

José¶

Carlos¶

Martinat.

FORMATOCOMODO

José Carlos Martinat (Lima , Perú, 1974) vive y trabaja entre Madrid y Lima. Es un artista multi-disciplinar que explora la intersección entre lo real y lo virtual. Su obra, basada en la arquitectura y la memoria, emplea instalaciones multimedia y ensam-blajes para cuestionar el contexto.

Su obra se ha expuesto en instituciones de Latino América, Europa y Estados Unidos como: Bienal de Mercosur (Brasil), Trienal Poligráfica de Puerto Rico, Bienal de la Habana (Cuba), Eva+A Nord Ireland Biennial (Irlanda), Nord Holland Biennial (Holanda, con Marjolijn Dijkman), Bienal de Shanghái (China), Carrillo Gil (México), Saatchi Gallery (Londres), Tate Modern (Londres), Museo Marco de Vigo (España), IFA (Alemania), La Laboral (España), Museo de Arte de Lima (MALI, Perú), Pinacoteca (Sao Paulo), WWVF (Holanda) y Bienal de Bogotá 2025 (Colombia).

Asimismo, forma parte de colecciones como: Museum of Modern Art (MOMA, Nueva York), TATE Modern (Londres), Saatchi Gallery (Londres); Cisneros Fontanals Art Foundation, Museo de Arte de Lima (MALI, Perú) y Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA, Argentina).

* * *

José Carlos Martinat (Lima, Peru, 1974) lives and works between Madrid and Lima. He is a multidisciplinary artist who explores the intersection between the real and the virtual. His work, based on architecture and memory, employs multimedia installations and assemblages to question context.

His work has been exhibited in institutions in Latin America, Europe and the United States such as: Mercosur Biennial (Brazil), Puerto Rico Polygraphic Triennial, Havana Biennial (Cuba), Eva+A Nord Ireland Biennial (Ireland), Nord Holland Biennial (Netherlands, with Marjolijn Dijkman), Shanghai Biennial (China), Carrillo Gil (Mexico), Saatchi Gallery (London), Tate Modern (London), Museo Marco de Vigo (Spain), IFA (Germany), La Laboral (Spain), Museo de Arte de Lima (MALI, Peru), Pinacoteca (Sao Paulo), WWVF (Netherlands) and Bogotá Biennial 2025 (Colombia).

It is also part of collections such as: Museum of Modern Art (MOMA, New York), TATE Modern (London), Saatchi Gallery (London); Cisneros Fontanals Art Foundation, Lima Art Museum (MALI, Peru) and Museum of Latin American Art of Buenos Aires (MALBA, Argentina)



CV

SOLO SHOWS

- 2025 – *Esencia: Matérica*. Nasal Gallery. CDMX, México.
- 2024 – *Esencia: Artefacto*. Revolver Gallery. Nueva York, Estados Unidos.
- 2022 – *Ruinophilia*. Galería Marc Straus. Nueva York, Estados Unidos.
- 2019 – *AMERICAN ECHOE CHAMBER*. (PAMM) Museo Pérez, Miami, Estados Unidos.
- 2019 – *Distractor #4*. Espacio Fundación Telefónica, Lima, Perú.
- 2017 – *INFOGRAFÍA DEL APRENDIZAJE* (obra colaborativa con José Luis Martinat). Galería Patricia Ready, Santiago de Chile, Chile.
- 2017 – *LO QUE SUCEDE AQUÍ, NO SE QUEDA AQUÍ*. Carmen Araujo Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela.
- 2017 – *INFOGRAFÍA DEL APRENDIZAJE* (obra colaborativa con José Luis Martinat), Revolver Galería, Buenos Aires, Argentina.
- 2017 – *ART BRUSELAS*. Galería Steve Turner, Bruselas, Bélgica.
- 2015 – *GRÁFICO SAGRADO*. Revólver Galería, Lima, Perú.
- 2015 – *¿CÓMO EXPLICAR LO INEXPLICABLE?* Sala Siqueiros, Ciudad de México, México.
- 2015 – *JOSE LUIS Y JOSE CARLOS MARTINAT*. Proyecto colaborativo con Galería Lucía de la Puente & Revólver Galería, Galería Lucía de la Puente, Lima, Perú.
- 2015 – *SP-Open Data*, Intervención de fachada. Galería Leme, Sao Paulo, Brasil.
- 2014 – *PISTA 1*. Revólver Galería, Lima, Perú.
- 2013 – *EJERCICIOS SUPERFICIALES SOBRE DISPOSITIVOS DE DELEITE*. Galería Leme, Sao Paulo, Brasil.
- 2012 – *GALERIA BAGINSKI*. Lisboa, Portugal.
- 2011 – *Panteón*, intervención de fachada. Museo Carrillo Gil, México.
- 2010 – *EJERCICIOS DE SUSTRACCIÓN PARA DISTRACCIÓN*. Revolver Galería, Lima, Perú.
- 2010 – *MONUMENTOS VANDALIZABLES*. Museo de Arte de Lima (MALI), Lima, Perú.
- 2010 PERÚ EJERCICIOS PARA GALERÍA, Galería Ignacio Liprandi, Buenos Aires, Argentina
- 2010 – *EJERCICIOS SUPERFICIALES*. Galería Leme, Sao Paulo, Brasil.
- 2000 – *CASA*. Intervención del espacio doméstico, Lima, Perú.

GROUP SHOWS

- 2024 – *Radicalment Singulars*. Mayoral Gallery, Barcelona, España.
- 2024 – *Acto de fe*. Nasal, CDMX, México.
- 2024 – *Ride the lightihing*. Revolver Gallery, New York.
- 2024 – *Track Oblivon*. Mayoral Gallery, Barcelona, España.
- 2023 – *En busca de lo invisible*. Galería Revolver, Nueva York, Estados Unidos.
- 2023 – *Desire is a sprial*. Revolver Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

2022 – *High Priestess*. Revolver Gallery, Lima, Perú.

2022 – *That little thing that counts*. Nosco Gallery, Brussels, Belgium.

2022 – *Leme NFT collection*. Leme Gallery, Sao Paulo, Brazil.

2021 – *Le contraddizioni della fragilità*. Secci Gallery, Florence, Italy.

2021 – *Janelas para dentro*. Leme Gallery + Central Gallery, Sao Paulo, Brasil.

2021 – *Imaginario contemporáneo Vol I y Vol II*. Mali Museum, Lima, Perú.

2020 – *Non Space*. Galería Revolver Perú.

2019 – *Prometemos no despertar nunca*, en colaboración con Jose Luis Martinat. Galería Nosco, Marsella, Grance.

2019 – *Time for Change*. El espacio 23, Miami, Estados Unidos.

2019 – *DIStractor #4*. Fundación Telefónica, Lima, Perú.

2019 – *Crónicas Migrantes: Historias comunes entre Perú y Venezuela*. Museo de Arte Contemporáneo del Perú.

2019 – *Soy La casa que Ladra*. Madrid, España.

2019 – *En orden de aparición: arte peruano y Latinoamericano de la colección Hochschild*. Real Academia de San Fernando, Madrid, España.

2019 – *Sin crónicas: Horizontes del arte peruano desde el coleccionismo*. El Instante Fundación, Madrid, España.

2018 – *MÁS VIEJO QUE SATANÁS*. Galería Germán Krüger Espantoso, ICPNA, Lima, Perú.

2018 – *Extracción*. Galería Nosco, Marsella, Francia.

2018 – *Cambio de materia*. Galería Lamb, Londres, Reino Unido.

2018 – *Rumicolqa: El despertar de una cantera*. Museo de la Nación, Lima, Perú.

2017 – *PAISAJE INFINITO*. Revólver Galería, Buenos Aires, Argentina.

2017 – *FINAL DE PARTIDA*. Sagrada Mercancía, Santiago de Chile, Chile.

2017 – *MONUMENTOS, ANTI-MONUMENTOS Y NUEVA ESCULTURA PÚBLICA*. Curada por Pablo León de la Barra, Museo de Arte Zapopan (MAZ), Guadalajara, México.

2017 – *MUESTRA GRUPAL REVOLVER LIMA*. Revolver Galería, Lima, Perú.

2017 – *CÓMO LEER EL PATO PASCUAL: DISNEY'S LATIN AMERICA Y LATIN AMERICA'S DISNEY*. Curada por Jesse Lerner y Rubén Ortiz-Torres, Pacific Standard Time: LA/LA, Los Ángeles, Estados Unidos.

2017 – *PRÓXIMA PARADA: ARTISTAS PERUANOS EN LA COLECCIÓN HOCHSCHILD*. Sala Alcalá 31, España, Madrid.

2017 – *En BOX: Nuevas Adquisiciones*. MOMA, Nueva York.

2016 – *TOTEMONUMENTO*. Galería Leme, Sao Paulo, Brasil.

2016 – *HACER LA AUDICION. Antológica de arte sonoro en el Perú*. Museo de Arte Contemporáneo de Lima, Perú.

2016 – *BASTA*. John Jay College, Nueva York.

2016 – *PUBLICAR SIN FACTURAS. Muros públicos como estudio y fuente*. Museo de Arte Neuberger.

2016 – *LO REAL ABSOLUTO*. Galería Revólver, Lima, Perú.

2016 – BIENAL DE CUENCA/ Impermanencia: La mutación del arte Contemporáneo. Cuenca, Ecuador.

2016 – *¡BASTA!* John Jay College of Criminal Justice, Nueva York, Estados Unidos.

2015 – *GABINETE*. ArteBA, Buenos Aires, Argentina.

2015 – XII BIENAL DE LA HABANA 2015. La Habana, Cuba.

2015 – X Bienal del Mercosur. Brasil.

2014 – *PANGAEA: NUEVO ARTE DE ÁFRICA Y AMÉRICA LATINA*. Saatchi Gallery, Londres, Reino Unido.

2014 – *DIXIT*. ARTEBA 2014, Buenos Aires, Argentina.

2014 – ART BASEL MIAMI BEACH – PUBLIC. Florida, Estados Unidos.

2014 – *BRUTALISMO*. Exposición de colección, Tate Modern Museum, Londres, Reino Unido.

2014 – *PANTEON*. Intervención de fachada, Museo Carrillo Gil, Ciudad de México, México.

2014 – *DIFRACCIÓN*. Arróniz Arte Contemporáneo, Ciudad de México, México.

2013 – *Plata*. Galería Revólver, Lima, Perú.

2013 – *Ruinas al revés*. Museo Tate Modern, Londres, Reino Unido.

2013 – *Centro Ciudad-Diankou*. Lima, Palermo, Fundación Gervasuti, Venecia, Italia.

2013 – *Mente sospechosa*. Galería Vermelho, Sao Paulo, Brasil.

2013 – *Ruinas al revés*. Mali - Museo de arte de Lima, Perú.

2013 – *Somos Libres*. Mate, Lima, Perú.

2012 – *Modificar según sea necesario*. Moca - Museo de Arte Contemporáneo, Miami, Estados Unidos.

2012 – Bienal Internacional EV+A, Limerick, Irlanda.

2012 – 9ª Bienal de Shanghai, Pabellones de la Ciudad, Shanghai, China.

2012 – *The Collaborative: Moola*. Museo de Arte Latinoamericano, Los Ángeles, Estados Unidos.

2011 – *Bruma*. 20 Hoxton Square Gallery, Londres, Reino Unido.

2011 – Colección de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima, Perú, Pinacoteca de Sao Paulo, Brasil.

2011 – *Brutalismo*. Exhibición de colección, Museo Tate Modern, Londres, Reino Unido.

2011 – *Difracción*. Galería Arróniz, México.

2010 – *EL FIN DEL PRINCIPIO*. Galería Patricia Ready, Santiago de Chile, Chile.

2010 – *PASAPORTE PARA UN ARTISTA*. CCPUC, Lima, Perú.

2010 – *PASAPORTE PARA UN ARTISTA*. Alianza Francesa, Piura, Perú.

2010 – *PRUEBAS DE ARTISTA*. ICPNA 2010, Lima, Perú.

2010 – BIENALE DE NOORD HOLLAND, Proyecto con Marjolijn Dijkman, Holanda.

2010 – *RESITRANTE SESC PINHEIROS*, Sao Paulo, Brasil.

2010 – NUEVAS ADQUISICIONES, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

2010 – *EL FIN DEL COMIENZO*. Galería Patricia Ready, Santiago de Chile, Chile.

2009 – II TRIENAL POLI/GRÁFICA DE SAN JUAN: AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, San Juan, Puerto Rico.

2009 – *MICEFORCE*. Museo Raúl Anguiano, Ciudad de México, México
2009 – *RESTRICCIÓN-RESTRICCIÓN*. Toronto, Canadá.
2009 – *FESTIVAL DE ARTE ELECTRÓNICO TRANSITIO*. Ciudad de México, México.
2009 – BIENAL DE MERCOSUR, Puerto Alegre, Brasil.
2008 – *CONSTRUCCIÓN DEL LUGAR COMÚN*. Proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC), Lima, Perú.
2008 – *TENER LUGAR*. Fundación Telefónica, Lima, Perú.
2008 – *NOCHE EN BLANCO*. Lima, Perú.
2007 – *EMERGENTES: LA LABORAL*. Exposición itinerante, Madrid, España.

{...}

Exposición:

Sueño Bolivariano, Preludio I

José Carlos Martinat

11 de septiembre – 29 de noviembre de 2025



Vista general de la exposición. Detalle de las impresiones.

Sueño y Pesadilla de Bolívar

Octavio Zaya

SUEÑO BOLIVARIANO es un proyecto progresivo, todavía en curso, que según su autor —el artista peruano José Carlos Martinat— seguirá la ruta trazada por el «Libertador de América» Simón Bolívar durante su campaña independentista (1813-1824). Lo que se presenta ahora es solo una primera entrega del proyecto e incluye a Perú y Venezuela entre las seis naciones de la gesta independentista bolivariana, que completan Bolivia, Colombia, Ecuador y Panamá (esta última se unió voluntaria y pacíficamente al proyecto bolivariano de La Gran Colombia mientras las grandes batallas finales se libraban en Sudamérica). El deseo de J. C. Martinat es «trabajar [también] en países adonde han llegado las brisas bolivarianas: Cuba, Haití, Chile y Argentina, con líderes que han enarbolado el bolivarianismo»*.

El proyecto general se propone «extraer» pintadas y grafitis políticos de los muros de las principales ciudades latinoamericanas, «recogiendo con ellas el sentir, tanto de los que están en y con el gobierno, como de los que anhelan el poder»*. Estas extracciones callejeras se proponen establecer una radiografía visual —concretamente una imagen de alto contraste de los discursos políticos supuestamente sin mediación o intereses institucionales— de estos seis países mencionados de América Latina en la actualidad. A través de este «registro arqueológico, antropológico y sociológico, SUEÑO BOLIVARIANO quiere tomar el pulso»* de las realidades complejas y en crisis que se debaten entre hechos y ficciones, deseos y desesperanzas, consignas ideológicas y reclamos populares.

Para esta primera entrega parcial en Madrid, además de algunas de las extracciones realizadas hasta el momento en Perú y Venezuela de imágenes de Bolívar, Fujimori y los ojos de Chávez, Martinat incluye una instalación, que complementa a estas imágenes, formada por una serie de impresoras térmicas conectadas a un ordenador que contiene un software de búsqueda de información interrelacionada en la web con los países seleccionados —en este caso, Venezuela y Perú. Las respuestas se imprimen en papeles que se esparcen y mezclan en el espacio. Este mismo tipo de instalación tecnológica lo presentó el artista en «Ambientes de Estereo Realidad», una obra en clave performativa que formó parte de Próxima Parada, una exposición de artistas peruanos que organicé para Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid en 2017. El contraste entre la expresión política de la calle y la mediación tecnológica del internet (con algoritmos sesgados o tendenciosos, fakenews y manipulación comercial) cuando menos refleja las realidades de los discursos dominantes y las expresiones marginales y seguramente revela el desfase general entre los intereses globales y los locales.

En América Latina, las consignas y anuncios de organizaciones como sindicatos, gremios y ciudadanos, además de la propaganda política pro y anti-gubernamental, han sido una forma fundamental de expresión social y política en las paredes de las ciudades, convirtiéndose en una extensión de las voces populares e institucionales en espacios públicos (hoy también se utilizan los muros de las redes sociales). Frente a este fenómeno, José Carlos Martinat ha desarrollado un cuerpo de obra que se apropia de estas manifestaciones

políticas mediante técnicas de extracción, archivo y recontextualización crítica. Lejos de reproducir pasivamente estas manifestaciones urbanas, Martinat las convierte en herramientas para examinar los mecanismos de poder, la memoria colectiva y las tensiones entre lo institucional y lo marginal, continuando su reflexión con temas relacionados con la política, el urbanismo, la memoria y la cultura visual popular.

Martinat desarrolló una técnica específica para remover físicamente capas de posters, grafitis y pinturas murales de las paredes de Lima y otras ciudades, llevándolas al lienzo o a estructuras portátiles. Este proceso no solo conserva la estética de las expresiones políticas urbanas, sino también su textura, deterioro y las huellas del tiempo. Esta apropiación en la obra de José Carlos Martinat no es una simple reproducción, sino una operación crítica que presiona las fronteras entre lo público y lo privado, lo legítimo y lo subversivo. El gesto de trasladar un mensaje político efímero al espacio del arte no es inocente: implica una transformación del significado original, al tiempo que preserva su carga histórica y visual. A través de ella, Martinat propone una reflexión sobre los lenguajes visuales de la ciudad, el poder, y la memoria colectiva. Como apunta Liernur, «la calle y sus superficies no son neutras, sino espacios disputados por diferentes memorias y poderes».

Esta operación de Martinat puede entenderse como un gesto de arqueología urbana. En lugar de crear imágenes nuevas, el artista excava en los estratos textuales y visuales de la ciudad para rescatar huellas de discursos que están en constante proceso de blanqueado, censura o borradura. El mensaje y la propaganda política de la calle, muchas veces considerado marginal o pasajero, es resignificado en sus obras como documento y como síntoma. De este modo, Martinat activa un mecanismo de archivo que pone en circulación mensajes que el poder preferiría olvidar o suprimir. Además, su trabajo plantea una crítica profunda a las relaciones entre lo popular y lo institucional, lo espontáneo y lo regulado, lo efímero y lo permanente. Al descontextualizar un grafiti de protesta o un póster de propaganda y trasladarlo al espacio de las galerías y los museos, Martinat cuestiona los límites de la legitimidad artística y evidencia cómo ciertos discursos visuales solo adquieren valor simbólico cuando son cooptados por las instituciones del arte. Su obra denuncia así la facilidad con que los lenguajes de la resistencia pueden ser absorbidos por el mercado cultural, desactivando su potencial original.

La apropiación de estos discursos e imágenes por parte de Martinat también se inscribe en un contexto específicamente latinoamericano, donde el muro tiene una función política clave: es el soporte por excelencia de la expresión popular, la denuncia social y la memoria colectiva. En países como Perú y Venezuela, marcados por décadas de violencia política, desigualdad y conflictos territoriales, los muros informan, gritan, protestan. Al registrar y reapropiarse de esas voces murales, Martinat las preserva y las somete a una nueva lectura crítica.

Entretanto, el sueño de Bolívar —que era unir a todas las antiguas colonias españolas de América del Sur en una sola nación grande y poderosa, en una confederación, La Gran Colombia, que en esencia sería una potencia continental latinoamericana, similar a los Estados Unidos— no solo fracasó. La desgracia de Bolívar fue que antes de morir presencié cómo su sueño se derrumbaba. Las razones son muchas y este es un tema para otra ocasión, pero su desilusión se refleja en algunas de sus últimas palabras: «He arado en el mar y he

sembrado en el viento». No obstante, aunque su sueño de una unión política continental no se hiciera realidad, su legado como libertador es incuestionable, aunque algunos autores pongan en entredicho sus alianzas con las élites y que los pueblos indígenas, afrodescendientes y mestizos siguieran subordinados tras la independencia. Con todo, su visión de integración latinoamericana —por mentira que parezca— sigue siendo un ideal y un punto de referencia hasta el día de hoy.

Frente a ese sueño de unidad y libertad, de estabilidad y fuerza, de integración y cooperación, la realidad con la que trabaja Martinat se caracteriza, en cambio, por una crisis de representación y desconfianza institucional generalizada, personalización política y caudillismo, debilidad de los sistemas de partido, división territorial y social, populismo como forma de comunicación política, judicialización y uso del aparato estatal como arma política, movilización social continua o recurrente, crisis económicas y desigualdades sociales, impacto desestabilizador de los apoyos o las sanciones de los Estados Unidos, instrumentalización del «modelo Venezuela» como fantasma permanente de los debates políticos y un lenguaje político de confrontación permanente.

Frente a esta situación, me temo que este proyecto en marcha de José Carlos Martinat nos presentará, sobre todo, la PESADILLA DE BOLIVAR.

* Los asteriscos que aparecen a lo largo del texto indican declaraciones del artista.

Bolívar's Dream and Nightmare

Octavio Zaya

BOLIVARIAN DREAM is a progressive, ongoing project that, according to its author—the Peruvian artist José Carlos Martinat—will follow the route traced by the “Liberator of the Americas” Simón Bolívar during his campaigns of independence (1813-1824). What is presented now is only a first installment of the project and includes Peru and Venezuela among the six nations of Bolívar's independence movement, which also comprise Bolivia, Colombia, Ecuador, and Panama (the latter joined voluntarily and peacefully in Bolívar's project of Gran Colombia while the final great battles were being fought in South America). JC Martinat's wish is “to also work in countries where the Bolivarian breezes have reached: Cuba, Haiti, Chile, and Argentina, with leaders who have upheld Bolivarianism.”*

The project's overall aim is to “extract” political slogans and graffiti from the walls of major Latin American cities, “capturing the sentiments both of those who are in and with the government, and of those who yearn for power.”* These street extractions seek to establish a visual X-ray—specifically, a high-contrast image of political discourse supposedly free of institutional mediation or interests—of the six Latin American countries mentioned above today. Through this “archaeological, anthropological, and sociological record, BOLIVARIAN DREAM wants to take the pulse”* of the complex and crisis-ridden realities that oscillate between facts and fictions, hopes and despair, ideological slogans and popular demands.

For this first partial presentation in Madrid, in addition to some of the extractions already carried out in Peru and Venezuela—including images of Bolívar, Fujimori, and Chávez's eyes—Martinat includes an installation that complements these images: a series of thermal printers connected to a computer with software that searches for interrelated information on the web about the selected countries—in this case, Venezuela and Peru. The responses are printed on papers that scatter and mix in the space. The artist presented this same type of technological installation in *Environments of Stereo Reality*, a performative work that was part of *Next Stop*, an exhibition of Peruvian artists organized for Alcalá 31 in Madrid in 2017. The contrast between political expression in the streets and technological mediation via the internet (with biased algorithms, fake news, and commercial manipulation) at the very least reflects the realities of dominant discourses and marginal expressions, and surely also reveals the general mismatch between global and local interests.

In Latin America, the slogans and announcements of organizations such as unions, professional associations, and citizens—as well as pro- and anti-government political propaganda—have been a fundamental form of social and political expression on city walls, becoming an extension of popular and institutional voices in public spaces (today, social media walls also serve this role). In response to this phenomenon, José Carlos Martinat has developed a body of work that appropriates these political manifestations through techniques of extraction, archiving, and critical recontextualization. Far from passively reproducing these urban manifestations, Martinat turns them into tools for examining mechanisms of power,

collective memory, and the tensions between the institutional and the marginal, continuing his reflection on themes related to politics, urbanism, memory, and popular visual culture.

Martinat developed a specific technique to physically remove layers of posters, graffiti, and mural paintings from the walls of Lima and other cities, transferring them to canvas or portable structures. This process preserves not only the aesthetics of urban political expressions, but also their texture, deterioration, and the marks of time. This appropriation in Martinat's work is not a simple reproduction, but a critical operation that pushes the boundaries between public and private, legitimate and subversive. The act of transferring a fleeting political message into the art space is not innocent: it implies a transformation of the original meaning, while preserving its historical and visual weight. Through it, Martinat proposes a reflection on the city's visual languages, power, and collective memory. As Liernur points out, "the street and its surfaces are not neutral, but spaces contested by different memories and powers."

This operation by Martinat can be understood as an act of urban archaeology. Instead of creating new images, the artist excavates the textual and visual strata of the city to rescue traces of discourses constantly subjected to whitewashing, censorship, or erasure. The political messages and propaganda of the streets, often considered marginal or temporary, are re-signified in his works as both document and symptom. In this way, Martinat activates an archival mechanism that circulates messages that power would prefer to forget or suppress. Moreover, his work raises a profound critique of the relationships between the popular and the institutional, the spontaneous and the regulated, the ephemeral and the permanent. By decontextualizing a protest graffiti or propaganda poster and relocating it into the space of galleries and museums, Martinat questions the boundaries of artistic legitimacy and highlights how certain visual discourses only gain symbolic value once co-opted by art institutions. His work thus exposes how easily the languages of resistance can be absorbed by the cultural market, neutralizing their original potential.

Martinat's appropriation of these discourses and images is also rooted in a specifically Latin American context, where the wall has a key political function: it is the prime medium for popular expression, social denunciation, and collective memory. In countries like Peru and Venezuela, marked by decades of political violence, inequality, and territorial conflict, walls inform, shout, and protest. By recording and reappropriating these mural voices, Martinat preserves them and subjects them to new critical readings.

Meanwhile, Bolívar's dream—to unite all of South America's former Spanish colonies into a single large and powerful nation, a confederation, Gran Colombia, which in essence would have been a continental Latin American power comparable to the United States—not only failed. Bolívar's misfortune was that before dying he witnessed his dream collapse. The reasons are many, and this is a topic for another occasion, but his disillusionment is reflected in some of his last words: "I have plowed the sea and sown the wind." Nevertheless, although his dream of continental political union did not come true, his legacy as a liberator is unquestionable, even if some authors question his alliances with elites and the fact that Indigenous peoples, Afro-descendants,

and mestizos remained subordinated after independence. In any case, his vision of Latin American integration—however false it may seem—remains an ideal and a point of reference to this day.

In contrast to that dream of unity and freedom, of stability and strength, of integration and cooperation, the reality that Martinat engages with is instead characterized by a crisis of representation and widespread institutional distrust, political personalization and caudillismo, weak party systems, territorial and social divisions, populism as a mode of political communication, judicialization and use of the state apparatus as a political weapon, continuous or recurring social mobilization, economic crises and social inequalities, the destabilizing impact of U.S. support or sanctions, the instrumentalization of the “Venezuela model” as a constant specter in political debates, and a political language of permanent confrontation.

Faced with this situation, I fear that José Carlos Martinat’s ongoing project will show us above all BOLÍVAR’S NIGHTMARE.

* Asterisks throughout the text indicate statements by the artist.



Bolívar #1

2017

Extracción de muro

190 x 115 cm

Impresora térmica con algoritmo de búsqueda interrelacionada sobre Bolívar y el

Sueño Bolivariano

Medidas variables

Pinta prestada para la exposición por la Colección Hochschild de Perú



Ojos de Chavez

2017

Extracción de muro

80 x 230

Impresora térmica con algoritmo de búsqueda interrelacionada sobre Venezuela

Medidas variables



Alberto Fujimori

2021

Extracción de muro

170 x 130 cm

Impresora térmica con algoritmo de búsqueda interrelacionada sobre Perú

Medidas variables





Keiko Fujimori

2013

Extracción de muro

120 x 77 cm

Impresora térmica con algoritmo de búsqueda interrelacionada sobre Perú

Medidas variables





Clap

2017

Extracción de muro

36 x 48 cm



Diosdado

2017

Extracción de muro

72 x 83 cm



Silenciado

2017

Extracción de muro

185 x 197 cm

Estas obras fueron realizadas en 2017, año en que el artista regresó por primera vez a Venezuela en medio de un contexto político y social especialmente convulso. En aquel momento, el país atravesaba una de las crisis más intensas de su historia reciente, marcada por la instalación de la Asamblea Nacional Constituyente y por una serie de manifestaciones masivas en rechazo a dicha medida. Durante semanas, las calles del país permanecieron bloqueadas, mientras la población, encabezada en gran parte por jóvenes, se enfrentaba a una fuerte represión. Fue un período profundamente violento y doloroso, que dejó numerosas víctimas.

Motivado por el impacto de estos acontecimientos, el artista emprendió una labor de registro y recolección de vestigios visuales del conflicto, extrayendo fragmentos de propaganda política oficial pintada por el gobierno, así como de murales y pintas creados por la oposición y los movimientos de resistencia. Este interés respondía, entre otras cosas, a la naturaleza efímera de estas expresiones, que solían ser rápidamente borradas por el gobierno. De este modo, su trabajo adquiere también un valor de preservación y memoria frente a la censura y el borrado sistemático de las manifestaciones críticas.

Clap (2017) presenta una intervención que alude al programa estatal CLAP (Comités Locales de Abastecimiento y Producción), mecanismo mediante el cual el gobierno venezolano distribuía periódicamente cajas con productos alimenticios básicos —harina, pan, aceite, azúcar, pasta, leche— con el fin de garantizar necesidades mínimas, pero también, simbólicamente, ejercer control y dependencia sobre la población. En la obra, la imagen de las manos esposadas alude a esa relación de sujeción y vulnerabilidad que se establece entre el pueblo y el sistema de asistencia estatal.

Silenciado (2017) formaba parte de un extenso mural realizado por encargo gubernamental. Estas pinturas públicas, frecuentes en el paisaje urbano de Venezuela, combinan un lenguaje ilustrativo con una intención propagandística: representar escenas ideales del “pueblo” —niños, mujeres, ancianos— en una visión armoniosa y optimista de la nación. Sin embargo, la superficie del mural había sido posteriormente intervenida por un opositor político, quien trazó un grueso brochazo rojo sobre la boca de cada personaje, convirtiéndolos en los silenciados que encontraría el artista.

* * *

This works were created in 2017, the year the artist returned to Venezuela for the first time amid an especially turbulent political and social context. At that time, the country was experiencing one of the most intense crises in its recent history, marked by the establishment of the National Constituent Assembly and by massive demonstrations in opposition to it. For weeks, the streets remained blocked as the population, led largely by young people, faced severe repression. It was a profoundly violent and painful period that left numerous victims.

Moved by the impact of these events, the artist undertook a process of documenting and collecting visual traces of the conflict, extracting fragments of political propaganda painted by the government as well as murals and graffiti created by the opposition and resistance movements. This interest stemmed, among other reasons, from the ephemeral nature of these expressions, which were often quickly erased by the authorities. In this way, his work also assumes a role of preservation and remembrance in the face of censorship and the systematic erasure of critical voices.

Clap (2017) presents an intervention referring to the state-run CLAP program, a mechanism through which the Venezuelan government periodically distributed boxes containing basic food items—flour, bread, oil,

sugar, pasta, milk—in order to meet minimal needs but also, symbolically, to exert control and dependence over the population. In the work, the image of the handcuffed hands alludes to this relationship of subjugation and vulnerability between the people and the system of state assistance.

Silenciado (2017) was originally part of a large mural commissioned by the government. These public paintings, common throughout the urban landscape of Venezuela, combine an illustrative language with a propagandistic intent: to depict idealized scenes of “the people” —children, women, the elderly— in a harmonious and optimistic vision of the nation. However, the surface of the mural had later been intervened by a political opponent, who painted a thick red brushstroke across the mouth of each figure, transforming them into the silenced subjects the artist would eventually encounter.



El Odio

2017

Extracción de muro

155 x 173 cm

El Odio (2017) fue extraído por el artista en la ciudad de Tijuana, territorio poblado en sus inicios por los Kumiai, cuyo significado es "Los que se enfrentan al agua de un acantilado". Con la llegada (intrusión) de los españoles, se fundó la Misión de San Miguel Arcangel. Más tarde, en 1846 se inició la invasión de las Californias por EEUU. Mexico perdió la Alta California, Arizona, Nuevo Mexico y Texas. En 1911 hubo intento de independizar la baja California por parte los hermanos Flores Magon , pero fracasaron y con ellos lo que hubiera sido la primera república socialista del mundo. En la actualidad en Tijuana es una ciudad fronteriza cuya popularidad se basa en los cárteles de la droga: estos buscan el control de las drogas de EEUU. Hay tráfico de personas , secuestros y extorsión a los migrantes que se encuentran allí para cruzar a EEUU. En esta pieza, se recuerda la muerte de una mujer que trabajaba en el Adelita Bar de Tijuana. Sus compañeras añadieron sus manos blancas sobre el manto del odio, bajo un campo que pudiera ser de lirios negros, representando la pureza de corazón. Al lado de Adelita bar se puede leer: "ENJOY LIFE". La muerte de esta mujer fue un hecho real. Fue asesinada por un cliente Estadounidense. Se convirtió en un feminicidio más de tantos.

* * *

El Odio (2017) was extracted by the artist in the city of Tijuana, a territory originally inhabited by the Kumiai, whose name means "Those who face the water from a cliff." With the arrival (intrusion) of the Spanish, the Mission of San Miguel Arcangel was founded. Later, in 1846, the U.S. invasion of the Californias began. Mexico lost Upper California, Arizona, New Mexico, and Texas. In 1911, the Flores Magón brothers attempted to secure independence for Lower California, but they failed, and with them went what would have been the world's first socialist republic. Today, Tijuana is a border city whose notoriety stems from the drug cartels: they seek to control the drug trade into the U.S. There is human trafficking, kidnappings, and extortion targeting migrants who are there to cross into the U.S. This piece commemorates the death of a woman who worked at the Adelita Bar in Tijuana. Her colleagues placed their white hands on the mantle of hatred, beneath a field that could be black lilies, representing purity of heart. Next to the Adelita Bar, the words "ENJOY LIFE" can be read. This woman's death was a real event. She was murdered by an American customer. It became yet another femicide among so many.

Exposición:

Muros en Lima

José Carlos Martinat

3 de diciembre de 2025 – 28 de enero de 2026

Muros en Lima

La serie *Pintas* de José Carlos Martinat es un análisis crítico de cómo los mensajes políticos toman forma y circulan en los espacios públicos, especialmente en las ciudades latinoamericanas, donde las campañas electorales suelen plasmarse directamente sobre las paredes.

Martinat aborda estas intervenciones desde dos perspectivas principales: física y conceptual, generando obras que exploran temas como la memoria, la propaganda y la reapropiación cultural.

Utilizando una técnica innovadora desarrollada por el propio artista, Martinat extrae físicamente fragmentos de estas pintas, desmontando capas de pintura para trasladar los mensajes a espacios expositivos. Este proceso no solo conserva la memoria visual de luchas sociales y discursos políticos efímeros, sino que también descontextualiza estas imágenes, invitando a nuevas interpretaciones sobre el poder, la propaganda y la fragilidad de los mensajes en el espacio público.

La serie *Pintas* ha generado debates sobre la autoría artística, el impacto del arte urbano y su resignificación al ser incorporado en entornos institucionales. Ha sido exhibida en museos y galerías de renombre internacional y forma parte de importantes colecciones, como el Tate Modern de Londres, el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, el Guggenheim Museum de Nueva York y el Museum of Contemporary Art de Chicago, entre otros.

* * *

José Carlos Martinat's *Pintas* series is a critical analysis of how political messages take shape and circulate in public spaces, especially in Latin American cities, where election campaigns are often displayed directly on walls.

Martinat approaches these interventions from two main perspectives: physical and conceptual, creating works that explore themes such as memory, propaganda, and cultural reappropriation.

Using an innovative technique developed by the artist himself, Martinat physically extracts fragments of these graffiti, removing layers of paint to transfer the messages to exhibition spaces. This process not only preserves the visual memory of social struggles and ephemeral political discourses, but also decontextualizes these images, inviting new interpretations of power, propaganda, and the fragility of messages in public spaces.

The *Pintas* series has generated debates about artistic authorship, the impact of urban art, and its reinterpretation when incorporated into institutional settings. It has been exhibited in internationally renowned museums and galleries and is part of important collections, such as the Tate Modern in London, the Museum of Modern Art and the Guggenheim Museum in New York, and the Museum of Contemporary Art in Chicago, among others.



S/T

2020

Extracción de pared / Wall extraction

200 x 161 cm

Esta *Pinta* fue extraída de un muro que protegía unas casas a las afueras de Lima. En ella aparece representada Santa Margarita de Antioquía, figura destacada de la hagiografía cristiana, venerada por su firmeza en la fe y su martirio bajo el gobierno del emperador Diocleciano, durante el siglo IV.

Según la tradición, Margarita fue encarcelada por defender su fe cristiana. Durante su cautiverio, protagonizó varios episodios milagrosos. La leyenda relata que un demonio en forma de dragón la devoró, pero ella logró liberarse utilizando un crucifijo para desgarrar al monstruo desde el interior. Asimismo, fue sometida a terribles torturas, que sobrevivió milagrosamente. Por ello, sus atributos iconográficos característicos son el dragón, así como la antorcha o el peine de hierro, instrumentos asociados a su martirio.

El culto a Santa Margarita de Antioquia en Lima está presente en iglesias y parroquias locales. Su devoción se difundió a través de imágenes religiosas que llegaron al continente americano en el marco de la aplicación del Concilio de Trento en la Iglesia virreinal, lo que favoreció la circulación de estampas y representaciones artísticas.

* * *

This *Pinta* was removed from a wall that protected some houses on the outskirts of Lima. It depicts Saint Margaret of Antioch, a prominent figure in Christian hagiography, venerated for her steadfastness in the faith and her martyrdom under the rule of Emperor Diocletian during the 4th century.

According to tradition, Margaret was imprisoned for defending her Christian faith. During her captivity, she was the subject of several miraculous events. Legend has it that a demon in the form of a dragon devoured her, but she managed to free herself by using a crucifix to tear the monster apart from the inside. She was also subjected to terrible tortures, which she miraculously survived. For this reason, her characteristic iconographic attributes are the dragon, as well as the torch or the iron comb—instruments associated with her martyrdom.

The cult of Saint Margaret of Antioch in Lima is present in local churches and parishes. Devotion to her spread through religious images that reached the American continent as part of the implementation of the Council of Trent in the viceregal Church, which encouraged the circulation of devotional prints and artistic representations.





Pueblo Consciente

2019

Extracción de pared / Wall extraction

180 x 180 cm



Vista posterior

En esta *Pinta* aparece representado un sol, que en este caso es utilizado como logotipo por un partido político peruano.

En el contexto político peruano, es frecuente la aparición de partidos conocidos como “vehículos”, organizaciones sin una ideología definida que suelen crearse para impulsar los intereses personales de un individuo o grupo reducido. Estos partidos buscan símbolos fácilmente reconocibles que permitan generar identificación inmediata en la población y, con ello, captar votos.

El sol es un icono profundamente arraigado en la cultura peruana. Su uso remite a la tradición precolombina incaica, donde el sol —Inti, la deidad suprema— representaba el origen, la autoridad y la centralidad del poder. En este caso, esa imagen ancestral es reapropiada y empleada como emblema partidario, aprovechando su fuerte resonancia cultural y simbólica entre la población.

* * *

This *Pinta* depicts a sun, which in this case is used as the logo for a Peruvian political party.

In the Peruvian political context, it is common to see parties known as “vehicles”—organizations without a defined ideology that are often created to advance the personal interests of an individual or a small group. These parties seek easily recognizable symbols that allow them to generate immediate identification among the population and, thereby, attract votes.

The sun is an icon deeply rooted in Peruvian culture. Its use harks back to the pre-Columbian Inca tradition, where the sun—Inti, the supreme deity—represented the origin, authority, and centrality of power. In this case, that ancestral image has been reappropriated and used as a party emblem, capitalizing on its strong cultural and symbolic resonance among the population.



S/T

2025

Extracción de pared / Wall extraction

170 x 145 cm



S/T

2025

Extracción de pared / Wall extraction

152 x 112 cm

Esta pareja de *Pintas* son extracciones de un muro propagandístico realizado por un partido político en Lima.

De cara a las elecciones del próximo año, el espacio público en Perú se encuentra intensamente saturado de imágenes y propaganda electoral. En la actualidad, más de 30 partidos políticos participan en la campaña, lo que contribuye a la proliferación de símbolos pintados en muros, fachadas y otros soportes urbanos.

* * *

These two *Pintas* were extracted from a propaganda wall created by a political party in Lima.

Ahead of next year's elections, public spaces in Peru are heavily saturated with images and campaign propaganda. Currently, more than 30 political parties are participating in the campaign, contributing to the proliferation of symbols painted on walls, building facades, and other urban surfaces.



Vista del reverso de las obras / Back view of the works

Feria:

ARCO Madrid 2026

José Carlos Martinat

4 – 8 de marzo de 2026



PABELLÓN 9 - STAND A03







Tapada 3

[anverso y reverso]

2025

180 x 180 cm

Extracción de pared



Tapada 4

[anverso y reverso]
2026
180 x 180 cm
Extracción de pared

Dentro de la serie *Pintas*, están las **Tapadas**. Esta serie tiene que ver con los mensajes políticos que están pintados en las paredes de la calle que en muchas ocasiones suelen ser tapadas por la población ya sea porque que está molesta o porque no quiere verlos, o como consecuencia de la continua censura que ejercen los partidos políticos entre sí. Así, José Carlos Martinat extrae de los muros estas manchas que surgen en la ciudad en el acto de tapar estos textos, eslóganes o símbolos de los distintos partidos políticos y que inundan las calles.

* * *

The **Tapadas** series deals with political messages painted on street walls, which are often covered up by the public, either because they are annoyed by them or because they do not want to see them, or as a result of the continuous censorship exercised by political parties against each other. Thus, José Carlos Martinat extracts from the walls these stains that appear in the city when these texts, slogans, or symbols of the different political parties are covered up, flooding the streets.



Lámpara de pie Alondra

2025

168 x 40 cm

Raspberry pi, lampara, impresora termica, IA
2 + 1 P. A.

Esta obra forma parte del proyecto «Ambientes de Estéreo Realidad #2», iniciado por José Carlos Martinat en 2003. El proyecto utiliza un software propio que recopila e interrelaciona información web, mostrada mediante impresoras de cajeros automáticos. Según el contexto, la instalación y la lógica de búsqueda mutan.

Para *Alondra*, se imprime una serie de preguntas autogeneradas por IA que no acusan, pero interpelan nuestra realidad; la lámpara se convierte en una conciencia doméstica casi viva.

José Carlos Martinat inició el proyecto «Ambientes de Estéreo Realidad #2» en 2003, en un momento en que aún no existían las redes sociales ni la inteligencia artificial tal como las conocemos hoy. Desde sus inicios, el proyecto investiga la relación entre tecnología, conciencia y poder a través de objetos e instalaciones que parecen adquirir autonomía.

El punto de partida conceptual es un mito de la cultura moche, una civilización precolombina del actual Perú. Según este mito, en una época dominada por la guerra y la muerte, los objetos y las armas cobran vida y conciencia. Se rebelan contra los humanos, los apresan y, en lugar de exterminarlos, les enseñan a vivir en armonía. Los artefactos creados para la violencia se convierten en agentes de aprendizaje y transformación.

A partir de este mito, el proyecto imagina qué ocurriría si los objetos contemporáneos — aquellos que regulan, controlan o median nuestra vida cotidiana— adquirieran una forma de conciencia. Esta obra es una de esas materializaciones.

La pieza se presenta como una lámpara de pie, un objeto doméstico asociado a la luz, al cuidado y a la presencia constante. Sin embargo, en su interior esconde una impresora de cajero automático (ATM) conectada a una mini computadora con un software de inteligencia artificial. El mecanismo no es visible a primera vista, pero está activo de manera continua.

Este sistema se dedica a intentar responder una pregunta central: «¿son todas las vidas llorables?», una idea desarrollada por la filósofa Judith Butler. Butler plantea que no todas las vidas son reconocidas de la misma manera cuando se pierden. Algunas muertes generan duelo público, memoria y exigencia de justicia; otras, en cambio, pasan casi desapercibidas.

Cuando Butler habla de «vidas llorables», no se refiere solo al acto íntimo de llorar, sino al reconocimiento social y político del valor de una vida. Llorar una vida significa que su pérdida importa, que interrumpe la normalidad y que exige una respuesta. Sin embargo, las sociedades establecen, muchas veces de forma invisible, una jerarquía de vidas: hay vidas que cuentan como pérdidas y otras que parecen asumirse como prescindibles.

Esto no ocurre porque unas vidas duelan más que otras, sino porque no todas son reconocidas como plenamente humanas dentro de los marcos políticos, mediáticos y culturales dominantes. Hay muertes que ocurren, pero no se registran como tragedias; hay cuerpos cuya desaparición no genera escándalo ni responsabilidad. Cuando una vida no es considerada llorable, su vulnerabilidad queda expuesta a la violencia y al abandono.

La pregunta entonces no es solo quién muere, sino quién merece duelo. Y esa decisión tiene consecuencias muy concretas: define qué violencias se toleran, qué muertes se justifican y qué vidas quedan fuera de la protección colectiva.

En esta obra, el software intenta responder esa pregunta buscando información en la web: noticias, textos, discursos, datos disponibles en tiempo real. Con ese material genera respuestas que se imprimen de forma continua. Los papeles caen al pie de la lámpara y se acumulan en el suelo, formando un archivo inestable, fragmentario y siempre incompleto.

La impresora, un dispositivo asociado a comprobantes, validaciones y transacciones, no produce aquí certezas, sino restos. Y la inteligencia artificial, asociada a eficiencia y cálculo, se enfrenta a una pregunta ética que no puede resolverse solo con información. Las respuestas se repiten, se contradicen, se superponen.

Como en el mito moche, el objeto parece haber adquirido una forma de conciencia. Pero en lugar de imponer una verdad, expone la dificultad de aprender a vivir de otra manera. La máquina insiste, pero no cierra la pregunta.

La obra no ofrece una respuesta definitiva. Invita a observar la acumulación de textos, a leerlos como huellas de un intento fallido, y a confrontar una pregunta que permanece encendida: si una vida no es llorada, ¿qué dice eso del mundo que habitamos?

* * *

This work is part of the project "Stereo Reality Environments #2," initiated by José Carlos Martinat in 2003. The project uses proprietary software that collects and interrelates web information, displayed via ATM printers. Depending on the context, the installation and search logic change.

For Alondra, a series of AI-generated questions are printed that do not accuse but question our reality; the lamp becomes an almost living domestic conscience.

José Carlos Martinat began the project "Stereo Reality Environments #2" in 2003, at a time when social media and artificial intelligence as we know them today did not yet exist. Since its inception, the project has investigated the relationship between technology, consciousness, and power through objects and installations that seem to acquire autonomy.

The conceptual starting point is a myth from the Moche culture, a pre-Columbian civilization in present-day Peru. According to this myth, in an era dominated by war and death, objects and weapons come to life and gain consciousness. They rebel against humans, capture them, and instead of exterminating them, teach them to live in harmony. Artifacts created for violence become agents of learning and transformation.

Based on this myth, the project imagines what would happen if contemporary objects—those that regulate, control, or mediate our daily lives—acquired a form of consciousness. This work is one such materialization.

The piece is presented as a floor lamp, a domestic object associated with light, care, and constant presence. However, inside it hides an ATM printer connected to a mini-computer with artificial intelligence software. The mechanism is not visible at first glance, but it is continuously active.

This system is dedicated to attempting to answer a central question: "Are all lives grievable?", an idea developed by philosopher Judith Butler. Butler argues that not all lives are recognized in the same way when they are lost. Some deaths generate public mourning, remembrance, and demands for justice; others, however, go almost unnoticed.

When Butler speaks of "grievable lives," she is not referring only to the intimate act of mourning, but to the social and political recognition of the value of a life. Mourning a life means that its loss matters, that it disrupts normality and demands a response. However, societies often establish, invisibly, a hierarchy of lives: there are lives that count as losses and others that seem to be assumed as expendable.

This is not because some lives hurt more than others, but because not all are recognized as fully human within the dominant political, media, and cultural frameworks. There are deaths that occur but are not recorded as tragedies; there are bodies whose disappearance generates neither scandal nor responsibility. When a life is not considered grievable, its vulnerability is exposed to violence and abandonment.

The question then is not only who dies, but who deserves mourning. And that decision has very concrete consequences: it defines what violence is tolerated, what deaths are justified, and what lives are left outside collective protection.

In this work, the software attempts to answer that question by searching for information on the web: news, texts, speeches, data available in real time. With that material, it generates responses that are printed continuously. The papers fall at the foot of the lamp and accumulate on the floor, forming an unstable, fragmentary, and always incomplete archive.

The printer, a device associated with receipts, validations, and transactions, does not produce certainties here, but rather remnants. And artificial intelligence, associated with efficiency and calculation, faces an ethical question that cannot be resolved with information alone. The answers are repeated, contradictory, and overlapping.

As in the Moche myth, the object seems to have acquired a form of consciousness. But instead of imposing a truth, it exposes the difficulty of learning to live differently. The machine insists but does not close the question.

The work does not offer a definitive answer. It invites us to observe the accumulation of texts, to read them as traces of a failed attempt, and to confront a question that remains unanswered: if a life is not grieved, what does that say about the world we inhabit?

Otras obras disponibles:

Extracciones de Perú

José Carlos Martinat



La familia – Concertación para el desarrollo regional #2

2024

Extracción de pared

170 x 200 cm



Vista posterior





Patria Joven #4

2020

Extracción de pared

200 x 270 cm



Vista posterior





Fuerza Popular #14

2024

Extracción de pared

200 x 200 cm



Vista posterior





Fuerza Popular #7

2019

Extracción de pared

180 x 200 cm



Vista posterior



S/T

2024

Extracción de pared

200 x 200 cm

Sobre la Galería:

FormatoCÓmodo

Bajo la dirección de Pilar y Mayte Castellano, FORMATOCOMODO abrió sus puertas el 28 de abril de 2009 en la calle Lope de Vega, ubicada en el histórico Barrio de las Letras de Madrid. La galería exhibe artistas internacionales de mediana carrera y emergentes, y se ha convertido en un referente nacional para el descubrimiento de talento.

Su misión es promover el arte contemporáneo a través de exposiciones que incluyen fotografía, vídeo, instalaciones y performances, apoyando propuestas originales y audaces que a menudo no tienen cabida en galerías más comerciales.

Trabajando con propuestas *site-specific* y otros formatos, ha contribuido a la creación de importantes colecciones privadas y públicas que se alinean con el concepto de la galería, entre ellas: Museo Reina Sofía, Colección CA2M, Museo Patio Herreriano, Banco de España, MUSAC, Colección Coca-Cola, Museo CGAC, Fundación ARCO y Kadist Collections Paris. La galería ha participado en ferias de arte nacionales e internacionales como NADA Miami, NADA Nueva York y ARCO Madrid.

FORMATOCOMODO apuesta por un enfoque curatorial que va más allá de la representación formal o las tendencias del mercado, centrándose en prácticas críticas que cuestionan las estructuras sociales, políticas y culturales. Su programación incluye activamente el trabajo de artistas disidentes en cuestiones de raza, género y sexualidad, así como proyectos que desafían los discursos normativos en torno al cuerpo, la identidad y el deseo. Este enfoque posiciona a la galería como un espacio donde el arte no solo se exhibe, sino que también se activa como herramienta de pensamiento y resistencia, creando espacio para voces y estéticas que expanden los límites de lo posible dentro del arte contemporáneo.

La galería ha asumido un firme compromiso con el trabajo con mujeres artistas, apoyándolas en las etapas iniciales de sus carreras a través de sus primeras exposiciones —como en el caso de Teresa Solar— y defendiendo a aquellas artistas que carecían de visibilidad y promoción, rescatando y reivindicando su obra. Artistas como Berta Cáccamo y Victoria Gil han sido incluidas en colecciones prestigiosas, como las del Museo Reina Sofía y el CA2M.

Con cada nueva exposición, FORMATOCOMODO continúa fortaleciendo su compromiso con la visibilidad y el apoyo a artistas emergentes de diversos orígenes, y reafirma su papel como plataforma de experimentación y reflexión en el panorama artístico contemporáneo, ofreciendo al público madrileño propuestas que amplían los horizontes de la creación artística.

Under the direction of Pilar and Mayte Castellano, FORMATOCOMODO opened its doors on April 28th, 2009, in the historical center of Madrid, on Lope de Vega Street. The gallery showcases international mid-career and emerging artists and has become a national reference for talent discovery.

Its mission is to promote contemporary art through exhibitions that include photography, video, installations, and performances, supporting original and daring proposals that often find no place in more commercial galleries.

By working with site-specific proposals and other formats, it has helped build important private and public collections that align with the gallery's concept, including: Colección CA2M, Museo Patio Herreriano, Banco de España, Museo Reina Sofía, MUSAC, Colección CocaCola, Museo CGAC, Fundación ARCO and Kadist Collections Paris. The gallery has participated in national and international art fairs such as NADA Miami, NADA New York and ARCO Madrid.

The gallery is committed to a curatorial approach that goes beyond formal representation or market trends, focusing instead on critical practices that question social, political, and cultural structures. Its programming actively includes the work of gender and sexuality dissident artists, as well as projects that challenge normative discourses around the body, identity, and desire. This approach positions Formato Cómodo as a space where art is not only exhibited but also activated as a tool for thought and resistance, creating room for voices and aesthetics that expand the boundaries of what is possible within contemporary art.

The gallery has made a strong commitment to working with women artists, supporting them at the early stages of their careers through their first exhibitions —as in the case of Teresa Solar— and championing those artists who lacked visibility and promotion, rescuing and reclaiming their work. Artists such as Berta Cáccamo and Victoria Gil have been introduced into prestigious collections, including those of the Museo Reina Sofía and CA2M.

The gallery continues to strengthen its commitment to the visibility and support of emerging artists from diverse backgrounds. Through these efforts, Formato Cómodo reaffirms its role as a platform for experimentation and reflection in the contemporary art scene, offering the Madrid public proposals that broaden the horizons of artistic creation.

FORMATOCOMODO

c/ Lope de Vega, 5 | 28014 Madrid

+34 676723819

formatocomodo@gmail.com

formatocomodo.com