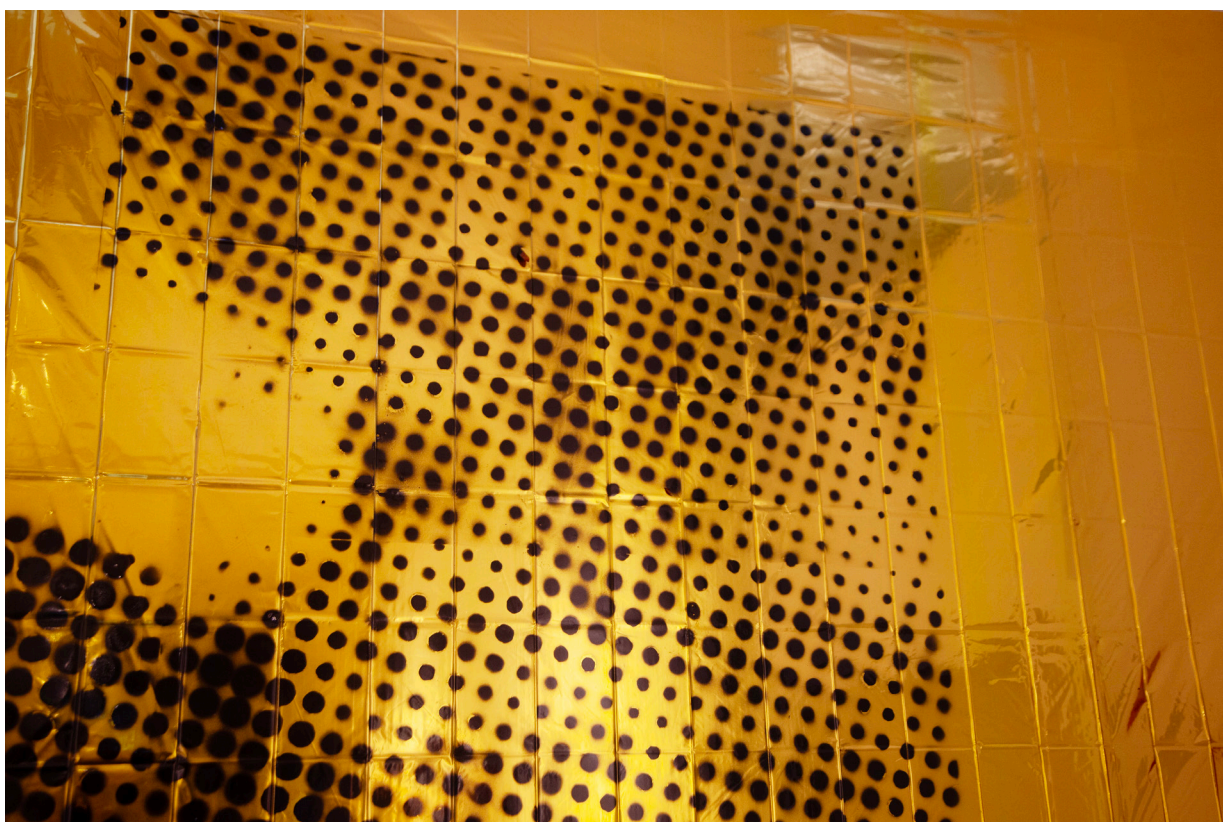
En ese cruce, en ese punto en que la mirada ya no puede fingir indiferencia, surge algo parecido a la verdad. Una verdad modesta, sin alivio, pero necesaria, la convicción de que toda vida merece ser atendida con el mismo cuidado con que se recoge un cuerpo exhausto del mar o se protege a quien tiembla bajo un uniforme que se impone. Porque, como recuerda la frase que se repite, herida, en las obras, *ningún ser humano es ilegal*. Ninguno. Y no debemos permitirlo. Y la atención que les debemos es, quizá, la única forma posible de justicia.

José Luis Lozano, diciembre de 2025



Proceso de trabajo de José Luis Lozano con la obra: Éxodo, 2025
Mantas de rescate y spray acrílico. 400x210cm



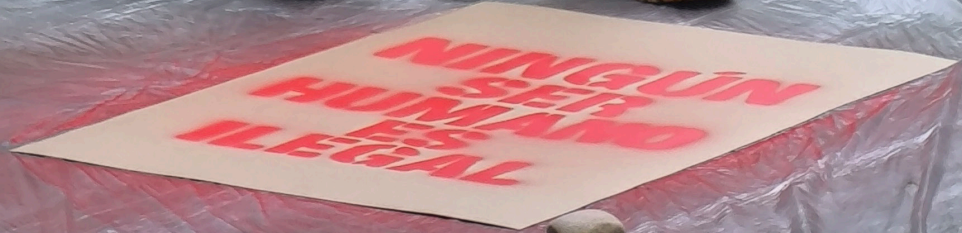


Arriba: Detalles de la obra *Éxodo*, 2025

Izquierda: Proceso de trabajo de José Luis Lozano con la obra: *Éxodo*, 2025
Mantas de rescate y spray acrílico negro. 400x210cm



Arriba y derecha: Proceso de elaboración de la obra: **Equipo A, 2025**
Papel kraft de 300 gr y spray acrílico. 90x60cm

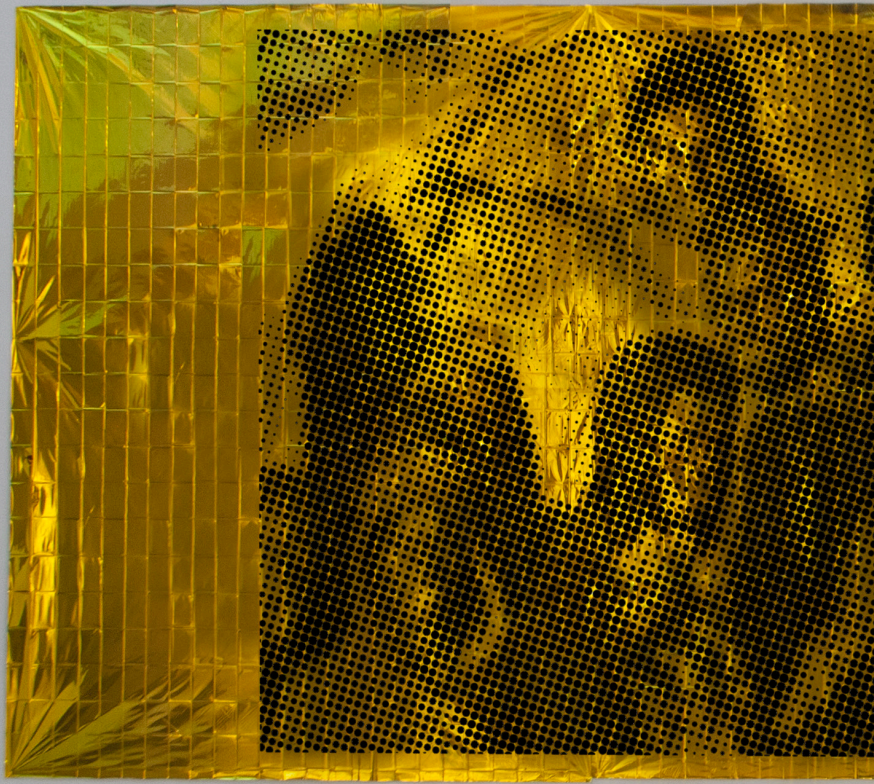
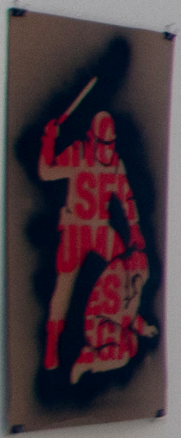


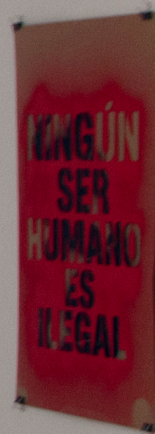
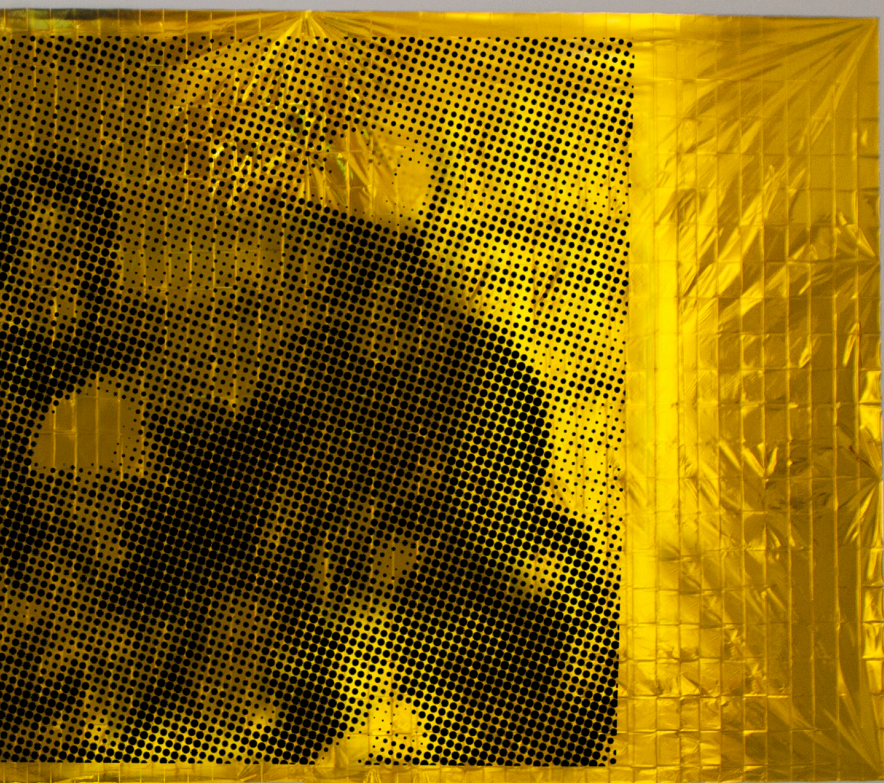


Equipo A (I), 2025
Papel kraft de 300 gr y spray acrílico rojo y negro. 90x60cm



Equipo A (II), 2025
Papel kraft de 300 gr y spray acrílico rojo y negro. 90x60cm





Instalación a los lados con las obras:

Equipo A(I y II), 2025. Papel kraft de 300 gr y spray acrílico rojo y negro, 90x60cm
y en el centro: **Exodo, 2025.** Mantas de rescate y spray acrílico negro, 400x210cm

Rosa Muñoz Bustamante

PROYECTAR EL PROCESO

Mi trabajo en *Sincronía Random* se desarrolló desde la proyección en tiempo real como dispositivo de activación del presente. La acción no consistió en documentar lo sucedido para su posterior archivo, sino en incorporar imágenes, vídeos y textos al propio devenir del proyecto, haciendo visible, mientras ocurría, la complejidad de los procesos en curso. La proyección operó así como una capa temporal añadida, situada entre la experiencia inmediata y su reflexión.

El material proyectado se generó a partir de lo que estaba teniendo lugar en el espacio: fragmentos de obras en proceso, gestos, desplazamientos, relaciones entre los artistas y el público, tensiones formales y rítmicas. Estas imágenes no funcionaban como representación ni como relato, sino como presencias activas, sujetas a modificación constante. Fotografías, secuencias de vídeo y textos breves aparecían y desaparecían sin una estructura narrativa fija, integrándose en el flujo general del proyecto.

La proyección se entendió como una práctica no lineal y no explicativa. No pretendía interpretar ni traducir el trabajo de los demás, sino intervenir en el campo perceptivo del espacio, amplificando determinadas acciones, introduciendo desajustes temporales y generando zonas de atención. Lo proyectado no cerraba significados; los desplazaba, los fragmentaba y los devolvía al espacio como materia de pensamiento.





Proceso de trabajo de Rosa Muñoz Bustamante con la obra: *Proyectar el proceso*, 2025
Tres proyectores de video de imágenes editadas en tiempo real. Medidas variables

Trabajar en tiempo real implicó asumir una relación directa con el tiempo presente. La imagen proyectada surgía casi de inmediato a partir de lo que acababa de suceder, estableciendo una distancia mínima que permitía observar el proceso desde dentro. Esta leve desincronización activaba una forma de autoobservación colectiva, donde el proyecto podía verse a sí mismo mientras se desarrollaba, sin convertirse en memoria fija ni en registro conclusivo.

El espacio del ECCO condicionó de manera decisiva esta práctica. La proyección se integró en la arquitectura como una presencia intermitente, nunca frontal ni dominante, dialogando con la luz, el sonido y las acciones en curso. La imagen no ocupaba el espacio, lo atravesaba, modificando la percepción sin imponerse como centro visual. Su aparición respondía tanto a las condiciones físicas del lugar como al ritmo del propio proceso.

Desde esta posición, mi intervención se situó en un territorio intermedio entre creación, mediación y pensamiento crítico. La proyección funcionó como un instrumento para sostener la atención sobre lo que estaba ocurriendo, no para representarlo. Más que documentar, se trató de activar una conciencia del proceso, haciendo visible su carácter mutable y relacional.

En el contexto de Sincronía Random, este trabajo plantea una reflexión sobre la imagen contemporánea como herramienta de pensamiento en acto, capaz de operar dentro de procesos artísticos abiertos sin clausurarlos. Proyectar lo que estaba sucediendo fue una forma de insistir en el presente, de subrayar la dimensión procesual del proyecto y de afirmar el arte como una experiencia compartida, situada y necesariamente provisional.

Rosa Muñoz Bustamante, diciembre de 2025





Izquierda y arriba: proceso de trabajo de Rosa Muñoz Bustamante con la obra: *Proyectar el proceso*, 2025
Tres proyectores de video de imágenes editadas en tiempo real. Medidas variables.

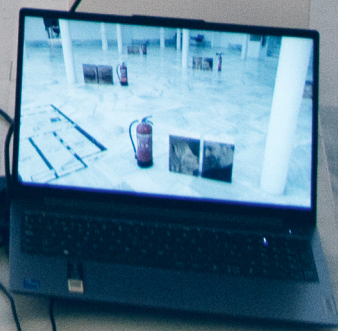
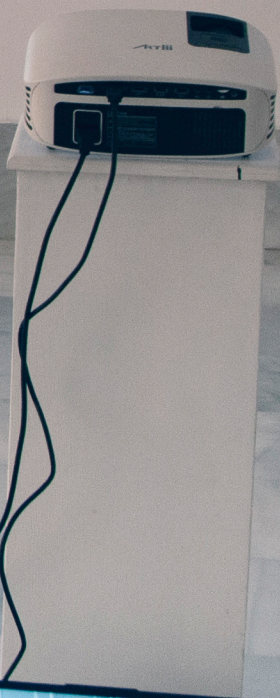




Izquierda y derecha:
distintos momentos del proceso de trabajo de Rosa Muñoz Bustamante con la obra: *Proyectar el proceso*, 2025.
Tres proyectores de video de imágenes editadas en tiempo real. Medidas variables.



Proyectar el proceso, 2025
Tres proyectores de video de imágenes editadas en tiempo real. Medidas variables.



Cartografías de la ensoñación y del incendio: sobre EUROPA y Extinción (Timber!)

Las dos obras presentes en la exposición en el Espacio de Cultura Contemporánea de Cádiz, *EUROPA y Extinción (Timber!)* pertenecen a un territorio en el que importa la experiencia o clima mental del espectador, pues no entra a mirar, sino a ser mirado por aquello que reconoce sin saber exactamente de dónde. En ellas, la geografía deja de ser una superficie neutra y la política, deja de ser un relato exterior, ambas se vuelven materia sensible, casi táctil, y al mismo tiempo espectral. Como si el continente, esa palabra tan cargada de ideal y de culpa, se presentara no como un mapa estable, sino como un *estado de la mente*¹. Y, a la vez, como un peligro. Ambos trabajos se anudan en un punto común, la sospecha de que la *representación* no describe, sino que produce mundo. El mapa no solo orienta, organiza el deseo, delimita lo pensable, marca rutas y borra otras. La fotografía de prensa no solo informa, fabrica rostros-poder, escenifica acuerdos y tensiones, normaliza lo excepcional. En ese sentido, *EUROPA y Extinción (Timber!)* se comportan como dos laboratorios, uno investiga la promesa (el viaje, la cultura, la mitificación de los destinos), el otro investiga la amenaza (la deriva populista, la combustión simbólica, la guerra como guion recurrente). En conjunto, funcionan como una doble exposición, la del continente soñado y la del continente ardiendo.

EUROPA utiliza el mapa como reliquia y el viaje como trance. Parte de un gesto aparentemente simple, reunir quince mapas de geografías europeas y americanas visitadas. Una mirada detenida sobre la obra se nos revela como un sistema complejo de tiempos superpuestos. El mapa, no es un documento sino un *resto*². La presencia de cartografías de los mapas MICHELIN, herramienta de viaje anterior al GPS, anterior incluso a la expectativa de conectividad permanente, trae consigo una memoria material, el papel plegado, el desgaste, la marca del uso, las anotaciones. No es nostalgia en un sentido sentimental, es, más bien, arqueología de una forma de estar en el mundo. Viajar entonces implicaba una fricción, perderse era posible, preguntar era necesario, la ruta era una narración en construcción. La cartografía no era el fondo invisible de una pantalla, era un objeto que ocupaba manos, rodillas, guanteras, mesas de cafetería, tenía peso.

Esa materialidad importa porque fundamenta el tono de la pieza, *EUROPA* no representa solo lugares, representa una forma de imaginación geográfica. París, Venecia, Berlín, Burdeos, Milán, aparecen como nombres que no remiten únicamente a coordenadas, sino a un destino mitificado, lugares que, desde la juventud, se cargan de literatura, cine, música, historia escolar, relatos familiares. Los nombres, en un mapa, son ya una primera capa de ficción. Hablan de objetividad, pero son fruto de conflictos, imperios, fronteras móviles, traducciones impuestas y resistencias. Un mapa es una escritura que se presenta como neutral, sin embargo, está saturado de historia humana. Parte de una decisión muy sencilla y sistemática, la superposición de imágenes en blanco y negro mediante vinilo. Muchas de las imágenes seleccionadas provienen de la *Enciclopedia de Diderot y d'Alembert*³, ese gran proyecto ilustrado de ordenar el mundo, de enumerarlo, de hacerlo legible a través de la razón y la técnica. Al usar ese archivo, coloco sobre los mapas una segunda genealogía, la del deseo moderno de clasificar. La enciclopedia y el mapa comparten un impulso, convertir lo inabarcable en sistema.

1 El Estado de la mente o de la conciencia me aparece como algo que la obra permite activar o poner en crisis. Las dos piezas ya no buscan mostrar, sino hacer visible que la conciencia es inestable, fragmentaria y situada: depende del cuerpo, del contexto, de los medios y sobre todo de la memoria. En ese sentido, la conciencia se vuelve un material más, como la luz, el sonido o el espacio. La conciencia como territorio político. Así, el vínculo entre la práctica del arte y el estado de la conciencia es doble: el arte los explora, y a la vez nos muestra que nuestra experiencia mental está siendo continuamente diseñada, mediada y disputada.

2 Resto se usa aquí en sentido casi arqueológico: el mapa no opera como documento transparente del territorio, sino como vestigio material de una práctica (pliegues, desgaste, anotaciones) que conserva la memoria del viaje y de una manera de orientarse y ordenar el mundo.

3 *L'Encyclopédie. Diderot et d'Alembert*. Fácsimil consultado en Bibliothèque Nationale de France. La enciclopedia cuenta en total con 17 volúmenes de discursos, 11 volúmenes de láminas y con posterioridad que se ampliará alcanzar los 35 volúmenes. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9960n?rk=107296;4>> [consulta: 15.12.2025]



Proceso de trabajo de Pedro Osakar con la obra: *Europa*, 2025.
Vinilo blanco y negro sobre 15 mapas de Europa y América. Medidas variables. Montaje 250x400cm.

Pero incorporo la torsión de las imágenes, instrumentos, animales, objetos, artefactos convertidos en iconos a través de la *manipulación digital*⁴ que no obedecen a una lógica de correspondencia geográfica y se vinculan de manera alógica. Lo alógico no es lo arbitrario, es lo que se resiste a la explicación única. En *EUROPA*, un barquito de papel flota sobre el mapa del continente como si la escala geopolítica pudiera sostener un gesto íntimo e infantil. Una blusa del campo de concentración de Auschwitz situada deliberadamente sobre el plano de Berlín introduce una herida: la memoria histórica no aparece como tema, sino como interrupción del sueño del viaje. La Europa culturalmente seductora, museos, avenidas, ríos románticos, convive con la Europa del exterminio, de las fronteras que deciden quién vive y quién sobra, de la burocracia que administra cuerpos. La *blusa* no es un símbolo distante: es una prenda, una forma vacía, un negativo del cuerpo. En un mapa, esa forma vacía se vuelve una pregunta, ¿qué viaje puede hacerse sobre un continente que aún contiene, en su suelo y en sus archivos, los rastros de lo inenarrable?

La disposición de los quince mapas en un rectángulo que no deja prácticamente fisuras, produce la sensación de un mural continuo, una pared-cartografía, un *continente* visual. Conceptualmente, el rectángulo funciona como metáfora, Europa como proyecto de unidad, como promesa de continuidad, como superficie donde se intenta soldar lo fragmentario. Pero esa continuidad es tensa, forzada, casi obsesiva, las juntas existen, aunque se intenten minimizar. De nuevo, el mapa como ideal y como ficción. La unidad no elimina las diferencias; solo las reorganiza. Hay mapas de distintas escalas y colores, y sobre ellos imágenes negras recortadas con nitidez. Esa relación, fondo cartográfico realista y silueta negra icónica, hace que cada elemento opere a la vez como evidencia y como fantasma. El mapa promete precisión, la imagen inserta un choque y ese choque no se resuelve, queda como una incógnita. Se puede proyectar mentalmente una narrativa política (armas, fronteras, animales como metáforas de nación o de migración), otro puede irse hacia lo íntimo (objetos domésticos, recuerdos de viaje, asociaciones personales). La obra quiere ser el detonante que provoca relaciones subjetivas sorprendentes, cada mirada reordena el conjunto.

En ese sentido, *EUROPA*⁵ no entrega un mensaje cerrado, entrega una máquina de proyección. Así, una voz interior, introduce al espectador en un estado hipnótico, comportándose como un dispositivo de tránsito, no es solo como un acompañamiento, sino como una llave de lectura. La voz, despegada del cuerpo, es un territorio en sí misma que te arrastra hacia una zona donde el tiempo se vuelve blando. Los mapas te sumergen, por lo tanto, no por lo que informan, sino por lo que evocan. Se entra en un sueño dirigido, una ensoñación que desdibuja los límites entre lo vivido y lo imaginado.

Si el mapa es escritura objetiva, la intervención con imágenes lo convierte en un teatro. Las imágenes funcionan como marionetas, fuerzas antagónicas que manipulan el fondo *racional*. De repente, el continente deja de ser una evidencia y se vuelve un escenario de tensiones: razón e irracionalidad, ilustración y trauma, viaje y deportación, cultura y violencia. La atención estalla para fragmentarse porque no se sabe dónde fijarse: en la precisión cartográfica, en el gesto icónico, en la memoria personal, en el peso histórico. Esa dispersión no es un defecto; es la forma misma de la obra. Este carnaval de imágenes construye un laberinto que no conduce a ninguna parte porque su finalidad no es llegar, sino perderse. Y esa pérdida es política, en tiempos de rutas óptimas y destinos calculados, proponer un viaje sin meta es recuperar una libertad rara y, a la vez, recordar que Europa también ha sido el continente que diseñó laberintos para otros, campos, fronteras, burocracias de exclusión.

Si *EUROPA* trabaja con la pared y con el plano, *Extinción (Timber!)* trabaja con el suelo y con el volumen. El espacio ya no es un soporte, sino un campo de fuerzas. La instalación se despliega como una constelación: cinco piezas de madera grabadas con láser, cada una con dos líderes políticos del mundo en primer plano, y junto a cada bloque un extintor rojo. En la imagen del montaje, el conjunto aparece distribuido en una arquitectura blanca e institucional de un museo o de una galería.

4 La manipulación digital. Los 11 tomos ilustrados de *L'Encyclopédie. Diderot et d'Alembert* son un derroche detallado de objetos, animales, herramientas, detalles y cosas que me enfrentan al juego de seleccionar transversalmente imágenes que cristalizan en una idea. La manipulación digital me permiten igualarlas en su aspecto y cargarlas de subjetividad porque como parte del proyecto *EUROPA* van a cumplir una función a medio camino entre el signo, la señal y el símbolo.

5 El título *EUROPA* me evoca el estado anímico de la película homónima de Lars von Trier. (también titulada en otros países como *Zentropa*) La estética en blanco y negro, la mirada de un extraño sobre nuestra identidad europea y el estado sombrío de la derrota moral y material aparecen como fondo de resonancias detrás del título y también en la selección de imágenes de la Enciclopedia Diderot y Lambert.



Proceso de trabajo de Pedro Osakar con la obra: **Europa, 2025.**

Vinilo blanco y negro sobre 15 mapas de Europa y América. Medidas variables. Montaje 250x400cm.

El contexto no es neutro, refuerza la sensación de que estamos dentro del teatro de lo político, en un espacio de representación. La elección técnica quiere ser contundente y fría, imágenes de prensa filtradas con una trama de puntos y grabadas con láser sobre madera. Las imágenes de prensa producen actualidad, la madera produce duración. La prensa se olvida mañana, la madera recuerda el árbol, el tiempo lento, el crecimiento, y también la posibilidad de arder. Grabar un rostro en madera es, en el fondo, inscribirlo en un material que lleva incorporada su propia amenaza, *la combustión*. La imagen vive gracias a una operación de quemado controlado. Esa paradoja es central, el retrato se obtiene por una forma de incendio. En lugar de tinta, hay huella térmica. En lugar de brillo mediático, hay absorción, opacidad. Los líderes aparecen por pares dialogando, mirándose y charlando, la política como escena de interlocución, de negociación, de pactos, de sonrisas tensas. Dos cabezas juntas componen una unidad mínima de poder, el acuerdo o el conflicto reducido a una coreografía facial. Sin embargo, al llevarlos al suelo, rompen la verticalidad típica del poder. El espectador no mira hacia arriba, hacia la tarima o el retrato oficial, mira hacia abajo, hacia objetos que ocupan el espacio como señales, como obstáculos silenciosos. La autoridad se vuelve cosa. Y esa cosificación tiene algo inquietante, parece un cementerio de imágenes recientes, un campo de restos mediáticos que aún no han dejado de emitir su violencia.

Los extintores rojos son un golpe de realidad y, al mismo tiempo, una metáfora brutal. Un extintor es un objeto de emergencia: existe para lo que no debe ocurrir, para lo excepcional, al colocarlos junto a los retratos nos sugieren que aquí el incendio no es un accidente, es una posibilidad estructural, una amenaza permanente que acompaña a la escena política. La palabra extinción se abre entonces en varios sentidos, extinguir un fuego, extinguir una especie, extinguir una memoria, extinguir un proyecto democrático. El extintor, además, es industrial, estandarizado, con instrucciones impresas, un lenguaje técnico que pretende dominar el caos. Frente a él, los rostros en madera parecen más frágiles, más expuestos, como si el propio poder necesitara su aparato de control para no arder en su contradicción.

El subtítulo⁶, tomado del diálogo de *Los hermanos Marx en el Oeste (Timber!)* introduce la ironía como estrategia de distanciamiento. No se trata de banalizar la guerra, sino de señalar el mecanismo de escalada. *Madera!* es la palabra perfecta para describir cómo la política, cuando se radicaliza, se

⁶ Buzzell, E. (Director). (1940). Go west [Los hermanos Marx en el Oeste] [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer. La expresión del inglés americano, Timber! Utilizada por Groucho Marx en una escena cómica de la película Los hermanos Marx en el Oeste se tradujo al castellano como Más madera! En la cultura popular esta expresión se utiliza para comunicar más presión, más intensidad en cualquier situación cotidiana, es decir, que se acelere o se empuje más, ya sea en sentido literal (echar más leña al fuego) o, sobre todo, figurado (seguir a tope, subir el nivel, apretar).

alimenta de sí misma: quema lo que encuentra para mantener la máquina en marcha. La comedia de los hermanos Marx, con su absurdo, revela algo que la retórica solemne oculta, la catástrofe a veces avanza por acumulación de pequeños gestos ridículos, por decisiones tomadas para *seguir*, por el impulso ciego de no detener la locomotora. El humor aquí no es adorno; es bisturí. Permite mirar el poder sin caer en su demagogia.

La elección de los rostros de los líderes y la alusión a comportamientos populistas y nacionalistas sitúan la obra en una crítica de *época*, el retorno de identidades cerradas, el lenguaje simplificador, la exaltación del enemigo, la tentación de la frontera como solución mágica. Se seleccionan rostros porque son el lugar donde la política se vuelve íntima, donde la violencia se disfraza de gesto cordial, donde el cálculo adopta forma de sonrisa. En la madera, esos rostros pierden la nitidez de la fotografía digital y se vuelven tramas, manchas, casi piel erosionada. Esa degradación visual sugiere algo, la imagen de autoridad, repetida hasta el cansancio, termina desgastándose. O tal vez, bajo la alta definición mediática, siempre hubo ruido.

La resonancia a las metáforas del fuego, *arder en el infierno, condenar al fuego eterno, bajar a los infiernos*, amplía el campo, el incendio no es solo un hecho físico, es una estructura imaginaria profunda cargada de crítica desde la ética y la moral. El fuego castiga, purifica, ilumina y destruye. En Occidente, el fuego es una tecnología y una teología. Colocar extintores al lado de retratos políticos activa esa genealogía, como si el presente, pese a su aparente secularización, siguiera operando con imaginarios de culpa y condena. El poder contemporáneo, incluso cuando habla en términos de economía o seguridad, no deja de convocar infiernos: amenazas totales, enemigos absolutos, urgencias eternas. Extinción no es entonces únicamente apagar un incendio, es intentar apagar una maquinaria simbólica que necesita llamas para legitimarse. La relación profunda entre ambas obras trasciende una idea decepcionante y pesimista de la historia, porque lo que une *EUROPA y Extinción* no es solo el tema de lo político, sino una misma pregunta por los regímenes de imagen que construyen realidad. En *EUROPA*, el mapa es el dispositivo de la promesa, promete orientación, acceso, cultura, viaje. Sin embargo, tú lo conviertes en escenario de interrupciones: el icono negro corta la superficie, la prenda de Auschwitz perfora la ilusión, el barquito de papel vuelve infantil lo monumental. En *Extinción*, la prensa es el dispositivo de la actualidad, promete información, transparencia y estar al día. Pero se convierte en reliquia y advertencia, la imagen periodística se quema en la madera, se hace pesada, se pone en el suelo y se acompaña de extintores, como una advertencia, *¡cuidado, lo que parece una conversación puede ser un incendio!*

Ambas obras, así, operan contra la fe moderna en la representación. El mapa y la foto de prensa son dos símbolos de objetividad. Uno mide el espacio, la otra captura el instante. Desconfío de esa objetividad no para caer en un relativismo cómodo, sino para mostrar la dimensión afectiva, histórica y violenta de esas herramientas. La razón no es inocente, tiene consecuencias. La cartografía fue también instrumento colonial, la prensa puede ser también motor de polarización. Las dos obras no denuncian de forma directa, sino que exhiben el mecanismo. Formalmente, hay otro vínculo que es importante, la economía cromática. En *EUROPA*, el blanco y negro del vinilo se impone como un corte gráfico sobre la cartografía. En *Extinción*, el blanco y negro de la prensa se convierte en una trama quemada. En ambos casos, lo monocromo funciona como signo de archivo, de documento, de espectro. Lo negro no es solo color, es sombra. Y la sombra es una forma de insistencia, aquello que no se va, aquello que vuelve. Europa, aparece como una insistencia, una memoria que no termina de resolverse, un proyecto que no deja de debatirse entre cosmopolitismo y cierre identitario, entre cultura compartida y violencia estructural. También hay un juego espacial que dialoga, pared y suelo. *EUROPA* se organiza como un rectángulo mural casi sin fisuras, como un intento de totalidad. *Extinción* se dispersa por el suelo, como una totalidad rota en puntos, como una constelación de focos de incendio. Una dice, *aquí hay un continente como superficie mental*. La otra dice, *aquí hay un continente como campo de riesgo*.

Entre ambas, el espectador atraviesa un arco, del trance del viaje al sobresalto de la emergencia. Y, sin embargo, no es un arco lineal. Porque el trance de *EUROPA* ya contiene la herida (Auschwitz, lo no resuelto), y la emergencia de *Extinción* ya contiene la risa (los hermanos Marx). En la práctica, la historia no es un bloque negro; es una mezcla de seducción y horror, de imaginación y catástrofe, de humor y amenaza. Ese equilibrio es raro y valioso, evita tanto la idealización ingenua como el cinismo paralizante.



Proceso de trabajo de Pedro Osakar con la obra: **Europa, 2025**. Vinilo blanco y negro sobre 15 mapas de Europa y América. Medidas variables. Montaje 250x400cm. y **Extinción (Timber!), 2025**. 10 fotografías grabadas con láser sobre madera de olmo y 5 extintores de incendios. 10 piezas de 45x30x15cm.

Hay detrás de todo el trabajo una pregunta por la memoria. En *EUROPA*, la memoria es personal, mis viajes, mis mapas anotados, pero se abre a lo colectivo, la enciclopedia, los iconos, el continente. En *Extinción*, la memoria es mediática, rostros de prensa, pero la hago material y casi ritual, madera en el suelo, extintores como ofrendas técnicas. Ambas piezas parecen decir que recordar no es archivar, sino reactivar. Y reactivar implica riesgo, la memoria puede encenderse. Tal vez por eso el título *Extinción* resuena más allá del fuego literal. Europa como ideal ilustrado, como sueño de progreso, como promesa de movilidad, convive con su amenaza de extinción, extinción de la hospitalidad, de la complejidad, del matiz, del tiempo lento. Del mismo modo que el GPS extinguió cierta forma de perderse y con ella cierta forma de descubrir, la política de eslóganes puede extinguir la conversación real. Las obras, en su insistencia en el objeto, mapa, papel, vinilo, madera, extintor, se oponen a esa extinción, devuelven densidad a lo que la velocidad aplana.

Así la mirada no es inocente, pero puede ser responsable. *EUROPA* quiere educar una mirada capaz de sostener simultáneamente el deseo del viaje y la conciencia del trauma, la belleza de la cartografía y la violencia que esa cartografía puede encubrir. *Extinción (Timber!)* educa una mirada capaz de reconocer el poder sin reverenciarlo, de detectar el incendio en su fase de conversación, de escuchar la ironía como forma de lucidez.

En tiempos donde las imágenes compiten por nuestra atención como mercancías, las piezas piden lo contrario, piden una atención que no se consume rápido, una atención que se deja afectar, que admite el desvío. El laberinto que no se dirige a ninguna parte quizá sea, en el fondo, una crítica a la obsesión contemporánea por la dirección, por el destino, por la solución inmediata. Frente a eso, la obra propone estar dentro de Europa como estado mental, reconocer sus mitos y sus heridas, y aceptar que pensar un continente, como pensar una vida, no consiste en trazar una ruta perfecta, sino en sostener las tensiones sin apagar la complejidad. Sin embargo, paradójicamente, también coloco extintores. Como si pensara que hay fuegos que conviene no romantizar. Hay incendios que no deben crecer. Entre la ensoñación del mapa y la alarma del extintor se abre el espacio de la obra, un espacio donde la imaginación no sirve para escapar, sino para ver mejor. Donde el arte no ofrece consuelo fácil, sino una forma de conciencia, hipnótica, sí, pero despierta.

Pedro Osakar, diciembre de 2025

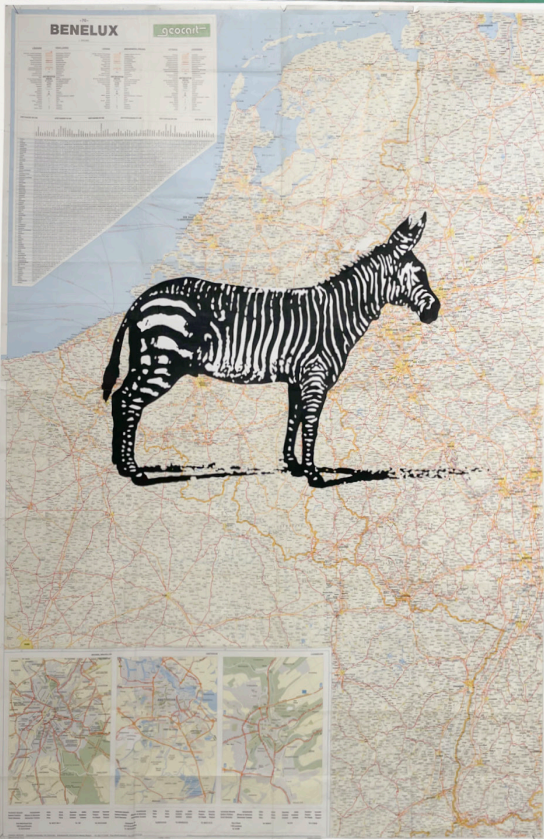


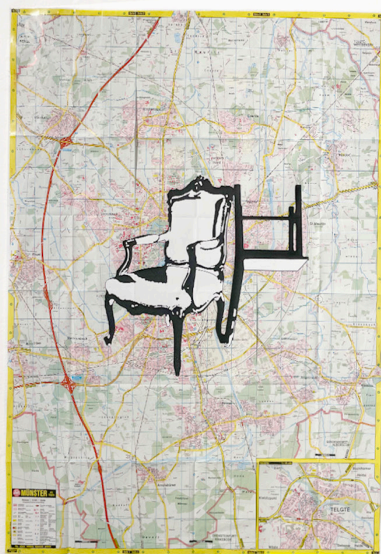
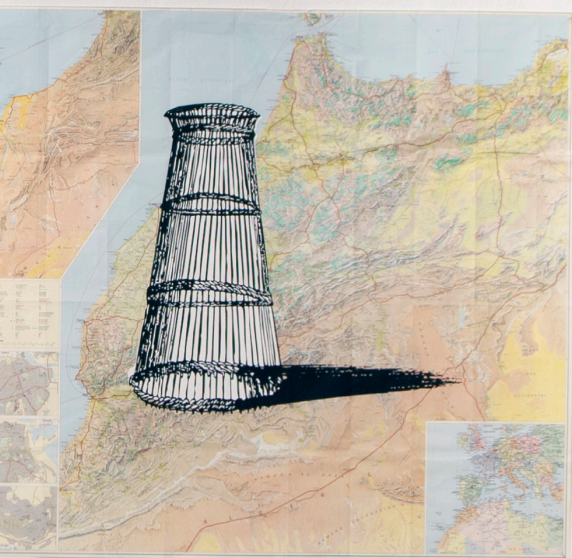
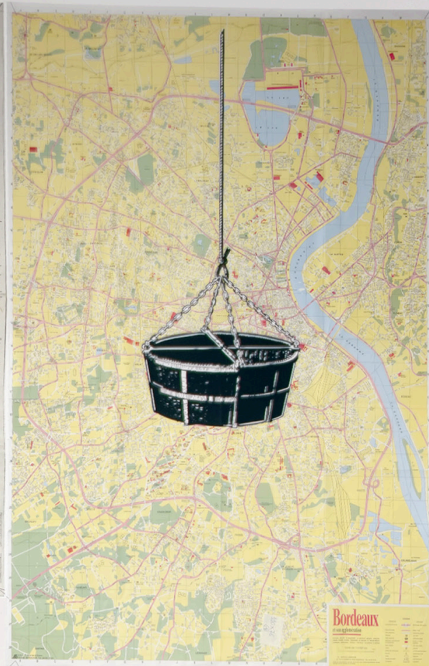


Extinción (Timber!), 2025.

10 fotografías grabadas con láser sobre madera de olmo y 5 extintores de incendios.

10 piezas de 45x30x15cm.





Europa, 2025. Vinilo blanco y negro sobre 15 mapas de Europa y América.
Medidas variables. Montaje 250x400cm.

Lucía Romero

Estructuras textiles en tiempo compartido

Mi trabajo en Sincronía Random parte de una concepción del textil como estructura activa. La pieza producida durante el proyecto se construye a partir de la acumulación y ensamblaje de tejidos, entendidos como fragmentos portadores de tiempo y uso. En este contexto, el tapiz se convierte en un espacio donde la materia y la geometría articulan una forma de pensamiento situada.

La obra se organiza mediante planos superpuestos y relaciones geométricas precisas, donde el color actúa como elemento estructurante. Lejos de responder a un gesto espontáneo, la composición se desarrolla desde una lógica interna que regula tensiones, equilibrios y desplazamientos. Cada franja, cada marco y cada transición cromática establece una relación directa con el conjunto, generando una espacialidad que se expande más allá de sus límites físicos.

Trabajar en el marco de Sincronía Random implicó asumir el tiempo como un factor determinante. La pieza no se concibió de manera aislada, sino en diálogo constante con las acciones simultáneas que tenían lugar en el espacio: la pintura, el sonido, la proyección y el movimiento de las personas. Este contexto de creación compartida influyó tanto en las decisiones formales como en el ritmo del proceso, situando el tapiz dentro de una red de relaciones activas.

El textil opera aquí en un territorio intermedio entre lo matérico y lo pictórico. La superficie funciona como un campo de tensiones donde la geometría, heredera de tradiciones como la abstracción concreta o el constructivismo, se ve modulada por la textura, el pliegue y la huella del tiempo. La estructura geométrica no busca imponer orden, sino contener la variación, permitiendo que la obra se mantenga abierta y permeable a su contexto.

La acumulación de materiales no responde a una lógica de exceso, sino a un proceso de selección y ensamblaje consciente. Cada tejido conserva su singularidad, pero se integra en una estructura mayor que articula memoria y presente. En este sentido, la obra no propone una lectura nostálgica, sino una reflexión sobre la permanencia y la transformación, sobre cómo los materiales pueden reactivarse dentro de nuevas configuraciones temporales.

Lucía Romero, diciembre de 2025.





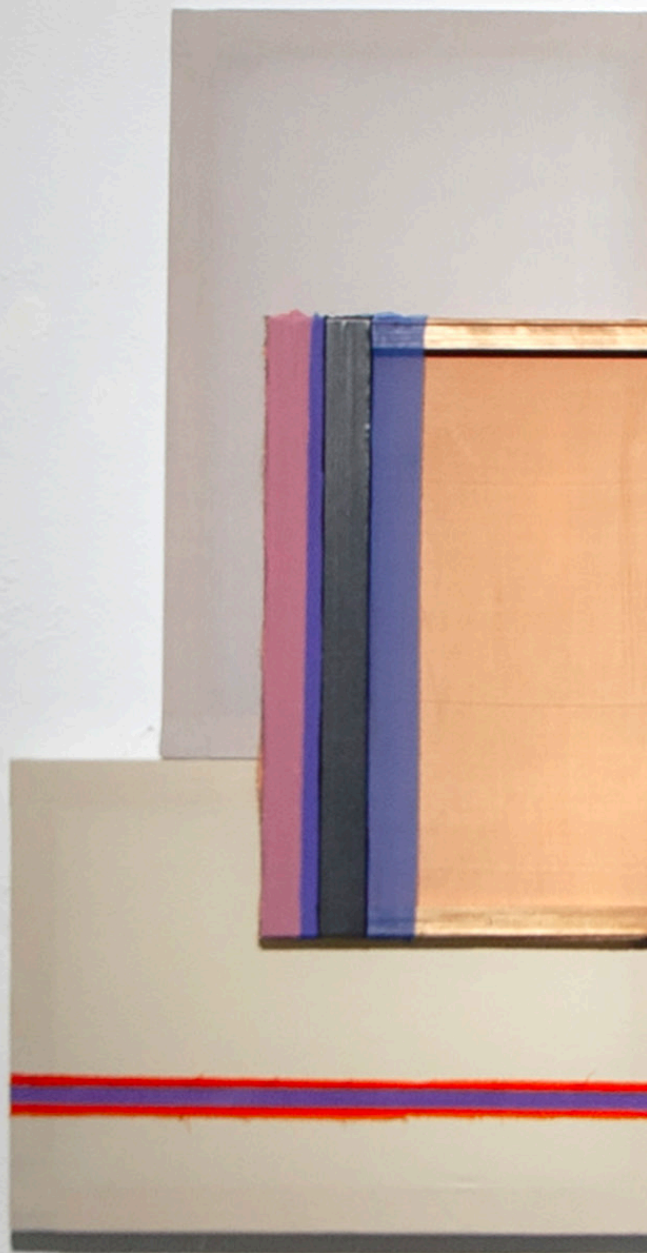
Arriba y derecha: proceso de trabajo de Lucía Romero con la obra: ***Sin título***, 2025
Textiles sobre madera. 180x160cm





Arriba y derecha: proceso de trabajo de Lucía Romero con la obra: **Sin título**, 2025
Textiles sobre madera. 180x160cm





Sin título, 2025
Textiles sobre madera. 180x160cm





English texts

Introduction

Sincronía Random presents itself as an experimental project with a deeply contemporary vocation that questions traditional ways of creating, exhibiting, and perceiving art. For three days, from 5 to 7 December 2025, the ECCO in Cádiz becomes a living organism: a space for action and thought in which seven artists—Fernando Barrionuevo, Luis Candaudap, Asunción Lozano, José Luis Lozano, Rosa Muñoz Bustamante, Pedro Osakar and Lucía Romero activate a process of creation in real time, without prior planning or disciplinary hierarchies.

The proposal embraces unpredictability as method and spontaneous synchronicity as its structural principle. The work is not conceived as a finished object, but as an event that unfolds from the dialogue between matter, sound, light, and gesture. In this sense, *Sincronía Random* is closer to an experience than to an exhibition: a form of expanded art in which painting, installation, soundscape, mapping and technology converge in a dynamic of continuous interaction.

The project shifts attention from the outcome to the process, placing the act of creating at the center of the aesthetic experience. Each artist responds to the ECCO space—its architecture, its resonance, and its atmosphere—through intuition and listening, letting the work emerge organically and changeably. This direct relationship between body, matter, and environment generates a field of action where art ceases to be representation and becomes a vital flow, a shared energy.

Spontaneity acts here as a trigger for thought and form. In a cultural context dominated by predictability and programming, *Sincronía Random* celebrates the uncontrollable—what arises without calculation: error, accident, and surprise as forces that generate meaning. The random is not understood as chaos, but as a fertile opening where art regains its dimension of risk, discovery, and absolute presence.

Interdisciplinary collaboration is another pillar of the project. The six artists, coming from diverse fields—painting, installation, sound, digital image, technology, and spatial intervention—together build an ecosystem of creative reciprocity. Synchronicity is not imposed; it arises from the friction between practices and sensibilities, from the non-verbal exchange established between different languages. Each gesture is a response, each sound a form, each projection a body that adapts to the rhythm of the whole.

In this context, the public stops being a spectator and becomes an active witness to the process. They can move through the space, watch how the works are born and transform, participate through their presence, or even alter the course of creation. The experience of *Sincronía Random* is as visual as it is lived: an immersion in art's time where the ephemeral takes on the value of the unrepeatable.

The result is not a sum of disciplines, but an organic interaction between nature, matter, and artifice. The work behaves like an organism that breathes, contracts, and expands, modulating its form as time advances. This mutable character reveals the essence of the project: a work that is never the same, that shuns stability and affirms itself in metamorphosis.

Sincronía Random thus stands in the realm of radical experimentation, where the work is not an end but a passage. It is an invitation to perceive art as a living process that is born, transforms, and disappears in the very instant it occurs. Every minute of the project is unique, unrepeatable and, in its fleetingness, profoundly human.

Fernando Barrionuevo and Rosa Muñoz



Fernando Barrionuevo

INHABITING UNCERTAINTY: PAINTING AS EVENT

My participation in the project Sincronía Random stems from a conscious desire to deactivate the prior project. It was not about producing a work in the traditional sense, but about inhabiting a process, accepting uncertainty as method and listening as a condition of possibility. During the three days of work at the ECCO, painting ceased to be a space of control and became a territory of constant negotiation between gesture, time, context, and presence.

The series is made up of six papers produced over that time interval, not as closed units, but as segments of a single continuous flow. Each one records a specific moment within a prolonged experience, traversed by dialogue with other artists, with the architectural space, and with shared temporality. In this sense, the works cannot be understood in isolation: they function as fragments of a processual cartography, partial traces of a broader event.

The ECCO acted as an active agent in shaping the work. Its scale, its resonance, the quality of light, and the circulation of the body within the space directly influenced formal decisions. Painting there meant responding to a living environment, not imposing an image. The painterly gesture arose conditioned by that direct relationship with the place and by coexistence with other simultaneous practices, sound, technology, moving image, that constantly altered the perception of time and the rhythm of work.

Color appears in this series as a field of energy and tension, not as a descriptive or symbolic element. Chromatic surfaces expand, overlap, and interrupt one another, generating zones of friction and opening. Against that instability, black lines emerge almost as a structural necessity: not to organize chaos, but to move through it, to mark paths, cuts, and resistances. There is no closed composition here, nor an intention of balance; what is sought is to keep visible the unstable condition of the process. Working live, under the gaze of the public, meant a significant alteration of the act of painting. Painting ceased to be an intimate space and became an exposed, vulnerable gesture, subject to the possibility of error and continual revision. This exposure was not experienced as a loss of control, but as a form of honesty: allowing the work to show its doubts, its interruptions, and its changes of direction. Painting was thus constructed as thought-in-act, closer to experience than to result.

Temporality was a determining factor. Painting for three consecutive days, without a predetermined final objective, transformed the relationship with productive time. The work did not advance toward a conclusion; it reconfigured itself continuously, accepting repetition, pause, and modification as an essential part of the work. Each sheet retains the memory of that shared time, not as a literal record, but as a condensation of a lived experience.

This series does not seek to fix a definitive image or close a meaning. The six papers function as active remnants, as vestiges of a practice that understands art not as object but as event. They are fragments of an open process that resists closure, affirming painting as a space of passage, presence, and transformation.

In the context of Sincronía Random, this work is part of a broader reflection on contemporary creation as a collective, ephemeral, and situated experience. Painting here was, above all, a way of being—of sustaining attention in the present and assuming that meaning is not imposed, but rather emerges, provisionally, in the very act of making.



Luis Candaudap

CROSS

Cross is a painting made in a shared workshop with several colleagues over a period of three days of intense work. Given the type of situation in which it was made, I would say that the deployment of action gathers much of the inertia of my way of working, common to the repertoire of the kind of fragmented surface that usually feels close to me.

I think this work drags along part of my complexes as much as my misunderstandings. Painting by digging into my complexes and misunderstandings does not seem like a very fruitful methodology. Nevertheless, paradoxically, I think I have made of these situations an approach to painting with a certain propriety, in terms of how I position myself before the plastic medium. At the same time, I believe that this observation, which on this occasion happens again in a happy way, is what best defines my work.

The complexes would have to do with more or less familiar resources, resources that constantly resurface in each work. The misunderstandings, in turn, relate to the effort to sharpen myself procedurally in order to divert such resources and to land in zones of a certain cluelessness, where the orthodoxy of painting is, on many occasions, turned upside down.

Painting like this has some drawbacks. One of them is the constant accumulation of layers on the surface, the result of an insistent "it's not this, it's not this." I think that, deep down, this way of proceeding does not fail to point to a tragic point of view, something like a negative theology. Also, and from that side, I feel that this would be precisely what lends what I do a certain modern cast.

The drawback of accumulating painterly layers has its counterpart in sliding in a great deal of iconic material, a residual accumulation that ultimately becomes the most nourishing fertilizer for the work in progress. In the case of Cross, the resulting figure comes about as an attempt to stop the entropic process that was overflowing the organization of the elements at play. To the idea that the beginning of the work does not matter is added that of a procedural journey that accommodates certain plastic events, insistently considered as mere priming. I take up the word priming by diverting it from its original sense of a priming layer for a later pictorial event. It is as if, in order to continue the process of the painting, I needed to pass over what had been painted before, assuming a way of overlooking and taking weight, or guilt, away from the siege of intentions that organized the previous layers already half-buried by the continuum of action. All of this promotes in the doing a great number of formal choices, choices that lead to an urgency in decision, surely by cumulative inertia.

Catastrophe mode thus appears not so much as the bankruptcy of order on the surface, but as a safe-conduct for genuinely surprising structural choices. It would be, then, among other semantic questions, the absence of a program in the course of this work that places a responsibility which, though uncertain, demands from me a kind of unagreed result.

To finish, I would say that Cross is a painting that still isn't finished, at least in my head. My particular misunderstanding with this work would lie, possibly, in the miscellany of scraps from an art history that I consider critical (Malevich, Picasso of the 60s, a certain Warhol, the pop Luis Gordillo, to cite some remains of the modern). This, coupled with the increasingly strong sensation of painting over succulent cadavers, reinforces an ironically conceptual side: that of sliding my work, beyond the cited catalogues, over that kind of luxury primings we call art history.



Asunción Lozano

Essay on Artefacts to Amplify Whispers.

The work developed in *Sincronía Random*. Live art at the Espacio de Cultura Contemporánea de Cádiz starts from an earlier objective: to try to manufacture instruments and rules capable of sizing, measuring, and thus clarifying a small part of the world. Taking on such an apparently absolute objective, and doing so in a shared workshop space over only three days, requires and demands allying oneself with a constant logic that tries to lower expectations. The work is processual, and the objects and artefacts produced are nothing more than drafts of possible future solutions. We have assumed that we will approach a slight apprehension of the *form* and that this may in turn allow a minimal knowledge of possible solutions, so that from there we can quantify it, to make it visible and shareable in future projects.

In earlier works such as *Measurement Rules* the ruler appeared as a device for orientation and, at the same time, as a declaration of vulnerability. We measure because we need to agree on a common distance; we measure because we do not entirely know. Measuring is often thought to be controlling, but measuring was, above all, accepting the limit, the point where exactness stumbles against matter, against the hand, against time. Repetition and the module tried to impose order. The minimal, inevitable variation reminded us that all precision is a necessary fiction.

We can likewise try to fix the real by establishing measurement as an absolute value, but we already know that when we try to get close to the real, and when one looks closely enough, the real always moves away from us a little, as if it had a breath of its own, as if the very fact of being observed already modified it. We will try to focus, then, on the advantages of having the exact measure that the metric system provides, but we will also focus on the meaningful measure provided by experience, memory, sensations, and emotions. From there we will try to build artefacts that make it possible to size more complex phenomena, those that filter, distill, or expand human feelings and emotions onto the world.

Probably the problem is not to question the idea of the instrument, but to shift the focus of attention. If the ruler aspires to stabilize, what instrument could serve to point to the unstable? what artefact can deal with the tenuous, with what refuses to be translated into number? Thus was born *Artefacts to Amplify Whispers*, a continuation of that work, but shifted from measurement as control to measurement as attention.

The artefacts are built starting from the plan, with patterns and cuts. Volume occurs as a capricious consequence of the disposition of folds, curvatures, and the tension of the material.

From paper emerge forms that seem to rebel against its two-dimensionality. What matters here is the process that builds metamorphosis, seeing how a surface becomes skin, how the two-dimensional becomes an insinuated object that folds back and twists. Form is no longer a flat figure held still, but an event. It is not a result, but the visible trace of a metamorphic process. Geometry, thought of as a living form, resembles the organic: it unfolds in transitions, recognizes itself in the continuity of change. That intuition makes it possible to think of assemblies of geometric pieces as morphologies in transit, where one formal gesture transforms into another without rupture, as if matter were learning to breathe in curves, folds, thickenings, and tensions.

Material is decisive as a record of manipulation. The kraft as a material holds the fragility of paper, its memory of folds, its tendency to scar. The kraft records, reveals the time of an action executed with certain tensions and directional marks. It shows that it was handled. Stitching is also central. To sew is not to glue; sewing declares the edge.



The stitch is not a remedy; it is a language. The perforations and visible joins turn the surface into writing, a writing of care, of repair, of joining fragments without erasing that they were fragments. In a world of opaque technologies, one prefers a device that exhibits its assembly, that acknowledges itself as vulnerable. Vulnerability is not a defect here; it is precisely method. It is a way of saying that knowledge is not completed; it is sutured.

In some pieces, volume is organized by segments that converge toward a vertex. That convergence suggests closure and accumulation. The form gathers itself, but also concentrates its tension at a point. The object recalls seeds or organic wrappers and, at the same time, industrial shells. That ambiguity is not resolved; it is cultivated. In that friction a question is activated: whether a membrane is organic skin or technical skin.

Other pieces are built in layers. They are curved, overlapping strips that turn the body into a system of skins. There sculpture stops being a compact balloon and becomes stratum, sedimentation, duration. Each band is a stage, a recorded decision. Each tonal variation of the kraft functions as archive. What matters is that the form does not hide its history, that the object is not only spatial presence, but temporal accumulation.

At this point the figure of Marcel Duchamp's sieve appears. It no longer appears as a domestic utensil, but as a conceptual organ, a surface meant to separate, retain, and let pass. That is why it reappears *The Large Glass*. In the notes, Duchamp describes the sieves as *cones of elastic metal, like udders*, that let through *drop by drop an erotic liquid* into a chamber to *soak up the oxygen necessary for the explosion*. The sentence mixes laboratory and sensuality, machine and body, mechanism and myth. The living and the mechanical blur, and that confusion is not an error; it is a fertile zone.

Richard Hamilton, by isolating those sieves in *Sieves*, makes that interest literal. He extracts an element from Duchamp's system and turns it into an autonomous object: an image-machine in glass that condenses the idea of flow, desire, and passage. That operation of isolation is compelling because it reveals something: to cut out an imaginary function, to filter, contain, channel, and to build it a body, even if we do not know exactly what circulates. In the resulting pieces, stitching and perforation suggest precisely that: areas through which something could pass. But that something does not need to be a real liquid. It can be a whisper, a weak signal, a memory, a warning, a doubt. *Amplifying* does not mean turning up the volume of the world; it means designing a scene where the minimal can exist without being trampled by noise. That is why these artefacts do not pretend to be perfect machines; they are sensitive machines, or else threshold devices.

The idea of the project as a way of inhabiting time also accompanies the work. There is an attempt to point to slowness. A whisper requires that: slowing down, getting closer, accepting that understanding is not delivered all at once. The pieces, in their silence and shadow, propose a similar discipline: to look in levels, read seams, and imagine functions without demanding a definitive answer.

If *Measurement Rules* worked from the desire to fix, *Artefacts to Amplify Whispers* works from the desire not to close. Both series share the same tension: making instruments while knowing that the world always exceeds the instrument. The difference is that now that excess, that impossible remainder, becomes the center of the work. The artefact no longer tries to deny the mystery; it tries to build it a small, intimate, habitable architecture. At bottom, this method consists in sustaining an alert way of questioning, maintained by a constant doubt that does not paralyze, but manufactures questions. Restoring value to the subtle, to the incomplete, to what only appears when we accept not knowing completely. To measure ceases to be to close the world and becomes a way of approaching. And perhaps that is the only knowledge that does not betray things: the one that admits its own seam.



José Luis Lozano

Exodus and Team A

There are works that are not made to be contemplated, but to be endured. Not because they wound, but because they demand of whoever looks at them a form of attention that is, at the same time, a stripping away. *Exodus*, built from rescue blankets, that minimal object that separates life from death at the edges of the world for those who cry out demanding justice, offers itself as a golden mirror where light does not save; it only reveals, revealing stories that cross the limits of human cruelty. The figures that emerge from within the weave of the metallic fold, seem suspended in a time of endless waiting. They neither advance nor retreat; they simply are, like those who have been stripped of everything except their own weary body. That immobility is not calm; it is limit, edge, friction.

The blanket, meant to protect, becomes here a surface of memory. In its shine there is something of false triumph, as if society wrapped in guilt what it does not want to touch directly. But beneath that glare, the shadow of bodies insists, insists until the spectator's conscience becomes porous. The work demands a gaze that does not domesticate pain, that does not translate it into numbers or discourse. A gaze capable of recognizing that fragility is not an accident, but a shared condition.

Facing it is *Team A*, made in kraft paper and acrylic spray, the question of the limit becomes even more urgent. Here the gesture is direct, almost violent: an armed body raised over another that recoils in a futile attempt to protect itself. The silhouette, cut out in red, lets us see inside the aggressor the words *no human being is illegal*, as if the phrase itself were trapped inside an architecture of power that contradicts it. The message is not declared; it fractures, tightens, becomes witness and denunciation at the same time.

In both pieces beats a truth impossible to soften: force, when exercised without justice, unmakes the world, as we have been able to verify throughout human history. And yet what persists in them is not violence but dignity. A silent, obstinate dignity that holds even when the face is hidden or the body is reduced. Simone Weil wrote that *true attention is an emptiness, a waiting without an object*. These works seem to ask for exactly that: no interpretations, no justifications, no sentimentalism, only the willingness to remain before what hurts without fleeing its clarity.

Perhaps that is why *Exodus and Team A* converse from such different places. The first opens as a space where humanity is barely sustained in a fragile gleam. The second confronts the machinery that denies that humanity, exposing its rawness. Between them, the spectator is suspended in a moral law that is not decreed but intuited: the absolute obligation not to allow any human being to be reduced, erased, returned to nothingness.

At that crossing, at that point where the gaze can no longer pretend indifference, something like truth arises. A modest truth, without relief, but necessary: the conviction that every life deserves to be attended to with the same care with which one retrieves an exhausted body from the sea or protects someone trembling beneath an imposed uniform. Because, as the phrase repeated, wounded, through the works reminds us: no human being is illegal. None. And we must not allow it. And the attention we owe them is, perhaps, the only possible form of justice.



Rosa Muñoz Bustamante

PROJECTING THE PROCESS

My work in *Sincronía Random* was developed through real-time projection as a device for activating the present. The action did not consist in documenting what happened for later archiving, but in incorporating images, videos, and texts into the project's own unfolding, making visible, while it was happening, the complexity of the processes underway. Projection operated thus as an added temporal layer, situated between immediate experience and its reflection.

The projected material was generated from what was taking place in the space: fragments of works in process, gestures, movements, relationships between artists and the public, formal and rhythmic tensions. These images did not function as representation or narrative, but as active presences, subject to constant modification. Photographs, video sequences, and brief texts appeared and disappeared without a fixed narrative structure, integrating into the project's general flow.

Projection was understood as a non-linear, non-explanatory practice. It did not aim to interpret or translate the others' work, but to intervene in the perceptual field of the space, amplifying certain actions, introducing temporal misalignments, and generating zones of attention. What was projected did not close meanings; it displaced them, fragmented them, and returned them to the space as material for thought.

Working in real time meant assuming a direct relationship with present time. The projected image arose almost immediately from what had just happened, establishing a minimal distance that made it possible to observe the process from within. This slight desynchronization activated a form of collective self-observation, where the project could see itself as it unfolded, without becoming fixed memory or conclusive record.

The ECCO space decisively conditioned this practice. Projection integrated into the architecture as an intermittent presence, never frontal or dominant, dialoguing with light, sound, and the actions in progress. The image did not occupy the space; it traversed it, modifying perception without imposing itself as the visual center. Its appearance responded both to the physical conditions of the place and to the rhythm of the process itself.

From this position, my intervention occupied an intermediate territory between creation, mediation, and critical thought. Projection functioned as an instrument to sustain attention on what was happening, not to represent it. More than documenting, it was about activating a consciousness of process, making visible its mutable and relational character.

In the context of *Sincronía Random*, this work proposes a reflection on the contemporary image as a tool for thought-in-act, capable of operating within open artistic processes without closing them. Projecting what was happening was a way of insisting on the present, of underlining the project's processual dimension and affirming art as a shared, situated, and necessarily provisional experience.



Cartographies of Reverie and Fire: on EUROPA and Extinction (Timber!)

The two works present in the exhibition at the Espacio de Cultura Contemporánea de Cádiz, *EUROPA and Extinction (Timber!)* belong to a territory where the viewer's experience, or mental climate, matters, for one does not enter to look, but to be looked at by what one recognizes without knowing exactly from where. In them, geography ceases to be a neutral surface and politics ceases to be an external narrative; both become sensitive, almost tactile matter, and at the same time spectral. As if the continent, that word so loaded with ideal and guilt, appeared not as a stable map, but as a *state of mind*¹. And, at the same time, as a danger. Both works are tied together at a common point: the suspicion that *representation* does not describe but produces world. The map not only orients; it organizes desire, delimits what is thinkable, marks routes and erases others. Press photography not only informs; it fabricates power-faces, stages agreements and tensions, normalizes the exceptional. In that sense, *EUROPA and Extinction (Timber!)* behave like two laboratories: one investigates the promise (travel, culture, the mythification of destinations), the other investigates the threat (populist drift, symbolic combustion, war as a recurring script). Together, they function as a double exhibition: the dreamed continent and the burning continent.

EUROPA uses the map as a relic and travel as trance. It begins with an apparently simple gesture: gathering fifteen maps of visited European and American geographies. A sustained look at the work reveals to us a complex system of overlapping times. The map is not a document but a *remnant*². The presence of cartographies from MICHELIN maps, travel tools from before GPS, even before the expectation of permanent connectivity, brings with it a material memory: folded paper, wear, the trace of use, annotations. It is not nostalgia in a sentimental sense; rather, it is an archaeology of a way of being in the world. Traveling then implied friction: getting lost was possible, asking was necessary, the route was a narrative under construction. Cartography was not the invisible background of a screen; it was an object that took up hands, knees, glove compartments, café tables; it had weight.

That materiality matters because it grounds the tone of the piece: *EUROPA* does not represent only places; it represents a form of geographic imagination. Paris, Venice, Berlin, Bordeaux, Milan appear as names that refer not only to coordinates but to a mythified destination, places that, from youth, become charged with literature, cinema, music, school history, family stories. Names on a map are already a first layer of fiction. They speak of objectivity, yet they are the product of conflicts, empires, shifting borders, imposed translations, and resistances. A map is a writing that presents itself as neutral; however, it is saturated with human history. I start from a very simple and systematic decision: the superimposition of black-and-white images through vinyl.

1 The state of mind or of consciousness appears to me as something the work can activate—or throw into crisis. The two pieces no longer seek to represent; instead, they make visible that consciousness is unstable, fragmented, and situated: it depends on the body, the context, the media, and above all memory. In that sense, consciousness becomes just another material, like light, sound, or space. Consciousness as a political territory. Thus, the link between artistic practice and the state of consciousness is twofold: art explores it, and at the same time shows us that our mental experience is continually being designed, mediated, and contested.

2 Resto is used here in an almost archaeological sense: the map does not function as a transparent document of the territory, but rather as a material remnant of a practice, its folds, wear, and annotations, that preserves the memory of the journey and of a way of orienting oneself and ordering the world.



Many of the selected images come from the *Encyclopédie of Diderot and d'Alembert*³, that great Enlightenment project of ordering the world, of enumerating it, of making it legible through reason and technique. By using that archive, I place over the maps a second genealogy: the modern desire to classify. The encyclopaedia and the map share an impulse, to turn the ungraspable into system.

But I introduce the twist of images, tools, animals, objects, artefacts turned into icons through *digital manipulation*⁴ that do not obey a logic of geographic correspondence and are linked in an alogical way. The alogical is not the arbitrary; it is what resists a single explanation. In *EUROPA*, a little paper boat floats over the map of the continent as if the geopolitical scale could sustain an intimate, childish gesture. A blouse from the Auschwitz concentration camp, deliberately placed over the map of Berlin, introduces a wound: historical memory appears not as a theme, but as an interruption of the dream of travel. Culturally seductive Europe, museums, avenues, romantic rivers, coexists with the Europe of extermination, of borders that decide who lives and who is left behind, of bureaucracies that administer bodies.

The *blouse* is not a distant symbol: it is a garment, an empty form, a negative of the body. On a map, that empty form becomes a question: what journey can be made across a continent that still contains, in its soil and in its archives, traces of the unspeakable?

The arrangement of the fifteen maps in a rectangle that leaves practically no fissures produces the sensation of a continuous mural, a wall-cartography, a *continent* visual. Conceptually, the rectangle functions as metaphor: Europe as a project of unity, as a promise of continuity, as a surface where one tries to solder together the fragmentary. But that continuity is tense, forced, almost obsessive; the seams exist, even if one tries to minimize them. Again, the map as ideal and as fiction. Unity does not eliminate differences; it only reorganizes them. There are maps of different scales and colors, and over them black images sharply cut out. That relationship, realistic cartographic background and iconic black silhouette, makes each element operate at once as evidence and as ghost. The map promises precision; the image inserts a shock, and that shock is not resolved; it remains as an unknown. One can mentally project a political narrative (weapons, borders, animals as metaphors of nation or migration); another can drift toward the intimate (domestic objects, travel memories, personal associations). The work wants to be the detonator that provokes surprising subjective relations; each gaze reorders the whole.

In that sense, *EUROPA*⁵ does not deliver a closed message; it delivers a projection machine. Thus an inner voice introduces the viewer into a hypnotic state, behaving as a device of passage: it is not only accompaniment, but a key of reading. The voice, detached from the body, is a territory in itself that drags you toward a zone where time becomes soft. The maps immerse you, therefore, not in what they inform, but in what they evoke. One enters a guided dream, a reverie that blurs the limits between the lived and the imagined.

3 *L'Encyclopédie. Diderot and d'Alembert*. Facsimile consulted at the Bibliothèque nationale de France. The encyclopedia comprises a total of 17 volumes of discourses, 11 volumes of plates, and was later expanded to reach 35 volumes. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9960n?rk=107296;4> [accessed: 15 Dec 2025]

4 Digital manipulation. The eleven illustrated volumes of *L'Encyclopédie Diderot and d'Alembert* are an extravagant, detailed profusion of objects, animals, tools, details, and things that confront me with the game of selecting images transversally, images that crystallize into an idea. Digital manipulation allows me to unify their appearance and to imbue them with subjectivity, because as part of the *EUROPA* project they will serve a function somewhere between sign, signal, and symbol.

5 The title *EUROPA* evokes for me the mood of Lars von Trier's film of the same name (also released in other countries as *Zentropa*). Its black-and-white aesthetic, the gaze of an outsider onto our European identity, and the bleak atmosphere of moral and material defeat all emerge as a resonant backdrop behind the title, and also in the selection of images from Diderot and d'Alembert's *Encyclopédie*.



If the map is objective writing, the intervention with images turns it into a theatre. The images function like puppets, antagonistic forces that manipulate the *rational background*. Suddenly, the continent ceases to be an evidence and becomes a stage of tensions: reason and irrationality, Enlightenment and trauma, travel and deportation, culture and violence. Attention explodes and fragments because one does not know where to fix it: on cartographic precision, on the iconic gesture, on personal memory, on historical weight. That dispersion is not a defect; it is the very form of the work. This carnival of images builds a labyrinth that leads nowhere because its aim is not to arrive, but to get lost. And that loss is political: in times of optimal routes and calculated destinations, proposing a journey without a goal is to recover a rare freedom and, at the same time, to remember that Europe has also been the continent that designed labyrinths for others, camps, borders, bureaucracies of exclusion.

If *EUROPA* works with the wall and the plan, *Extinction (Timber!)* works with the floor and volume. Space is no longer a support, but a field of forces. The installation unfolds like a constellation: five laser-engraved wooden pieces, each with two political leaders of the world in the foreground, and next to each block a red fire extinguisher. In the installation image, the whole appears distributed in a white, institutional architecture of a museum or gallery.

The context is not neutral; it reinforces the feeling that we are inside the theatre of the political, in a space of representation. The technical choice aims to be forceful and cold, press images filtered through a halftone dot pattern and laser-engraved onto wood. Press images produce actuality; wood produces duration. The press is forgotten tomorrow; wood remembers the tree, slow time, growth, and also the possibility of burning. To engrave a face in wood is, in the end, to inscribe it in a material that carries within it its own threat, *combustion*. The image lives thanks to an operation of controlled burning. That paradox is central: the portrait is obtained through a form of fire. Instead of ink, there is a thermal trace. Instead of media sheen, there is absorption, opacity.

The leaders appear in pairs, talking, looking at each other, chatting, politics as a scene of interlocution, negotiation, pacts, tense smiles. Two heads together compose a minimal unit of power: agreement or conflict reduced to a facial choreography. However, by bringing them down to the floor, they break the typical verticality of power. The viewer does not look upward toward the platform or the official portrait; they look downward, toward objects that occupy space as signals, as silent obstacles. Authority becomes a thing. And that thingification is unsettling: it feels like a cemetery of recent images, a field of media remains that have not yet stopped emitting their violence.

The red fire extinguishers are a jolt of reality and, at the same time, a brutal metaphor. A fire extinguisher is an emergency object: it exists for what should not happen, for the exceptional. By placing them next to the portraits, they suggest that here the fire is not an accident; it is a structural possibility, a permanent threat that accompanies the political scene. The word extinction then opens in several senses: to extinguish a fire, to extinguish a species, to extinguish a memory, to extinguish a democratic project. The extinguisher is also industrial, standardized, with printed instructions, a technical language that pretends to master chaos. Against it, the faces in wood seem more fragile, more exposed, as if power itself needed its apparatus of control in order not to burn in its contradiction.

The subtitle⁶, taken from the dialogue of *The Marx Brothers in the West (Timber!)* introduces irony as a strategy of distance. It is not about trivializing war, but about pointing to the mechanism of escalation. *Timber!* is the perfect word to describe how politics, when it radicalizes, feeds on itself: it burns whatever it finds to keep the machine running.

The Marx Brothers' comedy, with its absurdity, reveals something that solemn rhetoric hides: catastrophe sometimes advances by the accumulation of small ridiculous gestures, by decisions taken in order to *keep going*, by the blind impulse not to stop the locomotive. Humor here is not decoration; it is a scalpel. It allows one to look at power without falling into its demagoguery.

6 Buzzell, E. (Director). (1940). *Go West [The Marx Brothers in the West]* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer. The American English exclamation "Timber!", used by Groucho Marx in a comic scene in *Go West*, was translated into Spanish as "¡Más maderal!" ("More wood!"). In popular culture, this expression is used to communicate more pressure or more intensity in any everyday situation—i.e., to speed things up or push harder—whether literally (throwing more wood on the fire) or, above all, figuratively (keep going full throttle, raise the level, apply more pressure).



The choice of the leaders' faces and the allusion to populist and nationalist behaviours situate the work in a critique of *its time*, the return of closed identities, simplifying language, the exaltation of the enemy, the temptation of the border as a magic solution. Faces are selected because they are where politics becomes intimate, where violence disguises itself as a cordial gesture, where calculation takes the form of a smile. In wood, those faces lose the sharpness of digital photography and become patterns, stains, almost eroded skin. That visual degradation suggests something: the image of authority, repeated to exhaustion, ends up wearing out. Or perhaps, beneath media high definition, there was always noise.

The resonance of fire metaphors, *burning in hell, condemning to eternal fire, descending into the underworld*, widens the field: the blaze is not only a physical fact; it is a deep imaginary structure loaded with critique from ethics and morality. Fire punishes, purifies, illuminates, and destroys. In the West, fire is a technology and a theology. Placing fire extinguishers next to political portraits activates that genealogy, as if the present, despite its apparent secularization, still operated with imaginaries of guilt and condemnation. Contemporary power, even when it speaks in terms of economy or security, cannot help but summon hells: total threats, absolute enemies, eternal urgencies. Extinction is then not only putting out a fire; it is trying to put out a symbolic machinery that needs flames to legitimize itself. The deep relationship between both works transcends a disappointing, pessimistic idea of history, because what unites *EUROPA* and *Extinction* is not only the theme of the political, but the same question about the regimes of images that construct reality. In *EUROPA*, the map is the device of promise: it promises orientation, access, culture, travel. Yet you turn it into a stage of interruptions: the black icon cuts the surface, the Auschwitz garment pierces the illusion, the paper boat makes the monumental childish. In *Extinction*, the press is the device of actuality: it promises information, transparency, being up to date. But it becomes relic and warning: the journalistic image burns into the wood, becomes heavy, is placed on the floor and accompanied by fire extinguishers, like a warning, *Icareful: what looks like a conversation can be a fire!*

Both works, then, operate against modern faith in representation. The map and the press photo are two symbols of objectivity: one measures space, the other captures the instant. I distrust that objectivity not to fall into a comfortable relativism, but to show the affective, historical, and violent dimension of those tools. Reason is not innocent; it has consequences. Cartography was also a colonial instrument; the press can also be a motor of polarization. The two works do not denounce directly; they exhibit the mechanism. Formally, there is another important link: chromatic economy. In *EUROPA*, the black and white of vinyl imposes itself as a graphic cut over cartography. In *Extinction*, the black and white of the press becomes a burned halftone. In both cases, the monochrome functions as a sign of archive, of document, of spectre. Black is not only color; it is shadow. And shadow is a form of insistence: what does not go away, what returns. Europe appears as an insistence, a memory that does not quite resolve, a project that does not stop debating itself between cosmopolitanism and identitarian closure, between shared culture and structural violence. There is also a spatial play that dialogues: wall and floor. *EUROPA* is organized as a mural rectangle almost without fissures, like an attempt at totality. *Extinction* is dispersed across the floor, like a totality broken into points, like a constellation of fire sources. One says, *here is a continent as mental surface*. The other says, *here is a continent as a field of risk*.

Between them, the viewer crosses an arc: from the trance of travel to the jolt of emergency. And yet it is not a linear arc. For the trance of *EUROPA* already contains the wound (Auschwitz, the unresolved), and the emergency of *Extinction* already contains laughter (the Marx Brothers). In practice, history is not a black block; it is a mixture of seduction and horror, imagination and catastrophe, humor and threat. That balance is rare and valuable; it avoids both naive idealization and paralyzing cynicism.

Behind all the work there is a question about memory. In *EUROPA*, memory is personal, my travels, my annotated maps, but it opens onto the collective: the encyclopaedia, the icons, the continent. In *Extinction*, memory is mediated, press faces, but I make it material and almost ritual: wood on the floor, extinguishers as technical offerings. Both pieces seem to say that remembering is not archiving, but reactivating. And reactivating implies risk: memory can ignite. Perhaps that is why the title *Extinction* resonates beyond the literal fire. Europe as an Enlightenment ideal, as a dream of progress, as a promise of mobility, coexists with its threat of extinction: the extinction of hospitality, of complexity, of



nuance, of slow time. Just as GPS extinguished a certain way of getting lost and with it a certain way of discovering, slogan politics can extinguish real conversation. The works, in their insistence on the object, map, paper, vinyl, wood, extinguisher, oppose that extinction; they return density to what speed flattens.

Thus the gaze is not innocent, but it can be responsible. *EUROPA* seeks to educate a gaze capable of holding simultaneously the desire for travel and the awareness of trauma, the beauty of cartography and the violence that cartography can conceal. *Extinction (Timber!)* educates a gaze capable of recognizing power without revering it, of detecting the fire in its conversational phase, of listening to irony as a form of lucidity.

In times when images compete for our attention as commodities, the pieces ask for the opposite: they ask for an attention that is not consumed quickly, an attention that lets itself be affected, that admits detour. The labyrinth that leads nowhere is perhaps, at bottom, a critique of the contemporary obsession with direction, destination, immediate solution. Against that, the work proposes being inside Europe as a mental state, recognizing its myths and its wounds, and accepting that thinking a continent, as thinking a life, does not consist in tracing a perfect route, but in holding tensions without extinguishing complexity. Yet, paradoxically, I also place fire extinguishers, as if I thought there are fires that should not be romanticized. There are blazes that must not grow. Between the reverie of the map and the alarm of the fire extinguisher the space of the work opens: a space where imagination does not serve to escape, but to see better. Where art does not offer easy consolation, but a form of consciousness, hypnotic, yes, but awake.

Lucía Romero

Textile Structures in Shared Time

My work in *Sincronía Random* is based on a conception of the textile as an active structure. The piece produced during the project is built from the accumulation and assembly of fabrics, understood as fragments that carry time and use. In this context, the tapestry becomes a space where matter and geometry articulate a situated form of thought.

The work is organized through overlapping planes and precise geometric relations, where color acts as a structuring element. Far from responding to a spontaneous gesture, the composition develops from an internal logic that regulates tensions, balances, and shifts. Each stripe, each frame, and each chromatic transition establishes a direct relationship with the whole, generating a spatiality that expands beyond its physical limits.

Working within *Sincronía Random* implied taking time as a determining factor. The piece was not conceived in isolation, but in constant dialogue with the simultaneous actions taking place in the space: painting, sound, projection, and the movement of people. This context of shared creation influenced both formal decisions and the rhythm of the process, situating the tapestry within a network of active relationships.

The textile operates here in an intermediate territory between the material and the pictorial. The surface functions as a field of tensions where geometry, heir to traditions such as concrete abstraction or constructivism, is modulated by texture, fold, and the trace of time. The geometric structure does not seek to impose order, but to contain variation, allowing the work to remain open and permeable to its context.

The accumulation of materials does not respond to a logic of excess, but to a process of conscious selection and assembly. Each fabric retains its singularity, but integrates into a larger structure that articulates memory and present. In this sense, the work does not propose a nostalgic reading, but a reflection on permanence and transformation, on how materials can be reactivated within new temporal configurations.





sala 6



2025