

ãlumbra

programa para
jóvenes artistas
en el medio rural

Alumbra

EDICIÓN de publicación

Alumbra Rural
alumbrarural.com

DIRECCIÓN de proyecto

Teresa Ases
Carlos Iglesias

DIRECCIÓN de producción

Teresa Ases

AYUDANTE de producción

Milagros Chucos
Laura Mihón

COMUNICACIÓN Y REDES

Diego Hernández

MONTAJE

Amalia Echevarría
Vera Garcés
Paula Hernandez

DISEÑO GRÁFICO

Mario Guixeras
Teresa Ases
Carmen Iglesias Faura

MAQUETACIÓN

Vestal Etnografía S.L.
Los Ojos de la tierra

IMPRENTA

Impreso en La Imprenta CG
Polígono Industrial Fuente del Jarro
C/ Ciudad de Cartagena, 2A
46988 Paterna, Valencia.
961 342 277

ISBN

ISBN-13: 978-84-09-84299-5

INSTITUCIONES

Museo Ruiz de Luna (Talavera de la Reina)
Peñarrubia (Elche la Sierra)
Museo de Hellín
Casa Perona (Albacete)
Oficina de Turismo de CLM en Madrid
Museo de Cuenca
Sala de exposiciones Princesa Zaida (Cuenca)
Biblioteca Fermín Caballero (Cuenca)
Casa de la Vicaría (Alcaraz)
Navel-centro de Creación Contemporánea (Madrid)
Galería Gabriel Sosa (Talavera de la Reina)
Iglesia San Miguel (Alcaraz)
Archivo Histórico (Albacete)
Centro de interpretación (Alcaraz)

GESTIÓN RESIDENCIA

Sandra Canals

DOCUMENTAL

Rafa Blanco (Nankay shan)

MEDIACIÓN

Teresa Ases (Compañía Somos vértice)
Pedagodías invisibles

AGRADECIMIENTOS

María, Gema, Blanca, Pascual, Mercedes, Carmen
Teresa, los montadores del museo, Berta y Ori, Trini,
Paqui, Vicente, Diego, Begoña y todas las personas
han visitado estas exposiciones.

COLABORADORES

Carlos Tuñón
Mario Guixeras
Gustavo Insaurralde
Rafa Blanco
Rafael Jiménez Reyes
Iara Solano
Miguel Valentín
Martina Novakova
Milagro Tejerina
Daniel Silvo
Sandra Val
Demetrio Salces
Rubén Serrano
Isis Saz
Jose Iglesias
Miguel A. Moreno Carretero
Camilo Guinot
Alejandro Arce
Lucía Loren
Marc Montijano
Ruben Martín de Lucas
Laura Darriba
Oscar García García
María Montesinos
Servicio de Museos de CLM
Javi Collado (Collado Project)
Triad Art, cultura sostenible

FINANCIA



Financiado por
la Unión Europea
NextGenerationEU



A decorative border composed of colored squares in blue, yellow, green, and pink, framing the top and sides of the page.

00

Prólogo

María Perlínes

JEFA DE SERVICIO DE MUSEOS. VICECONSEJERÍA DE CULTURA

Gema Alonso

TÉCNICO DE MUSEOS Y EXPOSICIONES EN GOBIERNO DE CASTILLA-LA MANCHA

Carmen Teresa Olmedo

VICECONSEJERA DE CULTURA Y DEPORTES, GOBIERNO DE CASTILLA-LA MANCHA

El proyecto Alumbra ha sido una sorpresa y una inspiración. Nos hemos emocionado; nos ha llenado de orgullo; ha desbloqueado nuestro sentimiento de pertenencia a la tierra; y nos muestra un horizonte luminoso.

Como trabajo, nuestro papel era acompañar su desarrollo y apoyar las iniciativas que pudieran converger con la finalidad y objetivos de los servicios administrativos y culturales que tenemos encomendados. Sin embargo, desde el principio nuestro entusiasmo natural fue alimentado por un programa bien diseñado, dirigido y aterrizado que nos impulsaba a participar activamente, a facilitar su difusión, a divulgar sus hallazgos y a compartir su disfrute. ¡Qué alegría de verte!, el título de la exposición colectiva celebrada en el Museo de Albacete expresa sencillamente lo que hemos sentido cada vez que nos hemos reunido.

Teresa Ases y Carlos Iglesias son brillantes y acogedores. Como artistas, como dirección del proyecto y como personas. Ha sido muy fácil trabajar con ambos. Pero, sobre todo, ha sido gozoso. Cuando se comparten experiencias y conocimientos con tanta generosidad; cuando se trabaja con tanta dedicación; cuando se es capaz de sumar colaboraciones tan excelentes y diversas, lo único que quieres es formar parte de ello, ser un granito de arena más.

El descubrimiento son nuestras artistas, las 19 personas que han participado como alumnado del proyecto. Ha sido asombroso cómo se han involucrado en el proceso de aprendizaje, de investigación y conceptualización para dar lugar a sus respectivas creaciones. Cómo han colaborado y cómo han desarrollado su propia voz. Esta forma de hacer las cosas nos reconcilia con nuestra naturaleza humana, nos da esperanza, ensancha el horizonte.

Este horizonte es el paisaje de Castilla-La Mancha. La vinculación con el territorio, físico y vital, es una constante en las creaciones de nuestras artistas. Pero más allá del condicionante inicial del proyecto, se ha rebelado con un verdadero vector creativo. Las conexiones van desde la materialidad de barro, cantos y ramas hasta el silbido del aire entre telas tendidas pasando por las historias que se cuentan a media voz mientras se teje la labor durante la siesta. Este apego a la tierra, este reconocimiento que reflejan las creaciones de estas artistas no es desconocimiento de otros contextos. Esto es lo más emocionante: es valoración de un modo de vivir, es en gran medida una apuesta de vida.

Así que, como no involucrarse, empujar y entusiasmarse con este proyecto y los que están surgiendo a partir de este. Es nuestro trabajo, fomentar la creatividad y las artes entre nuestra juventud; fijar población en el medio rural; propiciar la sostenibilidad del territorio. Pero sobre todo es nuestro convencimiento.









01

Residência



Resulta impresionante pensar que todo comenzó en marzo de 2024, cuando Carlos y yo empezamos a preguntarnos cómo podíamos dar materialidad y planificación a un proyecto que llevaba mucho tiempo habitando nuestras cabezas. Durante años había sido una pulsión que llevábamos sembrando desde que fundamos Navel en 2018, una necesidad común, algo que sabíamos que hacía falta en el sector artístico emergente.

Creemos fuertemente que la convivencia es un motor artístico imprescindible para muchos artistas y creadoras. Por eso el arranque de este proyecto tenía que ver precisamente con eso: con empezar desde el encuentro, del estar juntas. No queríamos residencias individuales. Queríamos generar un espacio de comunidad, porque la ruralidad también nos pide juntarnos, intercambiar experiencias y reconocer esos intercambios como herramientas y recursos de aprendizaje en nuestras prácticas.

Aprender de quienes tenemos al lado puede ser, muchas veces, mucho más poderoso que hacerlo desde una relación vertical entre quien enseña y quien aprende. Nosotros queríamos activar una conversación horizontal, donde cada participante pudiera aportar desde su práctica y su experiencia.

Esta residencia abrió también un gran laboratorio: reunir a 20 artistas jóvenes. Bueno, finalmente fueron 19, ya que en el último momento uno de ellos no pudo asistir por motivos personales. Aun así, el grupo de esta Primera edición era extraordinariamente diverso. Los participantes procedían de distintas provincias de Castilla-La Mancha y, sobre todo, de disciplinas muy diferentes. Esa diversidad implicaba también diferentes maneras de pensar el arte, de aproximarse al proceso creativo y de relacionarse con el territorio.

Diseñamos la residencia como un viaje exigente y comprometido. Queríamos alejarnos de ciertos lugares comunes que a menudo aparecen cuando se piensa la práctica artística en contextos rurales. Nuestra propuesta fue abrir un espacio de prácticas interdisciplinares donde la disciplina de origen dejara de ser el centro. Nos interesaba observar cómo las artes escénicas podían dialogar con las artes plásticas, cómo lo digital podía encontrarse con la instalación, cómo la danza se acercaba a la música y al movimiento, o cómo la pintura, lo textil o los saberes artesanales podían entrar en conversación con lenguajes contemporáneos.

Había también una mirada clara hacia la resignificación de ciertas tradiciones y pa-



trones culturales. El objetivo no era reproducirlos, nosotras solo habíamos sido invitadas a este territorio a escuchar.

Elegimos Alcaraz, en la provincia de Albacete, como lugar para la residencia por una razón profundamente personal. Es un territorio al que he estado vinculada desde la infancia, un lugar donde tuve la suerte de crecer jugando durante los veranos cuando iba a los campamentos de la Granja escuela Atalaya del pueblo.

Alcaraz nos ofreció mucho más de lo que habíamos imaginado. Es un pueblo con una arquitectura extraordinaria, ligada a sus tradiciones y a una relación muy latente con su

historia. Allí pudimos acercarnos a prácticas culturales muy arraigadas, como la romería de la Virgen de Cortes o el legado del arte textil a través de las alfombras de nudo alcaraceño.

Pero también teníamos claro que aquello no podía convertirse en una experiencia vacacional. Estábamos allí para trabajar y pensar, pensar mucho. Uno de los grandes retos de la residencia era convivir durante 12 días en aquella casa-palacio. Podría parecer algo cercano a un campamento, pero en realidad implicaba algo mucho más complejo: compartir no solo pensamientos artísticos, sino también la vida cotidiana.

Cocinar juntos, comer, pasear, pedir ayuda si alguien necesitaba una toalla o un poco de pasta de dientes... pequeños gestos que, sin embargo, forman parte del tejido de cualquier comunidad. En esa convivencia aparecieron también muchas de las cuestiones que atraviesan la práctica artística: la escucha, el cuidado, la negociación, el tiempo compartido. Sostenernos como grupo fue, en sí mismo, uno de los grandes desafíos del proceso. Nos interesaba explorar la posibilidad de construir un imaginario común, dejar a un lado, al menos por momentos, la lógica individualista que muchas veces atraviesa los





procesos artísticos y trabajar desde una idea más amplia de comunidad.

La mayoría de los artistas no se conocían antes de llegar. Sin embargo, todos traían consigo algo muy importante: una semilla. Cada uno tenía ideas muy fuertes a nivel artístico, intuiciones o deseos de proyectos que todavía no estaban del todo formulados. Nos interesaba mucho trabajar precisamente desde ese punto inicial, desde la fuerza de lo que todavía no está definido, del ensayo y error.

Tampoco queríamos que lo rural se convirtiera en un simple escenario. Más bien queríamos permitir que el territorio atravesara los procesos de los artistas. Estar allí el tiempo suficiente para poder relacionarnos con el lugar desde una posición generosa, sin prisas, sin instrumentalizarlo.

Nuestro papel tampoco era el de llegar para contar algo. Veníamos, sobre todo, a escuchar. A escuchar lo que el territorio tenía que decir, lo que las personas del lugar querían compartir, lo que sucedía entre los propios artistas durante esos días.

Esta pequeña reflexión compartida intenta ahora, con cierta distancia, volver sobre aquella experiencia y poner en valor algo que muchas veces no parece tan importante en el día a día del sector cultural: el tiempo compartido, la convivencia y la posibilidad de crear juntos un espacio donde el trabajo artístico pueda desarrollarse de otra manera.

Los 19 artistas participantes provenían de diferentes disciplinas: artes escénicas, artes plásticas, prácticas visuales y digitales. Desde el inicio nos interesaba provocar un encuentro entre esos lenguajes. Queríamos observar qué podía suceder si, desde ese momento inicial de semilla, de semillero, los artistas empezaban a vincularse entre sí en lugar de desarrollar caminos completamente separados.

Cuando comenzamos nuestra formación artística, las instituciones nos separaron: la Facultad de Bellas Artes, por un lado, la Escuela de Arte Dramático por otro. Los conservatorios de música, en otro lugar distinto. En el fondo, la pulsión artística nace del mismo



sitio. Lo que queríamos compartir era precisamente ese arraigo común. Ahí aparecía también el misterio y la incertidumbre que generaba juntar todas esas prácticas.

Carlos y yo diseñamos la residencia imaginando un viaje por prácticas contemporáneas vinculadas al espacio, al territorio y al paisaje, y a todo lo que estos contextos podrían provocar en los procesos creativos.

El itinerario estaba dividido en dos semanas, 13 días de trabajo. Durante la primera semana invitamos, cada dos días, a diferentes asesores y mentores vinculados a las artes contemporáneas y especialmente interesados en la relación entre creación artística y territorio rural.

Hay, sin duda, un viaje mucho más pro-

fundo de todo lo que sucedió durante esos días, algo que puede verse con más detalle en el documental del proyecto. Pero, en esencia, pensamos cada jornada como un pequeño viaje artístico de aprendizaje.

Los dos primeros días trabajamos con Mario Guixeras y Carlos Tuñón, compañeros con los que ya habíamos colaborado en otros proyectos. Su propuesta partía de una idea sencilla pero muy potente: alejarnos de un lugar es también acercarnos a otro, y viceversa. Desde ese desplazamiento simbólico empezaron a generarse las primeras relaciones entre los participantes.

La residencia comenzó con una gran



cena de llegada. Al día siguiente realizamos un acto de bienvenida junto al Ayuntamiento de Alcaraz. Para algunos participantes el municipio era conocido, pero para muchos era la primera vez que estaban allí. Trabajamos con agentes locales para facilitar ese primer encuentro con el territorio. Paki, guía turística del municipio, realizó una ruta por el pueblo donde no solo compartió anécdotas y dichos populares, sino también parte del patrimonio histórico y cultural de Alcaraz.

Estas prácticas se combinaban con pequeños encuentros vinculados a saberes del territorio. Uno de ellos fue el acercamiento al trabajo del mimbre, guiado por uno de los responsables de la Casa Palacio de la Atalaya. Este tipo de experiencias permitía integrar saberes artesanales dentro del proceso creativo de los participantes.

A medida que avanzaba la residencia, Carlos y yo nos preguntábamos cómo podíamos ir un poco más lejos. Cómo el paisaje podía vincularse con la mediación cultural, con la ética y con la manera en que los artistas se relacionan con el territorio.

Por eso invitamos a Iara Solano, una de nuestras compañeras más admiradas, que vino a hablarnos sobre ética y moralidad en la ejecución de proyectos artísticos. Su intervención abrió preguntas fundamentales: desde dónde miramos los proyectos, para quién los hacemos y con quién trabajamos. Estas reflexiones sirvieron también como base para que Mario desarrollara posteriormente un ejercicio de mapeado del municipio.

Las prácticas rurales y los entornos sociales eran un aspecto fundamental de la residencia. A partir de estas inquietudes, Iara y Mario diseñaron una dinámica titulada *Aguas corrientes o prácticas colectivas en contexto*. La actividad se desarrolló junto al Río de la

Madre que atraviesa el paisaje cercano a la casa Atalaya, donde se encontraba la residencia. El agua se convirtió en un elemento de trabajo, de escucha y de relación con el entorno.

Durante todo este proceso comenzamos también a tener conversaciones individuales con cada participante. Nos interesaba acompañar de cerca su evolución: saber cómo estaban, en qué momentos se sentían más perdidos u orientados. Éramos conscientes de que la residencia les exigía mucho. Les estábamos invitando a salir de formas de trabajo muy habituales y a mirar sus proyectos desde otros lugares.

Tuvimos también la suerte de contar con la presencia de María Montesinos, integrante de La Ortiga Colectiva, quien vino a compartir su experiencia en prácticas artísticas en contextos rurales. Su mirada ayudó a ampliar la forma en que los participantes podían imaginar sus propios proyectos más allá de los marcos habituales.

En la última parte de la residencia, cuando ya comenzaban a aparecer vínculos entre los participantes, llegaron dos invitados muy especiales: Miguel Valentín y Martina Nováková. Su trabajo se centró en el relato, la narración y las formas de construir sentido a partir del territorio.

Para ello contamos con la ayuda de Vicente, guía local que nos acompañó en la subida al Pico de La Almenara. La caminata era exigente, pero se convirtió en una experiencia fundamental para trabajar la idea de caminar como práctica artística.

Miguel y Martina propusieron una dinámica basada en el caminar como relación y como relato. Durante la subida fuimos leyendo diferentes citas y fragmentos de tex-

tos que ellos habían preparado, generando pequeñas pausas de reflexión a lo largo del recorrido.

Uno de los momentos más inesperados de toda la residencia ocurrió precisamente allí. Cuando alcanzamos la cima, detectamos un pequeño incendio en la zona. Desde lo alto pudimos avisar rápidamente a los forestales, que llegaron a tiempo para apagarlo. Durante unos minutos vivimos una situación de cierta tensión, preguntándonos si el fuego podría extenderse. Pero, una vez controlada la situación, Vicente nos dijo algo que se quedó grabado en nuestra memoria: que estuviéramos contentos, porque aquel día el arte había ayudado a salvar la naturaleza.

Trabajar con personas del territorio que



saben traducir aquello que nuestros ojos no ven a primera vista fue una de las experiencias más valiosas de todo el proceso. Al mismo tiempo, sentimos que el arte también podía aportar algo al territorio: generar espacios de intercambio y de escucha que no siempre encuentran lugar en otros contextos.

Con Miguel y Martina realizamos también un taller sobre percepción y relato donde invitamos a los participantes a trabajar con el aburrimiento como herramienta creativa. Dedicar tiempo al aburrimiento —entendido como pausa, como suspensión del ritmo productivo— permitió recuperar la importancia de las prácticas lentas.



Su última propuesta se tituló Las apariciones. Invitaron a los artistas a comenzar a materializar, dentro del propio territorio de la residencia, algunas de las ideas que habitaban en sus imaginarios. Aparecieron pequeñas acciones, objetos, gestos y experimentos que no siempre pertenecían todavía al lenguaje definitivo de sus proyectos, pero que funcionaban como ejercicios de exploración.

Ese mismo día tuvimos también la oportunidad de conocer a Trini, maestra artesana del telar. Su presencia fue inspiradora. La transmisión de saberes tradicionales dentro del contexto de la residencia abrió un diálogo muy fértil entre artes contemporáneas y prácticas artesanales.

Fue en ese momento —casi en el centro simbólico de la residencia— cuando empezamos a sentir que algo había cambiado. Los participantes comenzaban a mirar sus proyectos de otra manera.

En mitad de la residencia apareció un momento que resultó especialmente revelador. Habíamos planteado una jornada de cocina colectiva: preparar bizcochos y algunos alimentos entre todos para compartir después. Queríamos generar un momento de juego y distensión dentro de la intensidad del proceso.

Para ese día invitamos a dos profesionales del sector del arte contemporáneo: Laura de Arriba, anterior galerista de la Galería Modus Operandi, y Óscar García García, comisario y director de JUSTMAD. La idea era sencilla: aprovechar ese espacio cotidiano de la cocina para conversar sobre el mercado del arte contemporáneo y sobre las condiciones reales en las que los jóvenes artistas desarrollan sus carreras.

Había algo que nos interesaba provocar.

Durante los primeros días de residencia se había generado un ambiente muy hermoso, pero también, en cierto sentido, un espacio casi idílico. Carlos y yo intuíamos que, en algún momento, era necesario introducir una cierta fricción. Al fin y al cabo, Alumbra es también un programa de acompañamiento y mentorización de proyectos profesionales.

Queríamos hablar, desde la cercanía y con agentes del sector que respetamos profundamente, de ciertas realidades del campo cultural que muchas veces se evitan o se

abordan de manera superficial. Pensamos que hacerlo desde la cocina —mientras amasábamos y compartíamos comida— podría crear un contexto más amable para abrir esa conversación.

Aquella jornada coincidía además con un momento en el que Miguel, Martina y nosotros mismos estábamos manteniendo pequeñas asesorías individuales con los artistas, por lo que el encuentro se integraba dentro de ese acompañamiento más amplio.

Fue una experiencia muy interesante. Algunos proyectos comenzaron a orientarse claramente hacia circuitos más vinculados al sector artístico profesional y a determinados espacios de exhibición. Otros, en cambio, expresaron que no deseaban necesariamente ese tipo de recorrido.

Para nosotros fue un momento muy revelador. Cuando hablamos de sostenibilidad cultural siempre pensamos en varios grandes ejes que atraviesan este proyecto.

El primero es la **sostenibilidad ambiental**.





Desde el inicio intentamos que la residencia se construyera a partir de la economía local: trabajar con proveedores del territorio, consumir productos locales y generar el menor impacto posible en el entorno.

El segundo eje es la **sostenibilidad social**. Nos interesaba que la residencia no existiera aislada del pueblo, sino en relación directa con él. Más adelante hablaremos de las actividades que realizamos en el Colegio Virgen de Cortes, que fueron una de las experiencias más reveladoras del proceso.

El tercer eje tiene que ver con la **gobernanza cultural**. Aunque Carlos y yo diseñamos el programa, queríamos que la palabra y la responsabilidad se distribuyeran entre diferentes asesores, mentores y participantes. Generar espacios donde la toma de decisiones y la reflexión colectiva también formaran parte del proceso.

Y, finalmente, está la **sostenibilidad económica**. Los proyectos culturales necesitan sostenerse desde una economía saludable. La estructura profesional del artista también requiere cuidado. Por eso invitábamos a los participantes a pensar de qué manera sus proyectos podrían financiarse y mantenerse en el tiempo.

Sabíamos que esta conversación era compleja. Veníamos de un espacio muy sensible, casi utópico, y no todos recibieron estas reflexiones con la misma comodidad que habíamos imaginado. Sin embargo, ese pequeño choque también formó parte del aprendizaje.

El domingo 8 de septiembre coincidía con uno de los momentos más importantes del calendario local: la subida al santuario de la Virgen de Cortes, una romería profundamente arraigada en el municipio.

Decidimos que ese día sería el día libre de la residencia. Cada artista podía relacionarse con el territorio como quisiera, sin horarios ni programación.

Fue un día especialmente emocionante. Julio Ruiz, uno de los participantes, decidió subir al santuario formando parte del grupo que portaba el trono de la Virgen. Poder ver cómo el pueblo abrazaba la presencia de los artistas y cómo uno de ellos se integraba de manera tan directa en ese evento patrimonial fue un momento muy significativo.

Sentimos que, de alguna manera, se había producido un encuentro real entre Alumbra, el pueblo y los artistas.

Al comenzar la segunda semana empezamos a modificar el ritmo de trabajo. Los asesores dejaron de venir con tanta intensidad y comenzamos a generar más espacios de trabajo interno entre los propios artistas.

Organizamos unas jornadas de aproximación a proyectos artísticos desarrollados en contextos rurales. Invitamos a diferentes creadores que trabajan desde el territorio para que compartieran sus experiencias.

Entre ellos estaba Cecilia Jiménez, que trabaja sobre el cuerpo como patrimonio rural desde la danza, el movimiento y el videoarte. También Rafa Blanco, cuyo proyecto *Territorio domesticado* explora la relación entre pintura, paisaje y cartografía. Y Alejandro Arce, artista argentino que trabaja desde prácticas de land art. Nos interesaba que estas conversaciones se produjeran no solo desde la figura del docente o del experto, sino también desde la relación entre artistas que desarrollan proyectos en contextos rurales. Ese mismo día tuvimos también la visita de representantes de Servicio de Museos y de la Viceconsejera de Cultura de Castilla-La Mancha. Fue muy importante poder compartir con ellas, de primera mano, lo que estaba ocurriendo dentro de la residencia.

Una de las propuestas centrales de esta última etapa de la residencia se apoyaba en un proyecto que desarrollamos en NAVEL llamado **CÓPULA**, un laboratorio dedicado a hibridar diferentes disciplinas artísticas. Lo que hicimos fue generar parejas de trabajo entre artistas que intuíamos que podían dialogar entre sí. Llamamos a este ejercicio *Prácticas vivas como especies en nuevos ecosistemas rurales*. Así, por ejemplo, Eva García, que trabaja desde el arte textil y la fotografía, colaboró con Julio Ruiz, cuyo trabajo se sitúa en el flamenco. Irene Verdejo, que explora lenguajes conceptuales y sonoros, trabajó con Joselu López desde un enfoque más performativo y físico.

Estas hibridaciones permitieron observar cómo los artistas negociaban el trabajo en equipo, cómo se construían las decisiones colectivas y cómo se generaban pequeñas piezas híbridas que no pertenecían comple-

tamente a ninguna disciplina. El proceso fue acompañado por Carlos Tuñón, Carlos Iglesias y por mí misma, y dio lugar a una serie de experimentos, grabaciones y muestras de trabajo muy inspiradores.

Llegando a la etapa final de la residencia, y siendo la compañía SOMOS VÉRTICE, uno de los pilares aliados para la creación de Alumbra, nos interesaba profundizar en el eje de sostenibilidad social y educativa. Queríamos que los artistas entendieran que los proyectos culturales no suceden únicamente en los espacios tradicionales de exhibición. Un colegio, por ejemplo, también puede convertirse en una residencia de creación artística contemporánea.

Por eso organizamos una jornada completa de arte y educación en el **Colegio Nuestra señora de Cortes**. Dividimos a los artistas en diferentes grupos de trabajo y durante una mañana desarrollamos actividades con los distintos cursos del centro, de infantil y primaria. Fue una experiencia muy divertida. 19 artistas ocuparon el colegio durante un día entero, generando talleres, dinámicas y pequeñas intervenciones artísticas con los estudiantes y el profesorado.

Este tipo de metodologías en los proyectos culturales solo pueden suceder de esta manera en contextos rurales, donde el tejido comunitario permite que una iniciativa cultural pueda atravesar de forma directa un espacio como el colegio. Durante esa jornada el arte dejó de ser únicamente una práctica de creación individual para convertirse también en una herramienta de transformación social, capaz de abrir imaginarios y generar nuevas formas de relación con el futuro.

Para concluir la residencia quisimos proponer una última dinámica sencilla, casi íntima, dentro de un día que ya tenía algo de despedida. Cada participante debía escribir una carta dirigida a otro artista del grupo. El único detalle era que no sabían a quién iba destinada. Las cartas se escribieron ese último día, pero no se entregaron entonces. Semanas después, cuando cada uno ya había regresado a su territorio y a su vida cotidiana, esas cartas llegaron finalmente a sus destina-

tarios. Fue una práctica propuesta por Carlos Tuñón con una idea muy clara: que la residencia no terminara del todo al marcharnos, que todavía pudiera llegar un último mensaje cuando la experiencia ya estuviera reposando en cada uno.

Es imposible compartir fielmente todo lo vivido. La residencia se tradujo en trece días intensos de convivencia, trabajo y aprendizaje. Fueron 13 días que dinamizaron un territorio como Castilla-La Mancha, donde a veces cuesta que sucedan determinadas iniciativas culturales de este tipo.

También creemos importante decir algo desde la honestidad. Alcaraz no siempre fue un lugar fácil desde el que trabajar la mediación con el territorio. No conseguimos generar toda la conexión con el municipio que habíamos imaginado. Quizá faltó tiempo, quizá faltaron procesos previos. La mediación cultural con un territorio requiere años de trabajo, y trece días en realidad son apenas un comienzo.

Sin embargo, sí podemos afirmar algo con claridad: todos los proyectos que nacieron en la residencia se vieron atravesados por el territorio de Alcaraz. El paisaje, la historia, las



personas y las experiencias vividas durante esos días quedaron incorporadas, de una manera u otra, en los imaginarios de los artistas.

Tal vez ese sea el verdadero comienzo de una relación que todavía tiene tiempo para seguir creciendo.

Porque, aunque aquel día parecía el final de la residencia, en realidad solo era el primer capítulo de todo lo que vendría después. Aquellos trece días fueron el inicio de un proceso que continuaría desplegándose durante el siguiente año, en nuevas fases de acompañamiento, producción y exhibición.

La semilla ya estaba plantada. Y ahora tocaba verla crecer.

REGISTRO AUDIOVISUAL RESIDENCIAS



02

Acompañamiento
y formación

Iara Solano • **ÉTICA Y COMPROMISO EN LA CREACIÓN RELACIONAL**

Carlos Tuñón • **REENCANTAR EL MUNDO PARA DESPRAGMATIZARLO**

Martina Nováková • **CAMINAR EL MUNDO EN CINCO SENTIDOS**

Mario Guixeras • **ECOSISTEMAS POÉTICOS. EL PAISAJE DE LO ACONTECIDO**

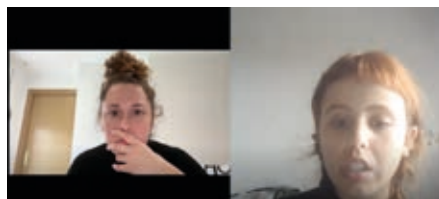
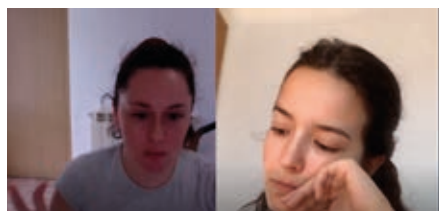
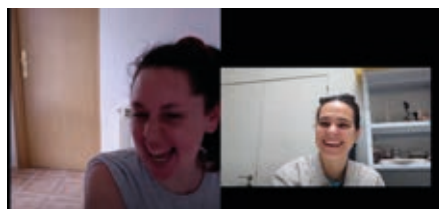
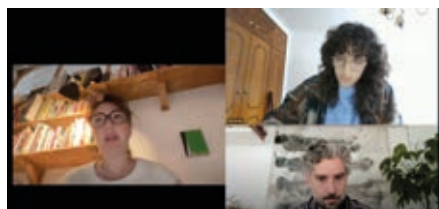
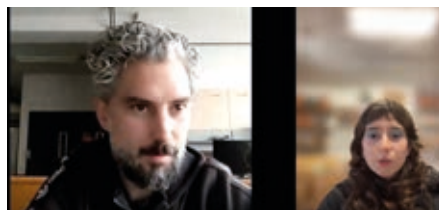
Marc Montijano • **ARTE COMO HERRAMIENTA SOCIAL.
BREVE REFLEXIÓN SOBRE EL ÉXITO**

Después de haber terminado la residencia y todo lo que esos 13 días de encuentro significaron, cada uno de los artistas y participantes continuó su camino durante un año dedicado a desarrollar su propio proyecto artístico desde distintos lugares. Algunos regresaron a sus pueblos de Castilla-La Mancha, pero en muchos casos la realidad fue más compleja: varios continuaron formándose en másteres en otras ciudades, otros compaginaban su práctica artística con la docencia o con sus propios estudios y talleres, dentro o fuera de la comunidad. Pensar que los creadores interesados en el medio rural deben asentarse en él de forma permanente es, en realidad, una idea bastante irreal. Existe en ellos una inquietud constante de movimiento, de ir y volver, de establecer vínculos entre distintos territorios.

Por este motivo, el segundo bloque del proyecto se diseñó con la intención de acompañar a los artistas a distancia gracias a las herramientas tecnológicas. La idea era evitar que continuaran desarrollando sus proyectos de manera aislada y generar, en cambio, espacios de encuentro y seguimiento. Cada uno de los 19 artistas recibió aproximadamente dos asesorías individuales en las que se abordaban dudas, procesos y posibles caminos para sus proyectos.

Dentro de este bloque también se organizaron unas jornadas formativas impartidas por Teresa Ases centradas en la gestión cultural y, en particular, en la preparación de solicitudes a ayudas de producción del Ministerio de Cultura. El objetivo era mostrar de qué manera los proyectos podían encontrar vías de sostenibilidad y cómo relacionarse con las convocatorias institucionales. El acompañamiento, por tanto, no se limitaba al plano artístico, sino que abordaba todas las dimensiones que atraviesan la trayectoria de un creador.

Durante aproximadamente cinco o seis meses, Carlos Iglesias Faura, Teresa Ases y





Rubén Martín de Lucas mantuvieron encuentros periódicos con los artistas. En algunos casos, además, se invitó a agentes externos que aportaron nuevas miradas y asesoramiento específico, como Carlos Tuñón, Rafa Jiménez o Lucía Loren. Paralelamente, se desarrollaron formaciones comunes online que permitieron compartir conocimientos y continuar alimentando los procesos creativos durante ese periodo.

En este bloque tuvo lugar también una actividad clave llamada **Conversatorio de proyectos**. Durante un fin de semana, los artistas presentaron el estado de sus trabajos: en qué momento del proceso se encontraban, qué bloqueos aparecían, qué descubrimientos iban surgiendo. Este espacio permitió recuperar la energía colectiva generada durante la residencia y volver a activar el diálogo entre disciplinas. Resultó especialmente interesante observar cómo un pintor podía ofrecer un *feedback* valioso a un proyecto musical, o cómo un creador escénico podía iluminar procesos de artistas visuales.

En el desarrollo de estas asesorías aparecieron dos elementos fundamentales. El primero fue la **incorporación de la figura del comisariado** para los artistas de artes visuales. A medida que los proyectos adquirían mayor solidez, se asignó a cada uno de ellos un comisario o comisaria que les acompañó en el proceso de pensar la instalación de sus obras en sala. Este trabajo incluyó también la elaboración de textos curatoriales que ofrecían una mirada externa y contextualizaban el universo poético de cada propuesta.

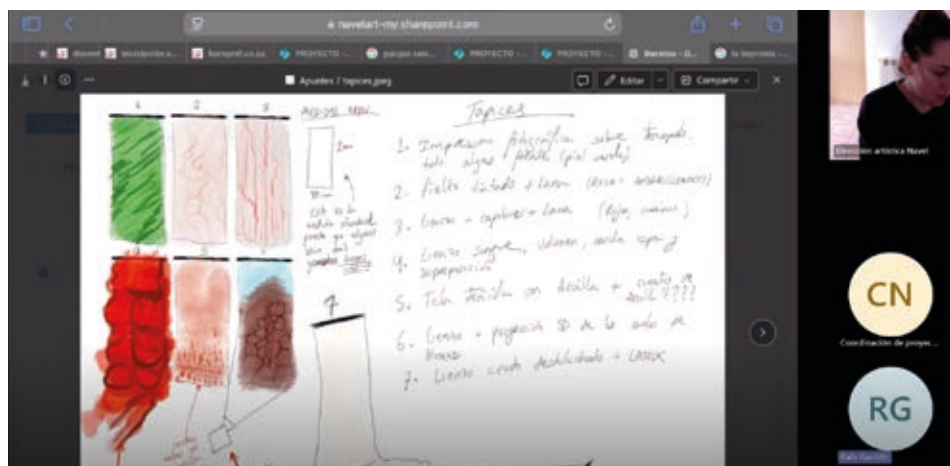
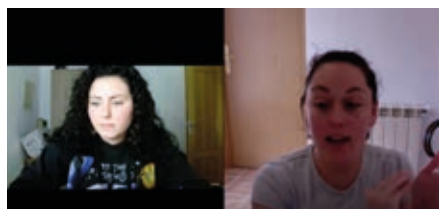
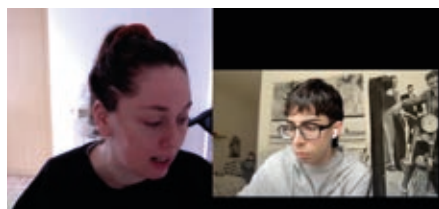
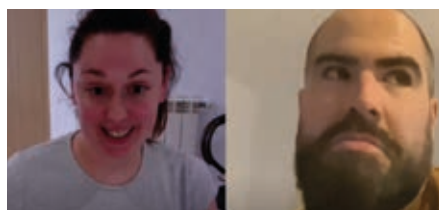
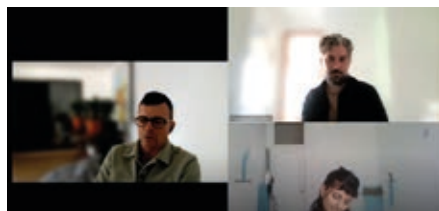
El segundo elemento clave fue la relación con **instituciones culturales y agentes gestores** que acogerían posteriormente los proyectos seleccionados. Carlos y Teresa se encargaron de mantener las conversaciones y gestiones necesarias para encontrar los espacios expositivos más adecuados para cada artista, atendiendo tanto a las características de las obras como a las condiciones de producción.

Resulta imprescindible destacar el papel de los **servicios de museos de Castilla-La Mancha**, que se convirtieron en una de las alianzas más importantes para hacer posible la red de exposiciones. Sin su colaboración, muchas de estas oportunidades habrían sido difíciles de materializar. El proyecto se entiende, por tanto, como un esfuerzo compartido.

Este sistema de alianzas entre comisarios, asesores, gestores culturales y artistas fue lo que permitió consolidar este segundo bloque y preparar el terreno para la fase expositiva posterior.

A partir de todo este proceso de acompañamiento surgió también la **plataforma digital de Alumbra**, concebida como un espacio online destinado a prolongar y ampliar el trabajo desarrollado durante el programa. Esta plataforma funciona como un entorno de encuentro y de recursos donde los artistas pueden acceder a una biblioteca digital dedicada a la cultura sostenible, especialmente orientada a quienes desean desarrollar proyectos vinculados al medio rural. El objetivo es que cualquier creador pueda consultar materiales, referencias y herramientas que le ayuden a resolver dudas o a pensar cómo implantar iniciativas culturales relacionadas con la sostenibilidad territorial.

Para el desarrollo de estos contenidos se trabajó junto a la compañía de teatro **La Abandonada** y con la asesoría de contenidos de **Triadart**, con quienes se generó una serie de materiales específicos que resultan fundamentales dentro de este bloque. Estos recursos permiten formalizar, ordenar y de



algún modo academizar muchos de los conocimientos y metodologías que aparecen de forma orgánica durante los procesos de acompañamiento artístico.

La plataforma busca además convertirse en un espacio de conexión entre agentes del territorio. En ella, cualquier artista, gestor cultural, vecino o asociación interesada en proyectos vinculados al ámbito rural puede encontrar perfiles de creadores y profesionales que trabajan desde estas prácticas. A través de un sistema de filtrado accesible en la web, es posible localizar perfiles según intereses, disciplinas o territorios y contactar con ellos de manera directa y gratuita.

La plataforma incorpora también un foro de conversación donde compartir preguntas, experiencias y debates sobre distintos temas relacionados con la cultura, la creación contemporánea y el territorio. Financiada por el Ministerio de Cultura a través de las ayudas a la innovación e industrias culturales de 2024, este espacio ha permitido materializar una de las ideas centrales del programa: convertir el acompañamiento y la creación de red en algo sostenido en el tiempo, accesible y real gracias a esta herramienta digital. A través de ella, el proyecto continúa vivo más allá de la residencia y de los encuentros presenciales, manteniendo activa una comunidad de artistas y agentes culturales vinculados al territorio.



ÉTICA Y COMPROMISO EN LA CREACIÓN RELACIONAL

Iara Solano

Toda relación tiene una dimensión ética, pero como artistas no tenemos a veces la experiencia o las herramientas necesarias para un mejor y más justo desarrollo de nuestras prácticas colaborativas con las comunidades, con nuestros cómplices, con los públicos, y con el entorno. Como creadora relacional, y especialmente como transmisora de mi práctica, he sentido la necesidad inaplazable de elaborar y compartir en Alumbra una especie de guía de principios y herramientas que nos permitan analizar, repensar y monitorizar nuestros proyectos dentro de un marco más reflexivo y sensible que nos ayude a alinear de forma más coherente nuestros medios con nuestros fines.

A medida que la ideología neoliberal ha ido transformando nuestros gobiernos y nuestras prácticas sociales, la presión ha ido aumen-

tando por parte de los aparatos administrativos para imponer nuevas obligaciones sociales a los artistas. A lo largo de mi carrera he podido observar empíricamente esta instrumentalización, primero en Reino Unido, y arraigando después con fuerza en España hace poco más de una década. Como quien dice *habiéndolo visto venir*, en la actualidad los artistas están siendo seducidos y sometidos por el auge de políticas culturales que redefinen el valor del arte exclusivamente como herramienta para la transformación social. Estas fuerzas coercitivas afectan a las artes escénicas en particular por ser eminentemente relacionales, ya que no solo requieren de equipos colaborativos de perfiles diversos para el desarrollo de su actividad, sino que el resultado es compartido con la sociedad en un vivo participado. El arte escénico siempre ha mirado otras realidades y ha escuchado

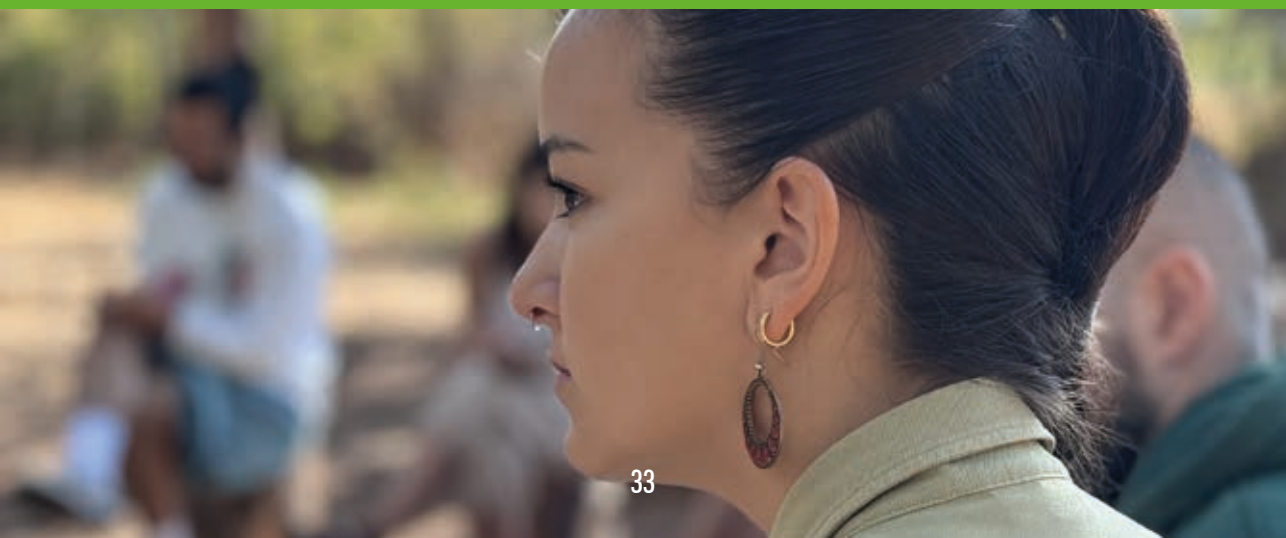


otras voces para construir sus relatos, es un arte-en-relación que tiene al “otro” en cuenta, que no lo obvia (o no debería hacerlo) en ninguna de sus fases. Es por eso que es la forma artística en principio más lógica para posibilitar una transformación social orgánica, a través de la colaboración y del diálogo implícito en su naturaleza, o explícito en algunos de sus formatos expandidos. El *engagement* (compromiso, relación) ha superado el mero “encuentro con el público” tras la función, para ir complejizándose y ampliándose hasta ser superado por el *outreach* (trabajo con la comunidad), que es lo que se exige de manera habitual hoy en día al artista que aspira a captar recursos, no solo de las administraciones públicas, sino también de las fundaciones y entidades privadas. Los gobiernos y administraciones se siguen librando progresivamente de parte de sus obligaciones sociales, y este traspaso de responsabilidades a los creadores supone un sobreesfuerzo y un riesgo ya que no se acompaña ni con una ampliación de fondos ni con una formación o guía específica, con las consecuencias negativas, conscientes o inconscientes, que esto puede y suele tener: apropiación cultural, instrumentalización de la colaboración, abusos de poder, capitalización de experiencias y realidades ajenas de colectivos y personas vulnerables que nunca llegan a beneficiarse de los recursos captados en primera instancia.

Por otro lado, también es cierto que actualmente hay una toma de conciencia real más o menos generalizada entre la comunidad de creadoras, de que debemos asumir cierto compromiso para contribuir al cuidado de

nuestro entorno ecosocial, en vistas a imaginar y crear un futuro más deseable. Más allá de las imposiciones hay un deseo auténtico de contribuir al bien común, pero hemos de encontrar maneras reflexivas y coherentes de canalizarlo. El derecho a la cultura es un derecho de participación y agencia activa, y es de celebrar que cada vez más artistas sientan el empeño de promover la participación activa de otras voces y realidades a la hora de elaborar sus relatos, pero igual de importante o más es cómo lo hacemos. Es por esto que decido activar el debate ético con los jóvenes artistas de Alumbra Rural 2024, compartiendo y considerando el manual que he ido elaborando a lo largo de los últimos años. El arte relacional es un lugar prolífico para abrir y transitar nuevos marcos éticos y sensitivos, un medio necesario pero delicado, y por ello debemos ser honestas a la hora de analizar si estamos responsabilizándonos y cuidando de los espacios que abrimos al acercarnos a ciertas realidades y temáticas. Hemos de ser conscientes de los sesgos, privilegios y relaciones de poder que se dan de partida en nuestras prácticas y proyectos, que nunca deben convertirse en espacios extractivistas sino en espacios seguros generadores de experiencias recíprocas, desde la ética de la atención y el cuidado.

**“Los artistas están
siendo seducidos
y sometidos
por el auge de
políticas culturales
que redefinen
el valor del arte
exclusivamente
como herramienta
para la
transformación
social”**



REENCANTAR EL MUNDO PARA DESPRAGMATIZARLO

Carlos Tuñón

un artículo como un mapa sin puntos seguidos ni mayúsculas ni párrafos separados sin jerarquía de temas ni dirección de la mirada sin comas un artículo como experiencia como mapa de posibilidades sin un centro claro como un viaje por el que transitar sin esperar grandes hallazgos como artistas moviéndose a la periferia repensando el ser artistas un artículo para repensar nuestra relación con los entornos con las residencias artísticas con irnos al campo a descansar por fin de la urbe para salir del centro pero continuar nuestras prácticas del centro y no compartir espacio ni tiempo con los que residen allí que no nos molesten que hemos venido a descansar a hacer nuestro arte y volver a la ciudad donde las cosas importan repensar esta idea extractivista de artistas yendo a un sitio que no conocen a sacar algo de provecho y que aumente el rendimiento para poder nombrarlo en el curriculum paraísos residenciales artificiales nómadas artesanales que no devuelven nada que no generan ninguna conversación que no dejan huella de su paso por la periferia turistas de la moral pero cómo intervenir sin extraer cómo pensar en elaborar experiencias que generen un vínculo entre el arte y la vida el arte como vivencia y como acontecimiento cómo construir una comunidad temporal que genere una experiencia compartida realmente compartida cómo compartir nuestro tiempo y nuestras posibilidades cómo no construir un objeto acabado que mostrar en un escaparate en un contenedor cultural de consumo inmediato donde poder verlo una y otra vez sin que sufra ningún cambio sabiendo que el modelo tradicional garantiza que espectadores de diferentes edades y lugares vean el mismo producto sin alteraciones donde el marco no modifica nada ni la interacción de quien habita allí y pensar en el espacio como la superficie de un mapa artistas yendo a un pueblo a hacer cosas que no saben hacer a comprender algo nuevo a entender que nada de lo que traigan es más valioso de lo que pueden experiencia allí y que el valor puede medirse con otros baremos otras lógicas la lógica de la vivencia del intercambio el medio artístico como un acto físico corporal no solo un campo mental de ideas que tienen que ser comunicadas sino que puede ser tiempo compartido y tiempo inútil tiempo no productivo no lineal tiempo muerto no práctico no moral no monumental no arquitectónico no duradero no separados de la existencia cotidiana sin conexión con la realidad cotidiana como si el arte tuviera que ver exclusivamente con el mundo de las ideas y no con los deseos y comportamientos de los habitantes del mundo de los que están allí en la tierra realmente allí el acontecimiento el evento que no soluciona ningún problema que no sirve para nada sino que es la aceptación de que otros mundos son posibles contextos donde puede haber una reinterpretación de conceptos como libertad y permiso donde relacionarnos de maneras nuevas e inesperadas donde tensionar la reproducción mecánica del sistema donde todo se enseña de la misma manera independientemente de la persona que tienes delante olvidar la masa la homogeneización el lugar común pensar en que somos individuos diversos en una comunidad efímera generar algo fugaz que nadie puede adquirir mediante la compra ni meterlo en una caja fuerte ni colgarlo en su sala de estar pensar que puedo acceder al arte independientemente del dinero que tenga en mi cuenta corriente habitar no-lugares donde ocurran interrelaciones múltiples no impuestas no esencialistas no apropiadas no convenientes de antemano plantear el espacio como un horizonte de significados múltiples donde coexisten múltiples narrativas y el tiempo como algo irreversible irrepetible no cuantificable no reproducible abogar por las discontinuidades los saltos las inadecuaciones las ausencias los tiempos muertos por una nueva temporalidad múltiple y heterogénea por el tiempo compartido el tiempo de la experiencia en la vida el tiempo del acontecimiento de la eventualidad el tiempo del devenir abierto como resistencia a lo controlado a lo vigilado a lo convencional a lo lógico a lo tradicional al producto acabado al producto que no está en proceso que no está ocurriendo un desafío al programa a lo previsible y por lo tanto un enriquecimiento y un agrandamiento de la realidad como la percibimos



CAMINAR EL MUNDO EN CINCO SENTIDOS

Martina Novákova

El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados.

Francesco Careri

Andar, deambular, perderse, seguir, buscar, tropezar, cambiar de dirección, encontrar una pista, caminar con cada uno de los sentidos.

Partiendo de ejercicios del andar como práctica artística vamos a buscar de qué maneras se puede habitar el espacio rural, de qué elementos está constituido, cómo éstos nos influyen y cómo podemos contar una historia dirigiendo los pasos de los demás a través de él. Vamos a buscar, como Francesco Careri, cómo el espacio nos cambia y cómo nosotros lo transformamos con nuestras acciones.

“Vamos a investigar el mundo sensorial [...] para descubrir el espacio y nuestro propio trabajo creativo desde un nuevo lugar.”

Para empezar vamos a introducir brevemente los orígenes de la deriva, empezando por rituales africanos, movimientos artísticos como los situacionistas, términos como psicogeografía, deriva, flâneur, flâneuse, así como pensadores-caminantes como Henry David Thoreau, Walter Benjamin, Henri Lefebvre, etc.

En su libro *La producción del espacio* el filósofo francés Henri Lefebvre introduce la noción de espacio planificado, que es un momento particular de la vida planeado por alguien con el fin de organizar colectivamente el espacio compartido y la serie de acontecimientos que se producen en él. Vamos a planificar el espacio, prepararlo, atrapar algunos de sus elementos y darles sentido para luego compartirlo con los demás. Nos haremos la pregunta de cómo podemos crear una sensación en el otro, evocar un recuerdo o una referencia compartida con el propósito de crear una experiencia.

Paralelamente a esto vamos a investigar el mundo sensorial, sirviéndonos de prácticas del teatro de los sentidos, para descubrir el

espacio y nuestro propio trabajo creativo desde un nuevo lugar.

El olfato: Según Diane Ackerman, en su libro *Una historia natural de los sentidos*, el olfato fue el primero de nuestros sentidos y el más directo: “el efecto es inmediato y no diluido por el lenguaje, el pensamiento o la traducción”. Es también el sentido que tiene una relación más fuerte con la memoria. Recordamos aromas desde los años de los que aún no tenemos recuerdos conscientes.

El tacto: “... nos enseña que la vida tiene profundidad y contorno”. Además “vuelve tridimensional nuestro sentido del mundo y de nosotros mismos”. Descubriremos la materialidad de la naturaleza y de los objetos que usamos en nuestro trabajo anulando el sentido de la vista y confiando en la persona que nos guía y en el resto de nuestros sentidos.

El oído: Oímos cuando algo se mueve. La función del oído es espacial: localiza la intensidad y el tipo de sonido. Vamos a registrar sonidos aislados de nuestros paseos individuales por los mismos espacios que todos habitamos para luego tratar de reconocerlos.

El gusto: La comida es lo que más representa el sentido del gusto. Para Ackerman, “la comida es un complejo de satisfacciones tanto fisiológicas como emocionales, gran parte de las cuales implica memorias infantiles”.

La visión: Vamos a hacer una serie de “ejercicios de la vista” poéticos aplicando el filtro de la palabra a nuestra mirada.

Los ejercicios sensoriales nos permiten relacionarnos con los espacios que habitaremos de maneras nuevas y específicas, que pueden transformar nuestra percepción. ¿Cómo serán estos espacios después de la investigación? ¿Cambiará nuestra relación con ellos y con los demás?



ECOSISTEMAS POÉTICOS. EL PAISAJE DE LO ACONTECIDO

Mario Guixeras

Alejarse de un lugar es siempre acercarse a otro y viceversa. Puedes notarlo en el camino de tus ojos desde una imagen a otra, y cuando después desplaces la vista algo más allá, algo más acá, quizá sin necesidad de moverte. Crecen muchos hongos sobre el tocón de un árbol talado en el centro de la ciudad. Debajo hay un par de colillas, también tres naranjas y un papel arrugado. Existe un organismo vivo compuesto de representaciones y materialidades que se contaminan mutuamente. Los espacios donde no se encuentran son sus vacuolas de soledad y silencio.

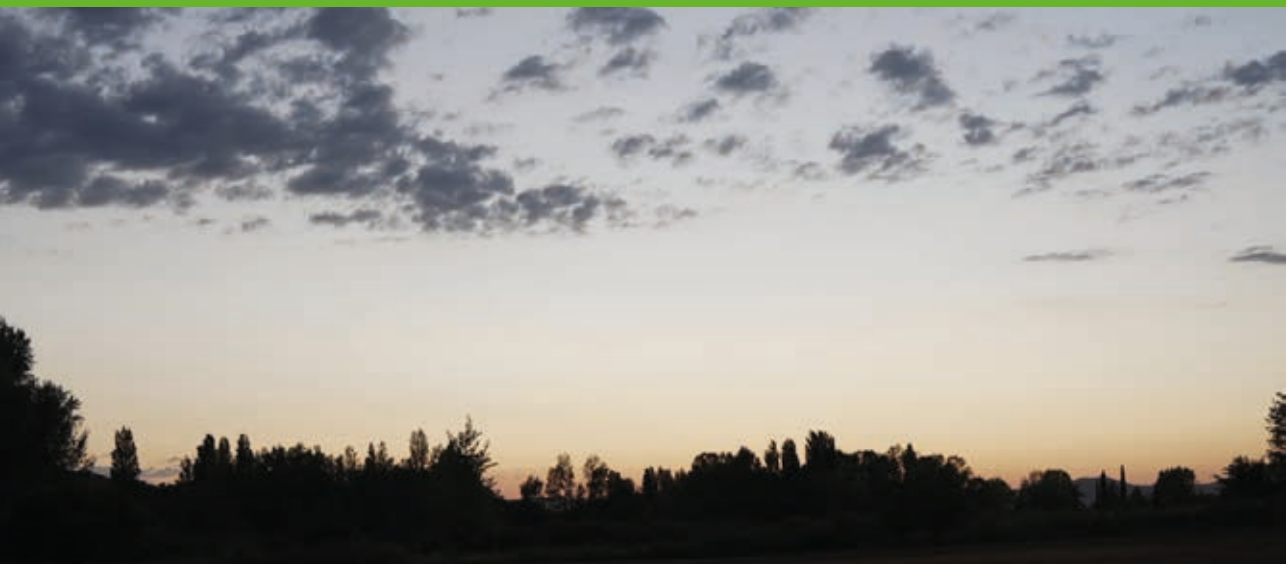
El paisaje contemporáneo es necesariamente cultural, político y relacional. Nuestra apreciación del paisaje como “fondo” vinculada a una noción ingenua de la naturaleza virgen e idealizada se aleja tanto de la realidad del paisaje actual como de su origen cultural y semiótico.

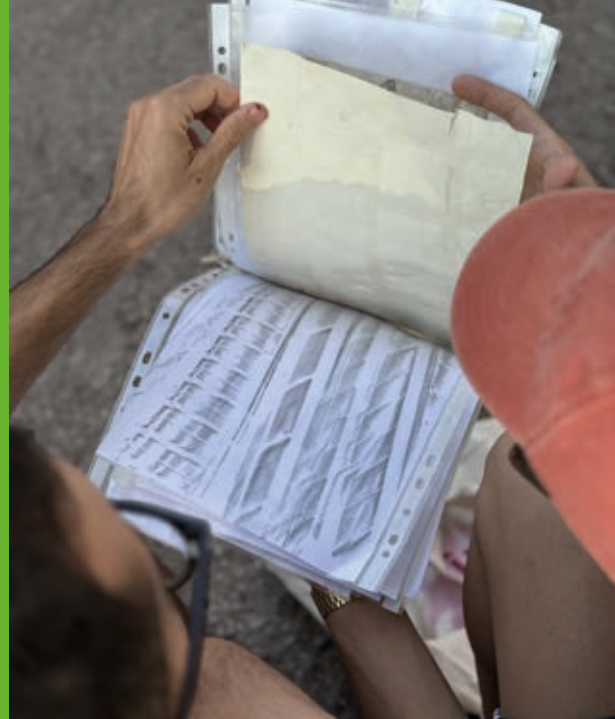
La etimología de “paisaje” está directamente relacionada con la palabra francesa *pays* que designa un país, y en alemán *landschaft* (traducido como “tierra modelada”) que originalmente hacía alusión a territorios en los que era visible el trabajo humano. Muchas de las primeras manifestaciones de lo que venimos a denominar “paisaje” hunden sus raíces

en el interés cartográfico. Esto es, representar un lugar reconocible para identificar dónde empieza y termina una propiedad. “Mi terreno llega hasta aquel almendro por el norte, siguiendo esa valla de madera y sin sobrepasar esta casa que ves en primer plano.”

La relación del paisaje agrario con el arte se remonta precisamente a las primeras manifestaciones pictóricas de lo que vinimos a denominar “paisaje” en torno al s. XVI en Europa. Desde entonces se ha tratado como la representación de un lugar que da cuenta de la estrecha relación entre lo que determinamos que pertenece a lo humano y lo que pertenece a lo natural, como podemos revisar en la obra de Giovanni Bellini *San Francisco en éxtasis* de 1480, en la que no asistimos exactamente al retrato del monje en cuestión, sino al de un contexto espacial en el que descubrimos escenas agrícolas y campos de cultivo entre sus demás elementos, un contexto del cual el monje participa.

La apreciación de lo que llamamos paisaje como agente activo que nos afecta y al que afectamos (en vez de relegarlo a un plano pasivo) permite atender a lo que implica un ecosistema, un entorno, compuesto por muy diversas entidades de muy diversas naturale-





zas que se coproducen entre sí. Tomar consciencia de la participación del entorno implica atender a las relaciones existentes entre los diversos elementos que lo configuran. Implica dar cuenta de que entramos en un ecosistema determinado; con unos habitantes, unos modos de relación y unas características determinadas.

En ocasiones, “habitar la imagen” pretende ayudar también a habitar la realidad concreta, el espacio vivido, como reivindica Andrea Soto Calderón en *La performatividad de las imágenes*, recuperando la capacidad de asombro por las cosas y por su situación específica. Desarrollar nuestra capacidad de filtrar, enfocar y ahondar en nuestra realidad inmediata a través del *paisaje óptico* permite otros modos de relacionarnos con las imágenes, alejándonos de su hiper-producción y consumo.

Es difícil, pero cuando en algún momento se consigue dejar de oponer términos como “interior” y “exterior” podemos empezar a construir una cierta noción de pertenencia a nuestro contexto más inmediato. Salir de la automatización propia del viandante urbano implica poder metamorfosearnos en paseantes, recolectores, habitantes de un paisaje háptico además de óptico, desactivando la noción de trayecto como la relación entre un

origen y un destino para, en su lugar, ser perceptivos, no a lo que nos rodea, sino a lo que pertenecemos, a lo que transformamos y a lo que nos transforma cada día.

Cuando nos desplazamos de un punto A a un punto B construimos una línea, un recorrido que normalmente intentamos sea el más corto, porque tenemos un destino. Pero en el momento en que intentamos ser permeables a ese camino descubrimos un mendrugo de pan que, habiendo sido picoteado por las palomas, se nos aparece como una piedra cincelada a golpe de pico en medio de una avenida. Construir un cuenco de barro bajo un paraguas un día lluvioso en la calle, o reordenar una serie de ramas y palos sobre el suelo como si de un osario vegetal se tratase, son ejercicios cotidianos que nos permiten mapear la ciudad, dejar de pensar en el trayecto, adquirir una conciencia poética y política del paisaje, no sólo como imagen, sino como acontecimiento.

“Tomar consciencia de la participación del entorno implica atender a las relaciones existentes entre los diversos elementos que lo configuran. Implica dar cuenta de que entramos en un ecosistema determinado ”

ARTE COMO HERRAMIENTA SOCIAL. BREVE REFLEXIÓN SOBRE EL ÉXITO

Mare Montijano Cañellas

El 3 de junio de 2025 participé, en un encuentro online, con una ponencia titulada *Arte como herramienta social. Arquitectura formal y conceptual del proyecto Metamorfosis*, dentro del Programa Alumbra Rural. Un programa que tiene como objetivo apoyar a jóvenes artistas de Castilla-La Mancha en el desarrollo de sus proyectos artísticos en el entorno rural.

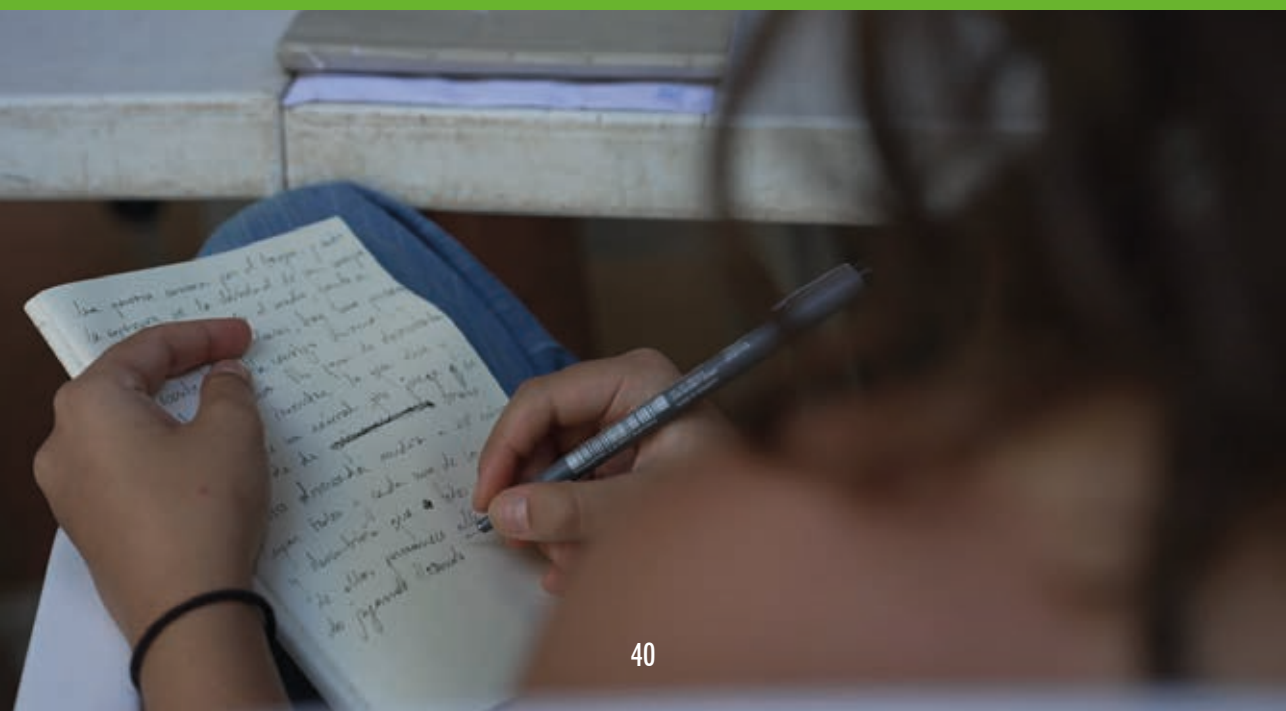
Siempre que imparto un taller, doy una conferencia o incluso en las clases en la universidad, experimento una cierta contradicción. Mi práctica artística posee una clara vocación comunicativa, para mí el arte no es un divertimento, es una potente herramienta social, y tengo la esperanza que puedo cambiar algo dando voz y sembrando ideas. Empleo diversos lenguajes —siendo la performance el más conocido— y distintas estrategias —entre ellas, la docencia—, pero mi objetivo es siempre la transmisión de una idea.

Pero, al mismo tiempo, soy consciente de que la esencia del arte no puede enseñarse, como tampoco puede enseñarse a ser artista. En el arte opera una dimensión invisible, difícil de aprehender e imposible de transmitir, que una

sociedad marcadamente materialista, como la nuestra, rara vez alcanza a comprender.

Por eso, ante la paradoja de intentar enseñar aquello que no puede enseñarse opté, como en otras ocasiones, por compartir mi proceso y mi recorrido, invitando a quienes me escucharon a construir el suyo propio. Al hablarles del proyecto Metamorfosis, les mostré un lenguaje, pero principalmente expuse resumidamente mi filosofía de vida, que es el motor de todo. Creo que el arte solo puede construirse desde una verdad interior. Por tanto, alejado de cualquier afán exhibicionista, planteo mi ejemplo como un detonante, un punto de partida desde el que cada cual active su propia búsqueda. Con el anhelo de que aprendan a silenciar el ruido del mundo y dejen actuar esa dimensión invisible que guía, en voz baja, el rumbo de cada gesto de un artista. Porque, al final, un programa como Alumbra Rural, no es otra cosa que una invitación a abrir las alas y aventurarse a emprender el vuelo.

“Es innegable que las modas y la vanidad engullen a muchos artistas.”



Siguiendo esa estela, en las siguientes líneas voy a plantear una breve reflexión a partir de aquella charla, centrada en una cuestión que, de forma comprensible, suscita gran interés entre los artistas jóvenes: la idea de éxito.

Empecemos por el final, para un artista joven, el éxito suele identificarse con visibilidad: ser visto, reconocido, validado. Sin embargo, ese éxito inicial es, en gran medida, externo y circunstancial. Nos abre la puerta de un mundo que escapa de nuestro control y que suele cobrarse un alto precio. Conviene ser prudente con el humo y los fuegos artificiales que desdibujan gran parte del arte actual. Esa burbuja —alimentada por la apariencia de éxito— puede resultar seductora, pero también confunde las prioridades y empuja a muchos artistas a perder el contacto con el sentido profundo de su práctica. En ese espejismo en el que vivimos, el reconocimiento y la imagen pública ocupa el lugar de la verdad. Cuando la búsqueda se sustituye por la estrategia y la verdad por la conveniencia, la obra pasa a ser un producto adaptado al mercado. Un producto de moda, un producto incluso aparentemente exitoso, pero completamente vacío.

Es innegable que las modas y la vanidad engullen a muchos artistas. Pero al mismo tiempo comprendo que un artista joven ne-

cesite alzar la voz, llamar la atención, afirmar con fuerza que existe. Aunque es peligroso, no siempre el humo y el ruido es pernicioso. Hay en ese gesto una energía legítima, una necesidad de presencia, de hacerse visible en una primera etapa, que forma parte del proceso. Sin embargo, el verdadero desafío llega después, aprender a sostener la obra más allá del ruido.

Antes de continuar, debo advertir que, en cierto modo, parto de una posición ventajosa, como historiador del arte, sé que rara vez los artistas de moda —aquellos que alcanzan un éxito fulgurante en un momento concreto— son quienes finalmente trascienden. Con frecuencia, su reconocimiento se diluye con el paso del tiempo. El arte que perdura no nace de la tendencia, sino de la necesidad del artista. Además, la aceptación mayoritaria no suele ser un indicador de valor o perdurabilidad. Lo moderno es lo que está de moda —lo que le gusta a la mayoría—, no es lo rupturista, ni la vanguardia, simplemente es lo que le gusta a mucha gente. Sin duda,

“Si tuviera que ofrecer un consejo, para concluir, [...] sería ser fiel a la verdad. No hablo de una verdad grandilocuente, sino de una verdad íntima”





lo que está de moda no es lo que molesta ni lo que hace pensar, no plantea cuestiones profundas e incómodas, y suele ser fácil de consumir. Se trata de una categoría ligada al corto plazo y a la validación social. Además, las modas suelen estar inducidas, ser inofensivas y distraer de lo importante. Esta última reflexión es un poco reduccionista, pero la esencia es acertada, aunque el concepto no es tan sencillo. Hay muchas modernidades en paralelo y generacionalmente van cambiando, pero en términos actuales lo moderno es lo *mainstream* en un ámbito concreto. Por ello, conviene distinguir entre lo que está de moda —lo más consumido y celebrado en el presente— y aquello que, con independencia de su grado de popularidad, posee densidad conceptual, solvencia artística y capacidad de proyección histórica. En el arte, a menudo, nos confundimos. El verdadero éxito consiste en construir una voz propia y sostenerla en el tiempo sin traicionarse.

Por ello, la recepción inmediata no constituye, por sí sola, un criterio fiable de valor ni de trascendencia. Tampoco el éxito es negativo en sí mismo, pero conviene tomarlo con cautela. Si se presenta de manera abrumadora o llama insistentemente a nuestra puerta, deberíamos sospechar, especialmente en el caso de un artista crítico con el sistema. Cuando el poder aplaude sin reservas aquello que pretende cuestionarlo, tal vez haya algo que revisar. Ser crítico con el sistema, desobedecer al poder, rara vez trae felicitaciones.

Si tuviera que ofrecer un consejo, para concluir, más allá de los evidentes —trabajo, disciplina, constancia—, sería ser fiel a la verdad. No hablo de una verdad grandilocuente, sino de una verdad íntima. De esa coherencia silenciosa entre lo que se piensa y se siente y lo que se hace. La obra debe nacer de la necesidad, no del cálculo. Y las redes sociales no han ayudado nada a este respecto. La finalidad de un artista no puede ser gustar, el número de *likes*, construir la obra para los aplausos huecos de la muchedumbre termina desembocando en un lugar doloroso. Lo ficticio, lo forzado, lo construido únicamente para encajar o para gustar, puede sostenerse durante un tiempo, puede incluso generar reconocimiento inmediato, pero tarde o temprano se desinfla. Las modas cambian, los contextos se transforman, el sistema fluctúa y el dolor de la autotraición aparece.

Mi obra es profunda y militantemente antimoderna —no creo en el progreso, ni en la continua novedad como valor, mucho menos en las modas—, pero también es radicalmente actual, se ancla en el presente. Hablo de crisis ecológica, crisis social, crisis política y, sobre todo, de la terrible crisis vital de identidad y de sentido del ser humano. Hemos perdido la armonía, el hilo que nos unía a la naturaleza, a los otros y a nosotros mismos. Es mi modo de entender el mundo y aunque a veces pueda incomodar, sustenta mi trabajo. La verdad personal —aunque sea frágil y esté en construcción— es lo único que puede sostener una trayectoria en el tiempo. La verdad no garantiza éxito, pero sí garantiza un sentido para el artista. Y hay algo más, cuando un artista trabaja desde la verdad y se vacía, experimenta una forma de serenidad difícil de explicar, una paz o una satisfacción casi orgásmica. Al finalizar una obra honesta, el artista puede sentir cansancio, duda o incertidumbre, pero también una calma profunda. Y esa paz es una de las pocas certezas que el arte puede ofrecer.



03

Exposiciones
y proyectos

Juan Carlos Prieto • **DESDE LOS OJOS DE UN CONEJO**

Nené Rodríguez • **LA CASA, LA LIEBRE Y LA NIÑA**

Paula Hernández • **FIND GOD**

Vera Bareés • **LAS PAREDES CANTAN**

Lourdes Ma^a Castillo • **GESTO HEREDADO**

Aurora Rodríguez • **ENTRE LAS FORMAS DE LO AUSENTE**

Amanda Peña • **LA FORMA QUE EMERGE**

Rafael Garrido • **IMPONTA: TIERRA, CARNE Y OTRAS SUPERFICIES**

Eva Bareía • **JUEGOS // LABORES**

Zhenxiang Zhao • **¿QUÉ MIMBRE TENGO, QUÉ CESTO HAGO?**

María Esteve • **CERROS TESTIGOS**

Julia Alfaro • **¿QUÉ ES EL CAMPO? / NO SÉ QUÉ ES EL CAMPO**

Lorenzo Galgó • **AIRE 151 125**

David Gómez • **PENSAR CON LAS MANOS**

Irene Verdejo • **DEBAJO DE ESE TEJADO COMENCÉ A VER LAS ALAS
DESDE ENTONCES NO HE DEJADO DE MIRAR AL CIELO**

Julio Ruiz • **LA FAMILIA**

Lucas Selezio • **PLUS ULTRA**

Clara Ballesteros • **ESCOMBROS DE LUZ**

Elu López • **VOLVER AL ORIGEN**

Carlotia Gambato



Lugar: **Oficina de Turismo de Castilla-La Mancha (Madrid)**

Fecha de inauguración: **7 junio 2025**

Comisariado: **Daniel Silvo**

Juan Carlos Prieto

DESDE LOS OJOS DE UN CONEJO

Es un proyecto pictórico desarrollado en el marco de Alumbra, que parte de una reflexión sobre la memoria y la manera en que permanece en lo que casi no se ve.



Durante la residencia en Alcaraz, un pueblo marcado por el ritmo lento y el tiempo suspendido, tuve la oportunidad de habitar un lugar que no conocía, pero que, a través de la convivencia y la observación, fue revelando capas de significado que conectan con mi trabajo. La figura del conejo, que da nombre al proyecto, surgió de esa experiencia: un animal que observa desde la periferia, en silencio, siempre atento. El título hace referen-

cia a una etimología casi olvidada: Hispania, la tierra abundante en conejos. Más allá de la anécdota histórica, esa figura me interesa por su capacidad de observar sin ser vista. El conejo se mueve desde los márgenes, en silencio, atento a todo lo que ocurre. Esa forma de mirar es también la que propongo en estas pinturas: una memoria que no se impone, que no necesita volverse un relato oficial, sino que permanece como un eco.



El proyecto toma como punto de partida fotografías antiguas, tanto de archivo personal como ajenas, para construir escenas que no pretenden ilustrar una historia, sino convocar un estado. Trabajo con una paleta reducida, en blanco y negro, para eliminar lo anecdótico y abrir un espacio donde el espectador pueda proyectar su propia memoria.

En este contexto, la España vaciada no aparece como una ruina sino como un territorio que resiste. *Desde los ojos de un conejo* es, en el fondo, un intento de hacer visible ese silencio y convertirlo en imagen: una forma de recordar sin imponer un relato único, de dar valor a lo que persiste en los márgenes.









DESDE LOS OJOS DE UN CONEJO

La fotografía siempre ha sido una herramienta útil para la pintura. Algunos pintores del realismo se sirvieron de ella en sus primeros compases para facilitarse el trabajo: la traslación de las tres a las dos dimensiones ya venía dada por esa imagen mecánica de la fotografía. El impresionismo también quedó fascinado con los procesos ópticos y químicos del aparato, queriendo ellos ser herramientas precisas al servicio de la percepción del color, alcanzando aquello que la fotografía aún no había logrado. A partir de ahí, la fotografía ha servido a los artistas de todo tiempo, destacando a los hiperrealistas como Richard Estes o cualquier pintor que, interesado en pintar la realidad visible, ha hecho uso de la imagen fotográfica para sus intereses.

Juan Carlos Prieto utiliza una fotografía muy especial: aquella que ha encontrado en su casa familiar del pueblo, de la España vaciada donde muchos de nosotros hemos pasado nuestros veranos. La familia, la pandilla, las meriendas junto al río, el burro del tío, los juegos en la plaza, las horas infinitas mirando el cielo, esperando que pasara algo o que no pasara nada. Los registros familiares han quedado en álbumes guardados en cajones, en latas de galletas y en portarretratos sobre el televisor. Son esas fotografías en blanco y negro las que Juan Carlos recupera para mostrarnos una época que es la de nuestros padres y abuelos, una memoria que nos provoca ese sentimiento de nostalgia tan confuso, en ocasiones agradable. El gesto pictórico que utiliza para traerlo a esta exposición es vibrante, desdibujada, queriendo así mostrar lo esquiva que es la memoria, lo poco precisos que son nuestros recuerdos de la infancia. Desde los ojos de un conejo es una exposición que apela a nuestra memoria compartida, porque todos podríamos reconocer, en esas pinturas, los rostros de alguien a quien echamos de menos.

ENTREVISTA ARTISTA



WEB



RESIDENCIA



ENTREVISTA COMISARIO



Lugar: **Galería Estudios Gabriel Sosa (Talavera de la Reina, Toledo)** 

Fecha de inauguración: **7 julio 2025** 

Comisariado: **Rafael Jiménez** 

Nené Rodríguez

LA CASA, LA LIEBRE Y LA NIÑA

Era una tarde soleada de septiembre. Recuerdo perfectamente la fecha porque coincidió con mi cumpleaños. Enfrente de mí se erigía una curiosa estructura que, cómo no, cautivó toda mi atención: se trataba de una casa, o más bien de una jaula. Eso sí, no estaba deshabitada; tras sus rejas, una liebre me devolvía la mirada.

Mi viaje por Alumbra comenzó marcado por un miedo atroz, miedo a lo desconocido, miedo a ese constante...

...“¿a dónde me he metido?”



*El Grito de Piedra
(Luziatán).*

Apenas llevaba una semana en La Atalaya, en las inmediaciones de Alcaraz. Sin embargo, ese armazón y su peculiar inquilino me resultaban extrañamente familiares. Y así fueron pasando los días: allí estábamos cada tarde, la casa, la liebre y yo.

Desde Alumbra, la obra se construye con pausas, silencios, incertidumbres y acompañamiento. Merece la pena destacar este último aspecto: el apoyo entre las compañeras, así como el asesoramiento continuo por parte de la directiva –Carlos y Teresa– y del resto de mentores y profesionales que tuvimos el placer de conocer.

La convivencia y experiencias compartidas me permitieron nutrirme del resto de artistas, quienes, al igual que yo, se embarcaban en esta vivencia con una apertura no solo creativa, sino también personal. En este intercambio fue especialmente significativa la perspectiva de quienes provenían de las artes escénicas, concibiendo el acto creativo como una entidad viviente capaz de emanar a través de la gestualidad del propio cuerpo. Llegué a sentir una conexión íntima entre mi propuesta y la de otras compañeras, incluso sin compartir disciplina artística.



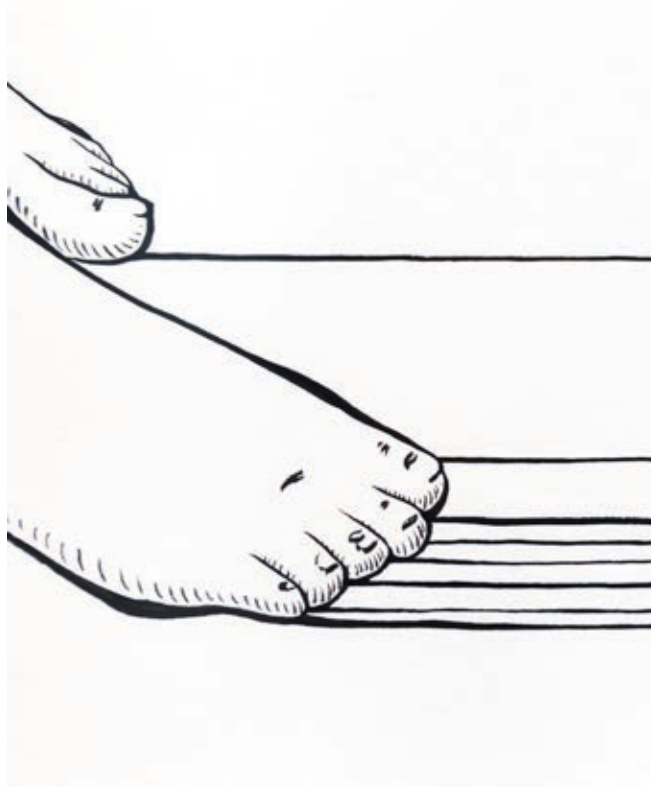
Resulta irremediable rememorar a Rick Rubin cuando afirmaba:

“La creatividad es contagiosa. Cuando pasamos tiempo con personas con mentalidad artística, absorbemos e intercambiamos una manera de pensar, un modo de mirar el mundo”
(Rubin, 2025)

En otras palabras, Alumbra teje redes y origina una comunidad creativa que confronta la figura del artista ermitaño recluso en su estudio y propone, en cambio, nuevas formas de creación contemporánea basadas en el sentimiento de pertenencia, de familia.

La familia —o, mejor dicho, la casa— ha sido desde siempre el eje vertebrador de mi investigación artística: reflexiono en torno a los arquetipos que rigen este espacio simbólico y, sobre su relación con la construcción del sujeto, del yo. No obstante, las prácticas experimentadas durante mi estancia en Alcaraz actuaron como detonantes que abrieron mi concepción de la casa de par en par.

Y entonces la liebre regresó. Esta vez, representaba la figura de un familiar primordial: mi abuelo, con quien me críe en un pequeño pueblo manchego, bañado por un manto blanco de jaras que fueron testigo de mi niñez. Aún resuenan en mi cabeza las últimas palabras de mi abuelo, en las que expresaba el motivo de su deseo de transformarse en liebre: «la vida pasa muy rápido y no quiero quedarme atrás». Aquella liebre con la que compartí las tardes de septiembre terminó por tomar su forma.

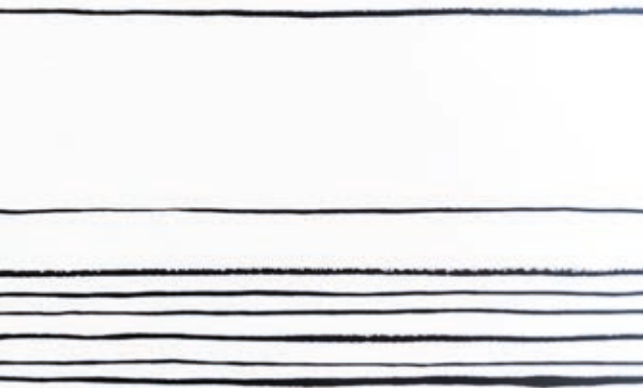


De tal manera que la presencia de la liebre, que desde Alcaraz me había acompañado, adquirió un papel protagonista y me transportó de vuelta la tierra que me vio crecer. Así, mi práctica artística se tiñó de una dimensión introspectiva y transgeneracional. La liebre, como hilo conductor, me instó a reflexionar sobre la herencia y a indagar en los espacios que han constituido a las mujeres de mi familia: mi madre y mi hermana.

De este modo surgió un tríptico generacional de figuras antropomorfas, cuerpos que hibridaban con las edificaciones de su propia memoria. Es decir, retratos arquitectónicos contruidos a partir de los espacios que las conforman. Como señalaba Louise Bourgeois:

“Cuando evocamos, cuando conjuramos la memoria para hacerla más clara, apilamos asociaciones de la misma manera que apilamos ladrillos para construir un edificio. La memoria es una forma de arquitectura”

(Bourgeois, 2008)



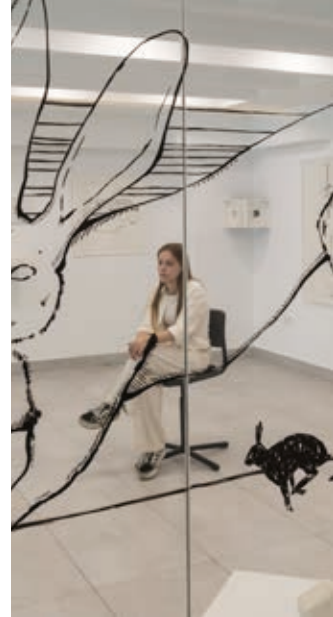
Tras el periodo de convivencia llegó el turno de asimilar lo vivido. De vuelta al estudio comenzó la producción artística, siempre bajo la supervisión de Alumbra y la red de apoyo previamente generada. No puedo hablar de este proceso sin mencionar a Rafael-Jiménez Reyes, artista plástico y comisario de mi propuesta expositiva, hoy también amigo. Rafael supo comprender mis tiempos, respetar mis procesos y acompañarme con cuidado y libertad. Desde nuestro primer encuentro en una terraza de Sevilla hasta el clímax de la inauguración, construimos un diálogo basado en la confianza mutua que dio forma a *La casa, la liebre y la niña*.

De igual manera que Jimmy Liao construye mundos mediante sus obras, poco a poco se fue configurando un breve relato que envolvía sutilmente a los protagonistas del proyecto:

“Érase una vez una casa, pero no una casa cualquiera, una casa que se aferraba a la tierra como una raíz que no sabe si crecer hacia arriba o hacia abajo. Sus paredes, que crujían como si tuvieran vida propia, estaban hechas de un inusual material, el tiempo; los sustratos de recuerdos se acumulaban desde



sus cimientos hasta sus ventanas, las cuales siempre abiertas ofrecían una mirada al exterior aparentemente insuficiente. ¿Era un refugio o una cárcel? Quizá ambas. La casa era el límite, el contorno de todo lo que se podía conocer. La casa establecía el perímetro de la vida misma. Dentro de esta casa, una niña recorría las habitaciones, buscando sin saber muy bien el qué. La niña sabía que pertenecía a ese lugar, que sus pies se hundían en la tierra sobre la que se edificaba la casa. Esta aparentemente le ofrecía calor, pero también le susurraba que no había forma de escapar. Entonces, ¿se sentía segura o atrapada? El lugar que debía ser su hogar parecía metamorfosear en una jaula invisible. No podía concebir ningún otro espacio que no fuera ese. La casa, con su abrazo constante, ¿oprimía o cobijaba? Un día, la niña descubrió una nueva huésped, la liebre, que saltaba con agilidad entre las grietas de la casa; esta parecía entender de alguna manera la naturaleza de ese lugar. La liebre no se dejaba arrastrar por las paredes, no tocaba las sombras que se deslizaban por los



pasillos. La liebre era la libertad hecha carne, esa sensación de huida constante. Pero la niña no era como la liebre. Ella sentía la casa como algo que la sujetaba, o incluso, que la habitaba. La casa y la niña mantenían un lazo profundo, imposible de romper. La casa era su identidad, su lugar, su origen, aunque innumerables veces el peso de sus cimientos la aplastara hasta casi por completo. La niña entonces comprendió, que no podría escapar de la casa; porque ella misma era la casa.”

El acto expositivo tuvo lugar en mi tierra natal, en Talavera de la Reina. De forma simbólica, el círculo se cerró y regresé a mis raíces de la mano del galerista Gabriel Sosa, quien nos abrió las puertas de su espacio frente a la emblemática Basílica del Prado.

La libertad ofrecida en el montaje permitió desarrollar una escenografía inmersiva acorde a la narrativa del proyecto. Incluso se intervinieron las propias paredes del espacio expositivo, integrando la sala en la obra mediante un mural envolvente. La experiencia con mi comisario fue clave para afrontar este reto y darme la confianza necesaria para explorar nuevos formatos.

En lo procesual, el dibujo se reafirma como acto de sinceridad. El grabado introduce la huella como registro narrativo, y el libro de artista aparece como un espacio habitable, una casa en sí misma. La metodología experimental de Alumbra me llevó además a trabajar con barro, material profundamente ligado a mi territorio: Talavera, la ciudad de la cerámica.



Mi trayectoria en Alumbra me ha brindado el espacio necesario para experimentar, habitar el contexto desde la vulnerabilidad y la atención. Por ello, Alumbra no debe ser entendido únicamente como una plataforma, sino un lugar para afinar la escucha y repensar el territorio rural como un agente activo en el acto creativo.

Para S. F. A.

UN HOGAR ES SOLO CUESTIÓN DE TIEMPO, UNA CASA ES TODAS LAS CASAS

Una de las citas que recuerdo más a menudo relacionadas con el mundo del arte es la respuesta de la artista Esther Ferrer a la pregunta “¿Qué es el tiempo?” Con la tranquilidad y rapidez de quién habla con propiedad, Ferrer contestaba casi al segundo, “No sé qué es el tiempo, pero sé que deja huellas”. El paso del tiempo es una medida de las cosas inexactamente precisa. Es el tiempo quién nos modela y quién nos hace preguntarnos, sea cual sea nuestra etapa vital, dónde empezamos y dónde terminamos. Dónde empezamos y dónde terminamos como relato, como retrato, como ser que en su recorrido entre principio y final configura toda una serie de vivencias, acciones y concatenaciones que se relacionan con una historia mayor, la del mundo y a la vez de nuestro mundo, esto es, la de nuestra propia memoria y contexto. Somos huellas de otros y dejamos huellas en los demás. Una manera de comprender estas huellas y ese contexto es interrogarnos por nuestras raíces, la huella heredada, una preocupación nada extraña en la juventud porque en momentos de pérdida nos permite al menos imaginar un origen y un sentimiento de pertenencia, de propiedad y a la vez adherencia a algo mayor que nosotros mismos y a lo que podemos honrar o confrontar según el caso. Y en esta pregunta por el arraigo, lo más inmediato, lo que nos rodea, son la familia en el sentido más amplio de la unión, y el hogar, en el sentido más amplio del término.

El hogar, ese lugar o espacio cohabitado o no en el que uno puede sentirse seguro y protegido, en su sitio, a salvo del mundo, del depredador, del peligro que aceche sea cual sea aparece como refugio para el individuo y la familia, explicando en buena medida como somos o en que nos convertimos durante el paso del tiempo. Sin embargo el hogar y su estructura física, su arquitectura, la casa, en ocasiones no es ese lugar de salva como en los juegos infantiles. Llegar a casa en el escondite es estar a salvo, pero a veces lo que aguarda en el interior de la casa no es aquello que inspira tranquilidad, sino que exhala como pulmón enfermo un aire enrarecido que nos envuelve, marca y cohibe. La casa puede ser una jaula, el hogar un sitio que nos coacciona y la familia un espacio de conflicto donde no fluye todo lo que debería. Somos tiempo, huellas, raíz y memoria, somos cobijo igualmente de vivencias y habitantes del espacio del hogar hasta tal punto que nosotros mismos somos estructura, arquitectura y casa de todo un universo único y a la

vez común en nuestra relación con el mundo. Vivimos la casa, somos casas y en todas tiene cabida el conflicto. Heredamos vicios y virtudes, filias y fobias, queramos o no somos deudores de todos nuestros antecesores inmediatos desde la cercanía o el deseo de huida.

En la línea de autores como Louise Bourgeois, o Georges Perec, Nené Rodríguez aborda desde la práctica artística todos estos interrogantes y tensiones en una búsqueda constante no de una verdad absoluta o respuesta concreta, sino como una exploración del qué somos tan honesta como necesaria. Al fin y al cabo todas las familias se parecen, en todas las casas cuecen las ollas y una casa puede ser todas las casas cuando sintetizamos todos sus elementos. La niña, Nené, o todas las niñas que habitan el espacio doméstico como el laberinto que describe el Asterión de Borges, buscan salida en las grietas, rincones y fallas de la casa para no ser absorbidas por la inercia o el pago obligatorio de la pertenencia a un modo de vida en ocasiones estanco, que articula la existencia en el hogar como asunción del paso del tiempo y la raíz como origen definitorio. Como en sus mujeres-casa, a veces no podemos escapar del plano físico y sus límites pues nosotros mismos somos, queramos o no habitantes y reos del espacio doméstico, personas-casas a la vez que hogares en potencia.

Desde un dominio del dibujo y un afán experimental para con los medios artísticos a su alcance y una sensibilidad especial para ordenar de algún modo aquello que nos conmueve pese a no tener un orden establecido, Nené nos invita a ser liebres como contrapartida y símbolo de libertad, a escurrirnos entre la maleza y no ser presa de la casa-jaula, a deslizarnos con agilidad cual habitantes de un tiempo líquido, a escapar incluso de lo que creemos que somos;

huella, memoria, herencia, deuda, tiempo, casa raíz y cuerpo. Como casas andantes somos nuestra historia y las venideras, somos lugar y construcción, somos principio y fin de nuestro propio relato. Como liebres que veloces se mueven por el terreno incierto porque la vida va muy rápido y no nos queremos quedar atrás. *La casa, la liebre y la niña* conjuga todos estos elementos desde la plástica, desde la sinceridad del dibujo, la humildad del barro, la realidad de la fotografía, la huella del grabado, la marca de la intervención directa en sala o la delicadeza del libro de artista. Desde el tacto y sensibilidad del que aflora y nos expresamos sobre todo aquello que por pequeño que sea no es menor, nos preocupa y conmueve.

📷 Andrea Torres (El Visor de Andrea)

WEB



RESIDENCIA



POEMARIO



ENTREVISTA ARTISTA



Lugar: Iglesia de San Miguel (Alcaraz, Albacete) 📍

Fecha de inauguración: 11 agosto 2025 📅

Comisariado: Teresa Ases y Carlos I. Faura 👤

Paula Hernández

FIND GOD

La reflexión en torno a la religiosidad y la espiritualidad se ha intensificado en el debate cultural de los últimos años, atravesando tanto las artes escénicas como las visuales y la literatura —con referencias como Angélica Liddell, entre otras—.

I

Un pueblo suda como perdiendo
unas ganas antiguas de estrecharse con algo.
Un pueblo dice: aquí,
aquí,
aquí hubo un muerto y nadie lo supo.
Aquí
hubo una vez un momento crudo un segundo bestial,
feroz,
de una tarde soleada calurosa bochornosa,
apestada por las moscas, y
nadie
nadie
acudió a salvarlo.
Un pueblo babea una baba espesa y asquerosa,
hedionda como un dolor, como
un trozo de bilis en la angina, pero todos quedan
lejos y no hay quien
la huela ni grite al ver el feto duro, partido, retorcido
que resbala dentro.

.
.

Ser hija de un pueblo es
crecer dentro de una entraña que se desborda de sus carnes.
Tratar de amarrarla con las manos a su sitio.
Engancharla.
Rescatarla. Es
tener clavado el olor del meconio
podrido y dulzón,
y buscarlo en
todas partes el resto de tu vida.

II

No he visto un rojo así en la tierra.
Un rojo casi púrpura, un rojo que es
azul
por dentro.
Me gustaría decir que vengo de tierras azules pero solo me dieron
un abrazo
una vez y luego
yo solo fui a devolvérselo.
Yo solo.

III

Algo se me quedó de Pastora que
soñé en adelante con ser perra
tener garras
dientes
-un lomo de pelo blanco-
afilados y salir
-una mano que se hunde en el lomo-
detrás de los conejos
-que lo rasca y lo araña y penetra en el cariño en la
alegría de la
carne-





Una perra a punto de morir trató de susurrar a las niñas lo que
iba a pasar,
cómo es tener
la piel suave y retorcida al mismo tiempo.
y la carne siempre caliente
la carne siempre un guante
una sala
una ermita
una placenta que llevarse a la boca
y su aliento era
una cueva marina una caverna maldita un pozo seco de mil años,
tan appestoso
tan asqueroso
tan salado que se alejaron corriendo
la echaron a patadas
a la perra vieja por sucia
y nadie jamás supo nada.

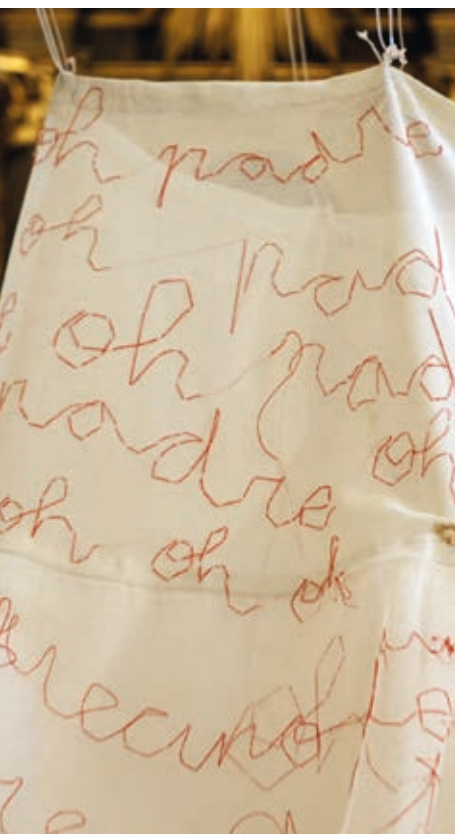


IV

Sumergí mi mano en la tierra mojada
 mi manita desbocada acelerada
 mi mano bruta profunda enterrada siendo
 absorbida
 masticada por la gran boca que me advierte y me susurró
 una vez que estaríamos juntas El Buen Día
 sumergí mi mano en la tierra como rebuscando en la gar-
 ganta como
 tanteando los conductos hasta agarrar un intestino para
 sacarlo hacia afuera
 y de mis dedos caían gotas gorditas gotas gruesas
 y una a una se iban apilando
 temblorosas
 una sobre otras apiladas redondas cayendo
 unas encima de otras
 sobre la superficie primera
 encima
 encima
 y así como la mano del tiempo
 grande y tenebrosa
 se hizo el tótem el monumento la torre el templo
 el cerro la roca el tesoro fosilizado
 así
 así
 se hizo la
 montaña

•
•
•





Pensar la montaña.
 Pensar el sedimento apilado
 El hueso aplastado como el grosor de un tiempo
 Sobre otro
 Sobre otro
 Y todos retorcidos, clavados, arañando la tierra.
 Una cordillera como una cicatriz antigua que rasca la uña
 afilada
 Que muerde el colmillo de nuevo
 Que rasga y desprende un calor de siempre,
 antiguo y oloroso,
 un dolor interminable es la montaña
 la montaña un fósil
 la montaña un secreto
 la montaña una torre un tiroteo una bandada de
 palomas espantadas un círculo de piedras un fuego baldío
 un fusilado un fugitivo dos enamorados
 una ráfaga de viento

la montaña arde un día y arde para siempre
 y entra en cólera el oso el lince el lobo el
 corzo el buitres viejo
 se les ve en los ojos
 amarillos resoplados hacia afuera, enloquecidos
 desorientados, sedientos;
 nadie sabe del fuego salvo las manos.
 y así como hay un pez
 un fósil a mis pies
 uno solo me imagino
 a mí fosilizada creando el monte creando
 un pueblo erigiéndome hasta el pico más alto
 siendo el gigante de
 boca hambrienta que sopla su aliento entre las
 copas y no llega a oídos de nadie
 a oídos de nadie jamás.

FIND GOD

“Mi abuela me pedía el chicle que estaba masticando y lo usaba para reconstruir la figura rota de un Niño Jesús. Esa mano extendida, en forma de cuenco, fue el primer altar que conocí.”

Con este recuerdo surge *Find God*, un proyecto que se origina desde la infancia rural y la memoria corporal hacia una liturgia contemporánea configurada a través de la herencia, de lo encontrado y la escritura. Paula Hernández no busca profanar la tradición: la interrumpe con amor. Repite los gestos que hizo su abuela, pero los re-imagina, los reescribe desde su cuerpo y su generación. Los manifiesta aportando un nuevo relato: el de la conciencia, el de la herida, pero, sobre todo, el del deseo de reconciliarse y sanar.

Como Louise Bourgeois en su última etapa con el trabajo de los textiles donde las telas se relacionan con el cuerpo, la experiencia materna y la intimidad, con *Find God* Paula rememora esto mismo, pero con el pensamiento en su abuela y su madre; y lo hace también como Tracey Emin a través de sus objetos cotidianos y de lo doméstico aparecen reflexiones universales; o como Nicola Costantino, que juega con la iconografía religiosa desde su propio cuerpo. Paula no toma imágenes externas: las crea desde su memoria. No edita lo cultural, sino lo personal. Fragmenta su propia historia para reorganizarla como un altar precario y colectivo. En esta búsqueda la mirada de Paula se ve acompañada de la figura de Roland Barthes muestra una estructura en la composición que articula la forma y contenido de sus piezas desde la comprensión de la cultura como un sistema de signos e iconografía popular. Barthes entendía la cultura popular como una forma de herencia simbólica: una transmisión de mitologías, saberes, hábitos y gestos que, en contextos familiares o populares, se interiorizan sin cuestionar. Paula trabaja justamente desde ese lugar: ella desarma esas transmisiones desde su interior, acaricia sus bordes con afecto y contradicción.

En esta instalación total —que habita la Iglesia de San Miguel como si fuera un cuerpo— la artista convierte cada rincón en un espacio íntimo: los pilares se cubren tapices; las capillas contienen objetos familiares; el suelo es testigo de una performance íntima que transforma la vergüenza en acto sagrado. Un

video, un poemario y una escritura expandida completan esta práctica viva, que se construye desde lo autobiográfico, lo rural y lo político.

El gesto de la mano que pide el chicle es, en realidad, una forma de transmisión familiar, una pedagogía doméstica de lo afectivo. Paula Hernández transforma ese gesto en un acto escultórico cargado de sentido, un rezo material que condensa la genealogía femenina como archivo vivo. Desde esa acción íntima se cifra el núcleo del proyecto: una mística de la ternura donde el cuerpo ofrece lo que ha masticado, lo que ya fue suyo, como señal de amor.

Dentro del proyecto surge como práctica expansiva una escritura no lineal ni cerrada. Es fragmentaria, secreta. Como proponía Hélène Cixous, escribe el cuerpo femenino con el cuerpo, desde la saliva, la leche, la sangre y la risa. Como señalaba Julia Kristeva, lo abyecto es aquello que el cuerpo expulsa, pero no puede dejar de mirar. La baba, el vómito, el recuerdo, el miedo, el deseo: todo eso se encuentra en cada objeto/pieza de este proyecto en la Iglesia de San Miguel.

Find God es una práctica sobre la fragilidad, entendida no como debilidad, sino como senda, como potencia queer. Sara Ahmed nos recuerda que aquello que es frágil no se fractura porque es inútil, sino porque se ha sostenido demasiado tiempo. Aquí, Paula sostiene imágenes heredadas y los vuelve a poner en circulación desde otro lugar.

Y todo esto ocurre en el pueblo.

Porque lo rural no es solo su contexto: es su lengua materna. El pueblo aparece como espacio de conflicto y de cuidados, de vergüenza y de deseo, de espiritualidad perdida y de duelo no ritualizado. Paula descompone el pueblo y lo recompone como un altar, feminista y comunitario. El pueblo es también un espacio onírico: la iglesia como casa, la casa como cuerpo, el cuerpo como archivo.

Con *Find God*, Paula Hernández busca encontrarse con una mano. Una mano que pide, que cuida, que moldea, que transmite. Una mano que da forma a un nuevo pacto.

Andrea Torres (El Visor de Andrea)



Vera Garcés

LAS PAREDES CANTAN

Con el proyecto Alumbra en Alcaraz me he acercado al territorio local para descubrir que hay mucho trabajo de recuperación y restauración pendiente. Desde lo cotidiano, me aproximo a la memoria de un espacio querido para reutilizar unos recursos que se quedaron ahí a medio de hacerse un pasatiempo, un legado, un saber popular, una cacerola, una nueva fachada para el pueblo. Los pueblos se podían abastecer prácticamente de su entorno, si hay algo que echar de menos del pasado es esa soberanía.

Lugar: **Casa de la Vicaría (Alcaraz, Albacete)**

Fecha de inauguración: **11 agosto 2025**

Comisariado: **Teresa Ases y Carlos I. Faura**

Volver a La Atalaya y al pueblo fue volver a mi infancia para recorrer el entorno y descubrir de nuevo lo que descubrí con otros ojos, con otro cuerpo.

*En el reflejo de la ventana roja
Alcaraz como una isla
de manos en la tierra
de manos en la masa
de manos cansadas
de manos junto a otras manos*

La antigua fábrica de ladrillos de Alcaraz, ha sido el centro de mi atención durante estos meses de investigar y dar vueltas acerca del barro y lo rural. Muchas preguntas han brotado y se han convertido en incipientes matas ¿Qué usos y formas se le ha ido dando al barro en la provincia? ¿Qué podemos deducir de la arqueología? ¿Qué analogías existen? ¿Cuáles son los futuros posibles de la artesanía y la creatividad? La fábrica ha funcionado como un hilo conductor para encontrar y descubrir respuestas. También para aproximarme al territorio que habito y empezar a aprender a identificar los materiales propios de la tierra.

El material de producción del proyecto han sido los ladrillos sin cocer que quedaban en la fábrica. Con ellos, he ido haciendo probaturas y generando diferentes objetos sonoros que toman en referencia el paisaje, el clima, la alfarería tradicional del entorno. La

pieza principal que desarrollo toma forma de una especie de flauta circular no armónica basada en el botijo de carretera o cantimplora de barro. La elección de esta figura refiere inicialmente a la forma de los agujeros de uno de los ladrillos que se fabricaban y adicionalmente hace alusión a uno de los posibles orígenes etimológicos del nombre Alcaraz; *alcarraza*, que viene a significar alfarería de agua. Se trataba, en un sentido general, de un ejercicio para reinventar la arqueología e intercambiar con el lugar como un sujeto dotado de interioridad y subjetividad. Con mucha ilusión, buscaba aprendizajes, con la intención de devolver algo al pueblo: quizás recordar lo que se pasa por alto por costumbre.



La Resu (hija de Félix, dueño de la fábrica) y Marifeli (su vecina) fueron las personas que me introdujeron a la fábrica y me explicaron las tareas y procesos que se llevaban a cabo allí. Después de la exposición de las piezas, en Alcaraz, me emocionó escucharles decir “ hay que volver a abrir la fábrica”. Creo que todo mereció la pena solo por verlas conmovidas, recordando cuando la fábrica estaba en activo e imaginando posibilidades aunque solo fuera un pensamiento pasajero.

En cuanto a los procesos que he seguido, han sido bastante pausados, hacer y deshacer ha sido el leitmotiv, marcando los ritmos de lo que se convertía en pieza. Conforme las iba elaborando, aprendía a tornerar y a conseguir sonidos. En el conjunto de intervenciones, surgen también los goteros, piezas escultóricas que funcionan como una representación de las aberturas del techo de la fábrica que dan lugar al paso de la lluvia. Un recipiente en la cima de la escultura contiene un cúmulo de agua que poco a poco va cayendo hacia abajo por la propia porosidad del barro, como si se tratara de un reloj de arena.



Una parte de la muestra de las piezas aparece sin cocer como una posibilidad de utilizar el barro de forma recreativa y reutilizable. Se pueden generar objetos que puedan volver a convertirse en otra voluntad. Los cuerpos cerámicos tardan miles de años en descomponerse, por eso creo que en el caso de elaborar piezas no utilitarias es interesante trabajar desde la maleabilidad, lo transitorio y el reciclaje. Los ejemplares en crudo vienen a hablar de una alternativa para entender la alfarería y los procesos. De por sí, el acto de transformar el barro en algo es ya una forma de dar significación y hablar con el entorno. Más allá del resultado, la actividad ya ha hecho que las manos jueguen y asimilen una memoria atávica, el gesto primario de moldear y pertenecer de manera activa a la tierra. Las fronteras entre los cuerpos y los elementos del paisaje se vuelven porosas y



expansivas, cada uno en secreto, habita en el interior del otro. La muerte revela la transformación del paisaje abriéndose hueco en el cuerpo. La red de microorganismos que se asienta y da vida a un cuerpo, cuando llega el final reclama su morada, para integrarlo de nuevo al paisaje. En el acto de tocar el barro, ocurre de manera similar, transferimos una parte de nosotros para absorber los afectos del otro.

“Durante la ejecución repetida del soplo sobre los silbatos, el ejecutante volcaría su esencia en el instrumento dotado con una morfología corporal determinada, y en contrapartida, el humano adoptaría, mediante el contagio de propiedades, una serie de caracteres deseados del animal/ser allanando el camino para su transformación en un ser con hábitos/afectos similares”.

(Tola, 2021)



LAS PAREDES CANTAN

En Alcaraz, entre los restos de una antigua fábrica de ladrillos, Vera Garcés encuentra restos del paso del tiempo: las del barro recogido a mano, las de los hornos que moldeaban tejas y ladrillos, las de un oficio transmitido de cuerpo a cuerpo. Pero también se siente el silencio, ese que deja la despoblación y el abandono.

La historia de este lugar está marcada por la figura de Félix “El Tejero”. Molinero en Yeste, se trasladó a Alcaraz para iniciar un negocio en la fábrica de su tío. Junto a un tejero, fabricaban tejas y ladrillos de forma artesanal: el barro se recogía de canteras cercanas, se transportaba en carretillas, se amasaba con los pies y se moldeaba en piezas de madera. Con esta producción se levantaron muchas casas de Alcaraz y se exportaron materiales a pueblos próximos. Más tarde, la fábrica incorporó maquinaria amasadora traída de Murcia, pero mantuvo su carácter ligado al trabajo manual. En sus hornos, primero árabes y después de leña, se cocían piezas diversas, desde ladrillos refractarios y bilbaínos hasta pequeñas cerámicas. En el patio, un huerto y un cerezo completaban la vida cotidiana de este lugar.

En el intento inicial de jugar a convertir el ladrillo en un instrumento, Garcés descubrió que, si bien el ladrillo no podía generar sonidos por sí mismo, sí podía transportarlos y amplificarlos. Al unir varios, el sonido se extendía a través de todos ellos, como un refrán que pasa de boca a boca, de generación en generación. La artista comprende que no era necesario imponer un lenguaje externo ni modificar el material con prótesis para forzar un silbido. Lo esencial era escuchar hasta entender su propio lenguaje. Así, el proyecto pasó a ser una conversación con la materia, un diálogo con la tradición oral y artesana, el desarrollo industrial y la despoblación rural.

El trabajo de Vera se inscribe en un linaje de artistas que han abordado la cerámica como memoria comprimida, como vehículo de transformación, como archivo. Desde la monumentalidad silenciosa de Claudi Casanovas —que entiende el barro como tiempo mineral y político— hasta las prácticas textiles y objetuales de Elena del Rivero, que abordan lo doméstico como espacio de resistencia y memoria, o los trabajos de Pedro G. Romero, que recuperan y desplazan los saberes populares, *Las paredes cantan* conecta arte contemporáneo, patrimonio inmaterial y activación comunitaria.

El montaje se presenta en el patio de la Casa de la Vicaría, un edificio emblemático del patrimonio histórico de Alcaraz. Allí, donde los propios muros y suelos de ladrillo dialogan con la memoria material del pueblo, encontramos ladrillos recuperados de la fábrica, convertidos en altavoces pasivos que amplifican los sonidos producidos por instrumentos de viento y percusión elaborados con la misma arcilla local que pueden manipularse. El público no es mero espectador, sino participante: invitado a interactuar, a producir sonidos, a afinar su escucha, pero también su mirada y su tacto. Como afinadores invisibles, como esos antiguos *lumières* que calibraban la luz y el sonido antes de una proyección o un concierto, los visitantes ajustan, prueban, modulan el espacio sonoro con su presencia, haciendo del patio no solo un lugar de contemplación, sino también un campo de juego colectivo. *Las paredes cantan* es un ejercicio de mediación cultural que conecta historia oral, patrimonio material y participación ciudadana. Un recordatorio de que la memoria no es un relato fijo, sino una materia porosa que se reactiva en cada encuentro. Como las ocarinas, silbatos y goteros de barro, o como los pájaros que sobrevuelan el pueblo, estas voces mínimas, cuando se escuchan juntas, transforman el paisaje. Y por un momento, entre lo que fue y lo que será, el lugar canta.

📷 Andrea Torres (El Visor de Andrea)

WEB



RESIDENCIA



ENTREVISTA ARTISTA



Lugar: **Centro de Interpretación (Alcaraz, Albacete)** 📍

Fecha de inauguración: **11 agosto 2025** 📅

Comisariado: **Teresa Ases y Carlos I. Faura** 👤

Lourdes Mª Castillo

GESTO HEREDADO

El lugar del que provengo existe como un territorio intermedio, un espacio liminal situado entre lo rural y lo urbano. Administrativamente ha sido reconocido como ciudad, sin embargo, para quienes lo habitamos, continúa siendo un pueblo. Esta diferencia no es solo una cuestión nominal, sino que revela una tensión más profunda relacionada con la identidad, la pertenencia y las formas de habitar el espacio.

Da la impresión de que a determinados organismos institucionales les resulta relevante esa denominación. Para el resto, o al menos esa es mi percepción, existe cierto vértigo ante la idea de convertirse en ciudad, no porque ello suponga algo negativo, sino por todo lo que implica simbólicamente: la pérdida de una identidad compartida, de relacionarse con el tiempo, con el entorno y con las personas.

Cuando pienso en la ciudad pienso en Madrid, Granada o Barcelona. Pienso en el anonimato, en no conocer a quienes viven a mi alrededor, en la posibilidad de desaparecer sin que nadie lo advierta. Pienso en un ritmo acelerado y lineal que no permite detenerse ni quedarse atrás, porque nadie espera y nadie repara en la ausencia. Frente a esta lógica, el contexto rural, o este “no pueblo” en el que me sitúo, funciona desde otros tiempos y otras prioridades. Aquí aún existe un deseo compartido de que algo ocurra, de que pasen cosas que alteren la rutina y generen un encuentro donde “nunca pasa nada”.

Alumbra se presenta para mí como la posibilidad de regresar a casa. Volver a un lugar donde el hacer artístico puede vincularse al territorio y a las personas que lo habitan, donde la cultura no se entiende como un producto aislado, sino como una práctica compartida que se construye desde la cercanía, el cuidado y la escucha. Alumbra no propone simplemente un espacio de producción, sino un marco desde el que repensar cómo y desde dónde se crean los procesos artísticos en relación con el medio rural y de preguntarse “qué es lo rural”.



Mi práctica artística ha estado siempre ligada a los procesos lentos, al trabajo textil y a lo manual. Dedicar tiempo a la creación forma parte esencial de mi manera de entender el hacer artístico. No se trata de priorizar la rapidez de la técnica ni la eficiencia del resultado, sino de hacer visible el proceso, permitir que la obra muestre cómo ha sido elaborada, que se perciba la presencia de unas manos detrás de lo que se observa. Me interesa que quien se sitúa frente la pieza pueda intuir el tiempo invertido, imaginar a la persona que la ha realizado o las emociones que han acompañado su elaboración y que, de alguna manera, quedan impregnadas en la obra.

Reivindico el tiempo como material, la repetición como gesto y el error como parte del proceso. Para mí, el arte es un espacio de terapia, de sanación y de vínculo. Un vínculo profundo con las personas que me transmitieron los saberes que hoy conforman mi práctica: mi familia y, de manera muy especial, mi abuela. Cada vez que cojo una aguja recuerdo sus cajas de costura, los muñecos de trapo que confeccionaba cuando yo era pequeña y las historias que se compartían mientras se realizaban las labores. Recuerdo las conversaciones, la novela de la tarde de fondo, la merienda compartida. Esos momentos no eran solo espacios de producción, sino también de encuentro, de cuidado y de transmisión afectiva.



Estos recuerdos no solo atraviesan mi trabajo, sino que lo sostienen y le otorgan sentido. En ellos se encuentra el origen de una manera de entender el hacer artístico como algo profundamente ligado a la vida cotidiana, a los cuidados y a las relaciones intergeneracionales. Desde esta experiencia, me interesa recuperar técnicas olvidadas, probar otras nuevas y reutilizar aquello que ha dejado de usarse. También elaboro mis propios materiales desde cero, entendiendo el proceso como una forma de resistencia frente a la lógica del consumo rápido y desechable.

Recuerdo con claridad el choque cultural que experimenté cuando me fui de casa para estudiar en una ciudad y descubrí que muchas de las personas con las que convivía no sabían qué era un huevo de madera. Puede parecer anecdótico, pero para mí fue revelador. En mi imaginario no existía la posibilidad de tirar un calcetín o una media simplemente por estar rota. Uno de los recuerdos más nítidos que conservo de mi abuela es verla utilizar ese huevo de madera para remendar, uno a uno, los “tomates” de los calcetines de mi abuelo. No porque no pudiéramos permitirnos comprar otros nuevos, sino porque no había necesidad de tirarlos y sí había tiempo

para arreglarlos y seguir usándolos. En la mente de mi abuela, y también en la mía, no existía la opción de desechar algo que aún podía cumplir su función. Cuando las camisas dejaban de servir, se convertían en trapos. Estas acciones de cuidado, reutilización y aprovechamiento del tiempo atraviesan mi práctica artística y dialogan de manera directa con el contexto rural en el que se inscribe. Desde esta perspectiva, lo rural no es en sí mismo un lugar geográfico, sino una forma de estar en el mundo. Rural no es un lugar, somos nosotras y nuestras acciones.

Cuando llegué a Alumbra lo hice con miedo. Soy una persona a la que le cuesta exteriorizar el ámbito contextual de su obra, quizá porque siento que es algo profundamente personal y difícil de traducir en palabras. Compartir estos procesos implica exponerse, poner en común experiencias íntimas y aceptar que pueden ser interpretadas desde lugares ajenos. Sin embargo, el marco de Alumbra ha permitido que este proceso no se centre solo en la producción de obra, sino en la escucha, en el acompañamiento y en la posibilidad de compartir procesos sin la exigencia inmediata de un resultado cerrado.



En este espacio, la creación se entiende como una práctica situada, atravesada por el territorio, por la memoria y por los vínculos que se generan entre quienes participan. El proyecto propone una manera de hacer cultura basada en el cuidado mutuo, en el respeto a los tiempos propios y en la construcción colectiva del conocimiento. Desde ahí, mi trabajo se construye como un diálogo constante entre creación y contexto. No como un relato lineal ni como una explicación cerrada, sino como una suma de gestos, tiempos y experiencias que encuentran sentido en su relación con el lugar y con las personas que lo habitan.

En ese cruce entre lo íntimo y lo colectivo, entre lo rural y lo urbano, entre el hacer y el mostrar, se sitúa mi práctica artística dentro del marco de Alumbra. La exposición no se entiende como un final, sino como una fase más del proceso, una oportunidad para compartir, generar conversación y seguir tejiendo relaciones.

Este año y medio desde que comenzó el proyecto se ha sentido como un continuo abrazo, como un recordatorio constante de que lo que hacemos es válido y de que no estamos solas. Compartir este camino con otras personas que tienen inquietudes e intereses similares ha puesto en evidencia la importancia de lo comunitario, incluso en una época donde cada vez resulta más difícil sostenerlo. Alumbra demuestra que, aunque vivamos en una sociedad cada vez más individualizada, siempre existe espacio para la reunión, el encuentro y el compartir.

Este proyecto es un recordatorio de que la cultura se crea entre todas, de que es una responsabilidad colectiva promoverla, cuidarla y hacerla visible. Especialmente en aquellos lugares donde parece que “nunca pasa nada”, porque somos nosotras quienes tenemos que hacer que pase. Desde lo pequeño, desde lo cotidiano, desde el gesto y desde el tiempo compartido, se construyen otras maneras posibles de habitar el territorio y de entender la creación artística.

GESTO HEREDADO

"Tradition is the handing on of the flame and not the worship of the ashes."

"La tradición es transmitir la llama, no adorar las cenizas."

Ernst Gombrich

En el arte contemporáneo, rescatar técnicas ancestrales no es un gesto nostálgico, sino un acto de resistencia cultural. La preservación de saberes en riesgo, aquellos que habitan en manos concretas, en personas que transmiten sin manuales, abre una línea de trabajo en el que la juventud puede intervenir para prolongar su vida y transformarlos en lenguajes nuevos.

En Alcaraz, provincia de Albacete, está intentando sobrevivir uno de esos saberes: el nudo español, realmente el nudo de Alcaraz, utilizado históricamente para la confección de alfombras y tapices. Hoy, esta técnica está en peligro de desaparecer. Apenas unas personas la dominan, y entre ellas se encuentra Trinidad última maestra artesana y su hija, cuya labor es un ejercicio de memoria oral y de preservación del valor social de la artesanía. Durante la residencia artística de Alumbra Rural en septiembre de 2024, una charla de Trinidad fue el detonante para que Lourdes M^a Castillo incorporara esta técnica sobre el telar a su práctica. No fue una mera lección técnica: fue la apertura a un universo de gestos heredados, transmitidos de generación en generación, que se están desvaneciendo en silencio y que ella venía encarnando en sus trabajos anteriores. Lourdes decide trabajar con ellos desde la contemporaneidad, fabricando sus propios bastidores y herramientas, y creando piezas que son a la vez objetos artísticos y archivo de un patrimonio amenazado.

"A través de mi obra intento siempre rescatar y dar presencia a aquello que ya no está, lo que fue o lo que, de forma silenciosa, se desvanece... Repito los mismos gestos que tantas veces ejecutaron sus manos sabias y, en esa repetición, se encarnan los ecos de sus vidas",

Lourdes M^a Castillo

Su trabajo no busca reproducir la técnica de forma literal, sino reactivarla como lenguaje contemporáneo, incorporando símbolos y estéticas propias de su generación. Así, el nudo de Alcaraz se muestra a públicos contemporáneos, evidenciando que la juventud no solo puede replicar los gestos del pasado, sino dotarlos de nuevos significados.

Esta línea de trabajo conecta con prácticas internacionales de artistas que fusionan técnicas manuales ancestrales con lenguajes contemporáneos. Entre ellas destaca Leonor Serrano Rivas, cuya obra sitúa el textil dentro de instalaciones que resignifican el hacer manual como dispositivo crítico y artesano. Al igual que Lourdes, Serrano Rivas desplaza la técnica de su contexto tradicional, ampliando su capacidad narrativa y su potencial político.

La oralidad y la fotografía complementan la práctica manual del textil: los relatos de sus abuelos, las conversaciones con mujeres mayores del pueblo y los álbumes familiares compartidos se convierten en archivo. El pueblo no es un mero escenario, sino un agente cultural que sostiene y actualiza la memoria contemporánea.

En la propuesta de *Gesto heredado* se muestra una práctica que sostiene el patrimonio inmaterial, pero también una experiencia de conexión personal. Al mirar la obra de Lourdes, inevitablemente nos vemos reflejados: recordamos a nuestros abuelos, nuestras familias, gestos y escenas que creíamos olvidadas. En una sociedad acelerada y distante, su trabajo nos reúne en torno a lo cotidiano, devolviéndonos a nuestro yo más cercano. Aquí lo personal y lo colectivo conversan, demostrando que estos gestos heredados como el nudo de Alcaraz no se pierden, sino que sigan tejiendo memoria en el presente y proyectándose hacia el futuro.



RESIDENCIA



ENTREVISTA ARTISTA



Lugar: Lavaderos de Peñarrubia (Elche de la Sierra, Albacete)

Fecha de inauguración: 16 agosto 2025

Comisariado: Mario Guixeras

Aurora Rodríguez

ENTRE LAS FORMAS DE LO AUSENTE

El fenómeno de la despoblación ha generado profundas transformaciones sociales, culturales y territoriales en numerosas zonas de la España rural. La aldea de Peñarrubia no ha sido una excepción. En las últimas décadas, la pérdida progresiva de población en los núcleos más pequeños ha impactado no solo en el paisaje físico, sino también en la identidad cultural y en el tejido social que históricamente sostenía la vida comunitaria.

Las cenas en el patio, los brindis, y las historias compartidas en un ambiente familiar. La conexión con la comunidad local, y especialmente con mujeres como Trini, Paqui, Abril o Lulu fueron experiencias valiosas y que recordaré siempre.

Edificios patrimoniales abandonados son testigos silenciosos de este proceso, lugares cargados de significado simbólico que hoy han perdido su funcionalidad original y permanecen en desuso, suspendidos entre el recuerdo y el abandono.

En un contexto global caracterizado por la aceleración, la interconectividad y el desplazamiento constante, la forma de habitar el territorio se ha transformado profundamente. Mientras las ciudades crecen y se gentrifican, muchas áreas rurales se vacían, generando un desequilibrio territorial que no solo es demográfico, sino también cultural. La despoblación rural actúa como una experiencia vivida que afecta a la memoria colectiva, a los vínculos sociales y a la manera en que los lugares son habitados —o dejados atrás—. Frente a este escenario, la cultura y

el arte contemporáneo emergen como herramientas capaces de activar nuevas lecturas del territorio y de generar procesos de resignificación.

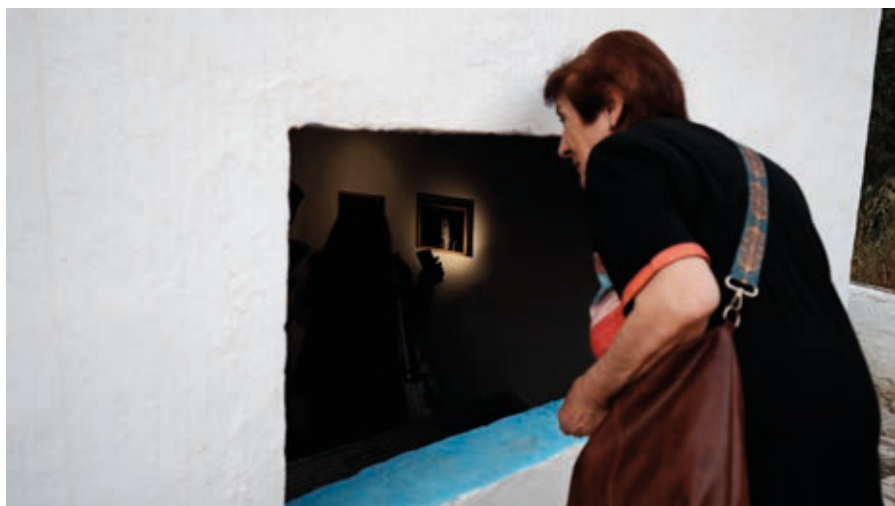
El concepto de desterritorialización, tal como lo describe Sarasola (2024), alude a la pérdida o debilitamiento del vínculo simbólico, social, cultural y económico entre una comunidad y su territorio. En el contexto rural español, este fenómeno se manifiesta con especial intensidad a través del éxodo hacia los núcleos urbanos. Sergio del Molino, en *La España vacía* (2016), señala cómo estas zonas despobladas acaban perdiendo su identidad, su memoria histórica y su capacidad de proyectarse hacia el futuro. La despoblación no implica únicamente la marcha de personas, sino también la desaparición de oficios, tradiciones, relatos y formas de vida que han configurado el paisaje durante generaciones.



En este marco me surge la siguiente pregunta, ¿cómo puede el arte contemporáneo contribuir a la resignificación de espacios arquitectónicos en desuso en contextos de despoblación rural, fomentando la cohesión social y la revitalización cultural en la aldea de Peñarrubia? A partir de esta cuestión, se plantea una investigación artística situada, cuyo objetivo general es analizar el impacto de la despoblación en la identidad cultural y el tejido social de la aldea de Peñarrubia, para posteriormente generar una propuesta expositiva que active sus espacios patrimoniales abandonados, como los lavaderos, desde una mirada contemporánea.

Resulta pertinente introducir el concepto de **demotanasia**, acuñado por el sociólogo José Manuel Naredo, para describir la muerte lenta y silenciosa de los pueblos debido a la falta de relevo generacional. Es un proceso progresivo: las casas se vacían, los servicios desaparecen, las tradiciones se diluyen y el territorio queda suspendido en un estado de espera.

Los datos refuerzan esta realidad. Según un informe del Centro de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo de Áreas Rurales (CEDDAR, 2017), amplias zonas del interior de España presentan densidades inferiores a cinco habitantes por kilómetro cuadrado. De acuerdo con la definición de las Áreas Escasamente Pobladas del Sur de Europa (SSPA), se habla de desierto demográfico cuando la densidad es inferior a 12,5 hab/km², y de extrema despoblación cuando no supera los 8 hab/km². Estas cifras contrastan radicalmente con las grandes ciudades, como Madrid, cuya densidad en 2024 supera los 800 hab/km². Sin embargo, más allá de los números, lo relevante es la pérdida de equilibrio social y cultural que estas dinámicas generan.



En este contexto, la cultura en el medio rural no puede entenderse únicamente desde una lógica turística o económica. Pensarla solo como un recurso de atracción supone reducirla a un producto. Por el contrario, la cultura debe ser entendida como un motor de desarrollo territorial, capaz de generar identidad, cohesión social y resiliencia, utilizando el arte contemporáneo como una herramienta de mediación entre el pasado y el presente, entre la memoria y la posibilidad de futuro.

Mi práctica fotográfica parte de una aproximación íntima y reflexiva. Para mí, la fotografía es una herramienta de autoco-nocimiento, una forma de comprender el mundo y de situarme en él. Me interesa especialmente la relación entre las personas y los espacios que construyen y ocupan, tanto en su presencia como en su ausencia. Los vacíos, las huellas, los objetos detenidos en el tiempo y las arquitecturas en desuso se convierten en protagonistas silenciosos que hablan de lo que fuimos y de lo que estamos dejando atrás.



Trabajo desde el caminar azaroso. Camino, observo, me acerco y me alejo sin una búsqueda cerrada, dejando que la intuición guíe el proceso. Muchas veces fotografío con la cámara a la altura de la cintura, permitiendo que la imprevisibilidad genere imágenes más honestas y abiertas. Los encuentros fortuitos con las personas del lugar forman parte esencial del proyecto. En las conversaciones aparecen la nostalgia, el paso del tiempo y, también, la esperanza depositada en las generaciones más jóvenes.

En cierto punto aparece esta mirada hacia aquello que ya no está, pero que sigue presente en forma de huella. La ausencia provocada por el éxodo rural no es un vacío absoluto, sino un espacio cargado de memoria, de rastros y de posibilidades de relectura. La fotografía actúa así como un mapa emocional del territorio, un registro de cómo las presencias y las ausencias moldean los espacios y les otorgan sentido.

A modo de conclusión destaco el potencial transformador del arte contemporáneo cuando se desarrolla desde una práctica situada, vinculada a la comunidad y respetuosa con el territorio. El arte es capaz de funcionar como lugar de encuentro y como catalizador de cohesión social, demostrando que la mediación cultural no siempre requiere estructuras formales para generar vínculos significativos.

Uno de los aprendizajes fundamentales ha sido constatar que, a pesar de la despoblación, las áreas rurales conservan un tejido social activo y una capacidad latente de reactivación cultural. La presencia de población joven con iniciativas innovadoras señala que aún existen posibilidades de futuro. En este sentido, no se pretenden ofrecer soluciones definitivas, sino abrir espacios de reflexión, encuentro y cuidado del territorio a través del arte.



ENTRE LAS FORMAS DE LO AUSENTE

Entre las formas de lo ausente es un proyecto fotográfico de Aurora Rodríguez, que parte de una reflexión personal en torno al éxodo rural de las últimas décadas en la localidad de Peñarrubia (Albacete) y sus implicaciones socioculturales. El proyecto habita los dos lavaderos públicos del municipio albaceteño, (el de la Teja y el de los Cuartos) donde el agua siempre ha sido un recurso vital para las tareas domésticas y el cuidado del campo y del ganado. Se trata de dos espacios marcados por la vida comunitaria del pueblo; dos puntos de encuentro fundamentales, que ahora vuelven a serlo y se nos aparecen como observatorios desde los que acercarnos a dos series fotográficas que nos hablan de su propio entorno, como refugios donde compartir una experiencia íntima y común, que revitalice estas dos formas de lo ausente.

La relación de Aurora con los contextos que habita no se alinea con la dicotomía moderna “figura-fondo” que relega al “paisaje” a un segundo plano. Por el contrario, la artista desarrolla una voluntad por tomar consciencia de un paisaje actor, compuesto por una diversidad de agentes humanos y no humanos que se co-producen constantemente. Así, Aurora Rodríguez pierde a menudo la línea del horizonte (paisaje óptico) para trabajar con un suelo que toma cuerpo (paisaje háptico), baja la mirada hacia las cosas que acontecen cerca del ojo y de la tierra, atraída precisamente por cómo éstas pasan desapercibidas.

El interés por la cotidianidad en el trabajo de Aurora se articula desde la actitud de la *flâneure* deambulando entre las calles del pueblo sin un rumbo fijo y haciendo un alto en el camino cuando sencillamente algo llama su atención, parándose unas veces a mirar, otras a charlar largo y tendido con alguien, otras a fotografiar. Se trata de un proceso que pone en valor las mecánicas lentas de percepción, que se enfrenta a los modos en que habitualmente consumimos y reproducimos imágenes, y que vinculado a un entorno como el de Peñarrubia implica una toma de consciencia sobre otros modos de relacionarnos con nuestro entorno, quizá más orgánicos, más sensibles.

El común denominador de las imágenes que Aurora nos ofrece en este proyecto, está en su incansable voluntad de sentir cerca lo que se encuentra lejos, percibir el calor de lo que ya está frío, alcanzar a ver lo que ahora no está ahí. Acercarse a las ramas podadas de un árbol hasta dejar de oír los ruidos del entorno e imaginar innumerables relaciones que implican al árbol, a la tijera, al hombre o mujer que la sostenía, al sol que ahora da donde antes no...

La exposición recoge imágenes donde lo que denominamos “cultural” y “natural” son categorías insuficientes. Las formas de lo ausente que registra Aurora se conforman a partir de multitud de agentes que componen un ecosistema, donde las piernas de una vecina dialogan con la rosa blanca de un jardín, una pila de sacos de cemento y las huellas de una camioneta sobre la tierra. Aurora se sabe consciente de la habitual romantización del entorno rural, de cómo el tercer paisaje irrumpe con normalidad en su pueblo a través de obras inacabadas y espacios liminales, de la importancia que tiene la memoria compartida en un espacio físico, de la incommensurable luz que atraviesan los olivares en verano. Se sabe consciente de todo ello, y son escenarios que cohabitan. Este difícil ejercicio de des-jerarquización donde entidades de muy diversas naturalezas se entrecruzan, da cuenta de una voluntad por reanimar las imágenes como testigos de acontecimientos donde personas concretas intervienen de formas tan plurales como silentes.

En palabras de Andrea Soto Calderón, “las imágenes son acontecimientos dentro del campo visual” y es que, en este proyecto expositivo, Aurora Rodríguez reconoce su función artística como la de una observadora sensible que se para a redescubrir lo que ya está ahí, sucediendo junto a ella, sin necesidad de mayor intervención que la de su cámara. Desecha así la necesidad de una producción material y objetual, en pro de cuidar a la imagen como registro espectral de las realidades que aquí acontecen en silencio.

Es importante recordar aquí que el trabajo desde la fotografía no ha de presuponer una mayor distancia “sujeto-objeto” en comparación con otros lenguajes. Habitualmente cuando miramos una imagen decimos “enfrentarnos a la imagen”, nos situamos frente a ella. La mirada de Aurora, sin embargo, tiene la voluntad de intentar colocarnos “entre” las imágenes, de hacernos partícipes de sus escenas. En uno de los lavaderos, de hecho, descubrimos una composición orgánica de fotos que se entremezclan con dos vanos rectangulares del mismo tamaño en la pared del lavadero, suscitando un juego en la mirada del espectador/a que relacione a la ventana con la fotografía, el espacio físico con el espacio representado; con la voluntad de hacer notar la porosidad y performatividad que debemos defender en la relación de la imagen con su contexto.

La mirada poética de Aurora Rodríguez se alimenta así de todas esas cosas invisibles que forman el procomún de nuestro entorno y que se ocultan entre las formas de lo ausente. Aurora mira allí donde sólo su cámara puede devolvernos el leve rastro de un acontecimiento tan cotidiano como vital.



Lugar: Museo Ruiz de Luna (Talavera de la Reina, Toledo)

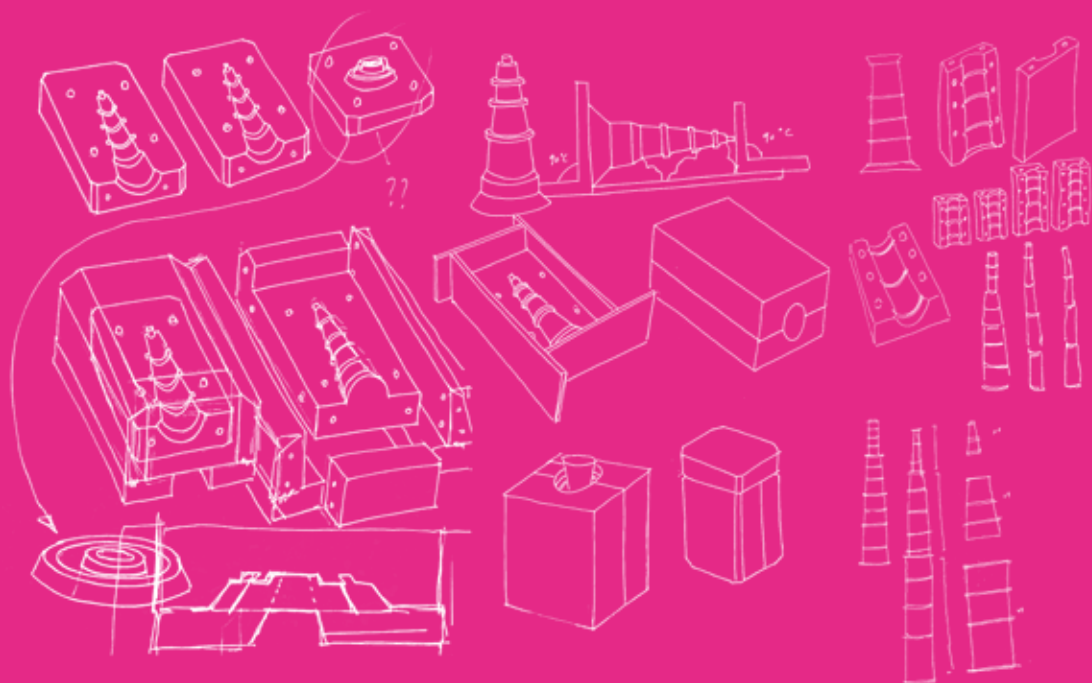
Fecha de inauguración: 11 septiembre 2025

Comisariado: Sandra Val

Amanda Peña

LA FORMA QUE EMERGE

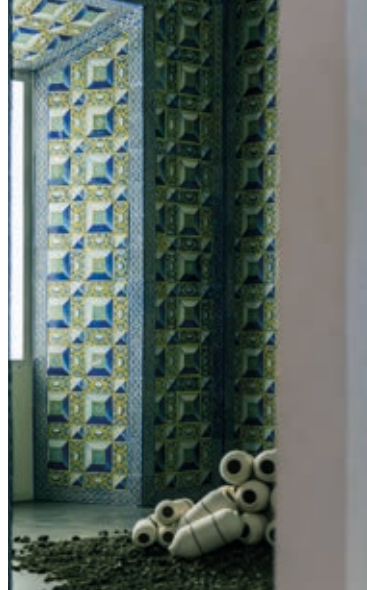
La cerámica como medio de expresión artístico demanda un conocimiento del material, una experiencia sobre los procesos de trabajo y una honestidad en la justificación del medio. Considero que en esta elección existe un condicionamiento, y en gran medida una privación de libertad en la expresión del lenguaje artístico. No obstante, en esta propia elección personal residen importantes discursos asociados a la técnica, al conocimiento artesano y a la herencia cultural que configuran una expresión artística sincera.



Esta búsqueda de coherencia entre mi práctica y su inserción y propósito dentro del programa de Alumbra Rural configuró la primera preocupación a la hora de plantear el proyecto aquí desarrollado. ¿Cómo trasladar aquella experiencia inicial de convivencia en Alcaraz, de intercambio y aprendizaje, de reflexión en torno a la práctica artística en comunidad, al proyecto que yo iba a realizar, en el contexto específico en el que yo me iba a encontrar? La respuesta ante esta pregunta fue abrazar con sinceridad y aceptación las limitaciones que mi entorno y situación planteaban a este respecto. En última instancia, Alumbra, a parte de poner el enfoque desde lo rural, principalmente, y de una manera más práctica, nos ha obligado a pensar nuestra labor artística desde la pertenencia a un lugar, a Castilla La-Mancha, y como resultado, independientemente de lo que haya acontecido o terminado por producirse, nos

ha llevado principalmente a una reflexión sobre nuestra identidad, sobre qué nos constituye y qué nos identifica en relación a nuestro territorio, a nuestra tradición y a nuestra historia.

Desde esta clave comenzó a tomar forma el inicio de mi proyecto, partiendo principalmente de dos puntos, por un lado, el estudio patrimonial de la cerámica en la región de Castilla-La Mancha, y por otro, la reflexión desde la producción con el material cerámico, lo que se traducía en una reflexión sobre la propia práctica artesana. Este enfoque de estudio patrimonial que ha sobrevolado transversalmente todo este proyecto parte de una necesidad propia por conocer y nutrirme de esta tradición, así como de un interés por dar a conocer y divulgar dicho patrimonio. Esta investigación reconoce esos objetos que construyeron nuestras vidas familiares,



que estuvieron presentes o que siguen presentes y que, a través de esa presencia, han ayudado a generar cultura e identidad. Con esta primera investigación se pretendió reconocer aquellos modos de hacer, técnicas y tipologías cerámicas tradicionales, así como decoraciones y símbolos que caracterizaron la identidad alfarera de la región. Un primer enfoque hacia el objeto artesano, como consecuencia, derivó en un interés por el conocimiento de aquellos centros de producción alfarera de mayor relevancia. Esta segunda aproximación ha dado como resultado una investigación paralela en torno al patrimonio industrial, su afectación al entorno e historia local, así como su necesaria reivindicación frente al abandono institucional.

Este enfrentamiento entre lo rural y lo industrial tomó especial protagonismo durante el desarrollo del proyecto, debido a que yo, como persona que ha vivido y crecido en una ciudad de origen minero como Puertollano, he tenido una aproximación al entorno castellano manchego desde un paisaje marcado por la industria. Una industria que nunca fue protagonista en el desarrollo histórico de esta región y que, sin embargo, configura la historia de mi ciudad, de mi familia y del entorno que me ha rodeado. ¿Cómo se ha administrado este patrimonio? ¿Cómo el colectivo percibe esta historia? ¿Cómo se encuadran esos vestigios industriales en el paisaje? O, ¿qué hay de positivo e identitario en estas transformaciones del entorno? Estas fueron cuestiones de gran interés a lo largo de este proceso de trabajo.



En segundo lugar, un análisis del trabajo artesano condujo este proyecto hacia una investigación artística enfocada en los modos de hacer: reconocer qué caracteriza a la práctica artesana, cómo se ha planteado la cerámica desde la tradición y desde los alfares, qué cometidos sociales tenían, qué cualidades debían de identificarse con el artesano... Estas fueron cuestiones transversales al propio desarrollo práctico y conceptual de mi proyecto, que cuestionaron el lugar desde el que nace mi práctica artística; híbrida y contradictoria entre arte y artesanía.

Finalmente, mi contexto actual, marcado por el trabajo con los moldes cerámicos y su relación con la industria y producción cerámica, ha trasladado mi interés por estos modos de hacer hacia mi práctica artística. El debate histórico entre el trabajo manual artesano y el trabajo automatizado del molde, con sus consiguientes connotaciones despectivas, surge de nuevo como plataforma desde la que trabajar la dualidad sobre la que se asienta todo este proyecto.

LA FORMA QUE EMERGE

Una serie de estructuras surgen del corazón de la tierra, como si fuera una manifestación de la propia naturaleza. Las arquitecturas circulares y concéntricas de Amanda Peña se elevan hacia el cielo, desafiando la gravedad y la lógica. Es como si hubiera encontrado una forma de fusionarse con la tierra misma, creando una obra que media entre lo orgánico y geométrico. Las líneas curvas y sinuosas de sus estructuras parecen brotar de un estrato inferior, como si fueran raíces que se han transformado en columnas y otros vestigios arquitectónicos. Sus estructuras verticales, a las que dedica una notable presencia escénica para esta exposición, no solo son una forma de expresión artística sino también un espacio que invita a la reflexión y la contemplación. La forma de posicionar este conjunto de estructuras en el espacio nos remite sin duda a las siete torres (en este caso diez) del artista Anselm Kiefer, unas estructuras que pertenecen al pasado o al futuro, pero no sabemos si al presente, cuya ordenación cabalística permite un número infinito de conjeturas. Al igual que Kiefer, sus “torres” parecen referenciar ciertos niveles de espiritualidad, conformando una potente combinación entre arte y mística, un desafío a la inteligencia.

Amanda Peña posee una especial fascinación por la chimenea industrial, concretamente en el enclave manchego de Puertollano, símbolo del patrimonio industrial. Una construcción que irrumpe y otorga una especial identidad en el paisaje. Es sin duda un recordatorio a las raíces de esta artista, lo que la lleva a profundizar sobre el patrimonio en esta área rural. A ello se suma el papel de la elaboración de piezas cerámicas y de ornamento, el objetivo utilitario y decorativo o la producción de tinajas, algo en lo que Peña se apoya para reinterpretar la historia de la región, otorgando nuevos significados, revisitando la identidad cultural y la memoria, lo que conduce a la posibilidad de crear nuevas narrativas visuales, algo especial en el trabajo de un artista. Queda latente, por el sentido reduccionista de las formas habituales en sus esculturas, que el ser humano hubiera hecho un ejercicio de “rehacer” una gran acumulación de partículas, aquellas que podían pertenecer a un a un caos y que hubo que volver a reorganizar, para evitar un universo falto de cohesión y de sentido. Allí donde el ser humano, después de una etapa de rendición, puede lograr contribuir con una reparación coherente, aportando de nuevo fe al mundo de lo material.

En esta misma línea conceptual, presenta su instalación *"Pozos y Castillos"*, un ejemplo notable de cómo su obra puede evocar la mineralización de la tierra y el paisaje industrial en relación con lo rural. Estas cerámicas por su forma y textura o concretamente por su manera de jugar con los esmaltes nos recuerdan a algo férreo, algo metalúrgico, como si estuvieran excavadas directamente de la tierra. Esta fusión de lo natural y lo industrial crea un diálogo interesante entre la naturaleza y la intervención humana, invitando al espectador a reflexionar sobre la relación entre el paisaje y la actividad industrial. Aquí de nuevo, volvemos a señalar la importancia de contextualizar el trabajo artístico de Amanda en su enclave geográfico, donde la industria del carbón también tuvo un papel importante durante los siglos XIX-XX.

Amanda Peña reconoce en su proceso creativo el desafío que contiene la exploración de los modos de hacer que caracterizan a la práctica artesana, como la repetición y la falta intencionada de experimentación, pero también busca distanciarse de la tradición artesanal al adoptar un enfoque al que ha denominado en anteriores proyectos, un "no hacer artesano". Este método propio de trabajo le permite fusionar la conceptualización y la práctica, creando obras que son a la vez visualmente impactantes. Esto no quita de su interés por mostrar los entresijos de su proceso creativo, invitando al espectador a reflexionar sobre la naturaleza de su obra, la que hace convivir de una manera lúcida, con la propia idiosincrasia del Museo Ruiz de Luna.

WEB



RESIDENCIA



ENTREVISTA ARTISTA



"El abrazo de la lentitud y la desconexión, o mejor, la reconexión con una temporalidad otra que nos devuelva espacios en blanco para transitar, intersticios y umbrales desde los que rumiar, intermedios o lapsos de inactividad donde las cosas encuentren margen de despliegue y revelado".

(Jiménez-Donaire-Martínez, 2024, p.23)



Lugar: **Archivo Histórico Provincial (Albacete)**

Fecha de inauguración: **2 octubre 2025**

Comisariado: **Rafael Jiménez y Demetrio Salces**

Rafael Garrido

IMPRONTA: TIERRA, CARNE Y OTRAS SUPERFICIES

En la rapidez de nuestro contexto como habitantes de la contemporaneidad, conceptos tan naturales como la lentitud y la contemplación hace ya tiempo que fueron olvidados. Ideas en un principio tan simples como el tiempo y su rítmica métrica son ahora distorsionadas y enlazadas con nuevos paradigmas que resignifican el espacio que ocupamos en este suelo. La excesiva digitalización, la inmediatez y las nuevas inteligencias, creadoras de nuevas realidades hiper-efímeras, son las causantes de la modificación de nuestro entorno, pues:



“En la era de la hipertransparencia y la viralidad en Internet, la reflexión es canjeada por reacción, la comunicación por mensajería, el texto por el titular, la palabra por el emoji, los intereses personales por el trending topic.”
(Jiménez-Donaire-Martínez, 2023)

La rapidez ya no es solo un sustantivo de uso cotidiano, sino un sello marcado a fuego sobre nuestras pieles que nos recuerda que el mundo y sus historias son cada vez más frenéticos. Es contra esta rapidez que nos ahoga donde la tranquilidad y la sabia lentitud vienen al rescate, ¿y qué mayor ejemplo de lentitud y reposo que la propia acción de crear? Como señala Illasca, *“el tiempo adquiere la capacidad de conferir sentido en la medida en que se toma conciencia de su duración y, cabe añadir, de la cadencia que lo configura [...]”* (2025). En la consciencia del ritmo del tiempo, lo rural encuentra su

forma y su espacio, y la acción de crear descubre en ese entorno un contexto especialmente amable.

Alumbra Rural se ha presentado como un paraje idóneo para el escapismo, para la reflexión y el arte. Nunca hubiese imaginado que lo rural no era sitio, sino cura. Si tuviera que describirlo con una imagen, Alumbra sería el río poco profundo y cristalino que encuentras tras estar perdido durante días en el desierto. Y es que esa sensación de oasis es ideal para describir la residencia que disfrutamos en Alcaraz, un oasis fuera del bullicio y la rapidez de la vida en la ciudad.

Como artista obligado a permanecer en la ciudad y a encontrar cobijo en su desquiciada vorágine, Alumbra fue una experiencia que me permitió aproximarme al inicio mismo de lo consciente en el proceso creativo.



Todo aquel que crea, crea por necesidad; la necesidad de exponer, la necesidad de contar, la necesidad de sobrevivir, etc. Sin embargo, la creación artística, manchada en gran medida por un sistema que exige continua productividad, no favorece el proceso, sino el producto. Es aquí cuando se vuelve evidente que la ciudad tiende a oprimir y el campo a liberarlos. García Pozuelo (2023) reflexiona sobre el mismo origen de lo rural o lo anti-urbano, estableciendo que el espacio rural es aquello que se encuentra en una especie de limbo o espacio liminal en la línea recta que une la urbe con la naturaleza, entre lo sintético y lo orgánico. Es en esta diferencia radical entre lo sintético y lo orgánico cuando podemos aproximarnos al verdadero problema que ensombrece a la creación artística en nuestro tiempo: la vertiginosa rapidez de un tiempo que nunca fue nuestro.

Es aquí cuando lo rural y sus tiempos débiles marcan una gruesa línea roja, separando la producción de la creación; línea roja que tuvimos el placer de cruzar en cuanto entramos a la residencia de Alcaraz. Es allí donde mi propia investigación artística basada en la piel como tejido identitario empieza a mezclarse con la imperiosa necesidad de disfrutar del tiempo y reinventar nuevas formas de verlo pasar. La celeridad con la que acostumbraba a experimentar mi arte e investigación eran ya cosa del pasado, ahora el tiempo era denso y marcaba otro tipo de pautas. Gracias a ese descanso y a lo nutritivo de la naturaleza colectiva del propio entorno, la semilla de este proyecto empezó a germinar de forma sólida, dando lugar *IMPRONTA: tierra, carne y otras superficies*.

Destaco dos obras que, de alguna forma, resumen el trabajo realizado durante mi tiempo en Alcaraz, como parte de este marco conceptual en el que el tiempo es planteado desde la lentitud y meditación, y la piel es un nexo entre perspectivas. Estas dos piezas son el ejemplo perfecto de unión entre el contexto y el concepto, aunando mi investigación personal y el fluido contextual en el que fueron ideadas. En estas piezas, la piel como elemento conectivo entre hábitat y habitante, así como la repetición y las acciones mántricas, hablan del tiempo y el cuerpo como elementos finitos que se encuentran en mi proceso creativo.

El primero de los tapices se titula *Capilares*, haciendo referencia a la red de pequeñas venas que se encuentran bajo nuestra piel, las cuales forman un complejo entramado de caminos que se extiende bajo nuestra superficie. Esta idea de la red de caminos y la forma de representarlo en un tapiz surge durante la residencia, concretamente gracias al camino que continuamente teníamos que transitar para ir al pueblo. La idea de que todos y cada uno de nosotros éramos pequeñas células recorriendo una y otra vez el mismo camino para dirigirnos a lo que muy posiblemente podrían ser dos órganos de un



cuerpo (Alcaraz y el lugar de la residencia), me hacía pensar que el propio paisaje y alrededores eran parte de un ente dormido, y que continuamente estábamos circulando entre sus venas. En el proceso de creación del tapiz fue donde el tiempo y la lentitud tomaron importancia, pues el tapiz cuenta con aproximadamente ciento treinta y seis metros de líneas bordadas en vertical a máquina. Estas líneas de diferentes formas y en dos tonos de rojo diferentes, conformaron una especie de ritual de repetición que duró tres meses, en el que la acción acabó pesando más que el propósito; nunca llegó a importar demasiado que las líneas fuesen perfectas, rectas o paralelas, sino que simplemente fueran. La mera existencia de las líneas sobre ese tapiz ya era suficiente, un poco como nuestro transitar por los caminos; el mero deambular por ellos ya era suficiente en sí.

El segundo tapiz que funciona como resumen de la residencia y todos los procesos creados en ella es *El Cuerpo*. Este tapiz es quizás el más peculiar y aquel que visualmente es más discordante. Compuesto por un sinfín de tejidos abullonados, rizados, cosidos y deshilachados, esta pieza se presenta como una funda de carne, como la piel de un gigante que ha sido desollada por un dios

iracundo. Es en esta pieza, de más de dos metros de largo, donde la piel, el territorio y el tiempo se desdibujan para mostrar una realidad de naturaleza inestable y ciertamente monstruosa, que nos invita a disfrutar de lo incómodo y de las dudas que proyecta. Lo abyecto, siniestro y feroz de este tapiz se vuelve familiar, pues en esa otredad que presenta encontramos las rarezas de nuestro propio cuerpo y las dualidades a las que nos exponemos como individuos. La incomodidad como forma de hogar, la belleza horrenda, la lentitud acelerada, el terreno y su dermis: conceptos en apariencia antagónicos que, en esta pieza se vuelven inseparables. Una vez más la repetición y lo casi ritualístico de la confección de la obra nos recuerda que el exceso de estímulos puede ser modulable, y que la acción puede ser también un modo de descanso.

Nunca el tiempo y su posible estancamiento me dio más paz. Alumbra Rural como experiencia me dio la capacidad de descansar y reconectar con el entorno, substituir pavimentos por arcilla azul, calles por veredas y edificios por montañas en llamas. La creación artística ahora es un paseo por el campo, puntadas en tela o arcilla molida en bolsas de papel.





TODAS LAS DISTANCIAS POSIBLES DESDE LA SUPERFICIE

En un verano tórrido (casi un oxímoron, pues todos tienden a serlo, pero quizá ahora un poco más por todo aquello que ya sabemos y podemos creer o no, según algunos), tiendo a observar, sobre todo al salir de casa, cómo mi piel reacciona al calor y al sol. El sudor, el picor en las partes tatuadas de mi cuerpo, el tacto de los pies sobre el suelo —calzado o no— rezuman un sopor que invade todo el espacio corporal. Quizá mi ADN cordobés acepte con cierta naturalidad que el terreno y ciertos momentos del día son hostiles para simplemente ponerse bajo el cielo, aunque en cierto modo “se aguanta”, sin parar de repetir que es “insoportable”.

Mi piel no es la misma que hace veinte años. Observo desde cerca, en el espejo, marcas que ya atisban el paso del tiempo, que, aunque aún no hacen una mella que me haga temer a ese “yo” mayor, me demuestran que ya poseo huellas de mi paso por el mundo. Están en los poros, en las imperfecciones, las cicatrices, las nuevas canas, el propio gesto que se va endureciendo.

Casi como tierra o barro, siento que se moldea según el modo de vida, la actividad o el simple hecho de esperar y ver cómo todo va cambiando. Desde cualquier distancia, la superficie de algo no es más que el estrato superior de algo oculto, con la diferencia de que atravesarla o no devuelve distintas consecuencias. Yo soy esa imagen, y esa cobertura porto.

Lo superficial, como concepto, no necesariamente alude a su acepción como algo sin solidez o sustancia. Pensemos en la tensión superficial del agua del mar y la profundidad que alberga. Pensemos en la tierra junto a un árbol que explora el subsuelo en un laberinto exquisito de raíces que extraen alimento. Volvamos a pensar en la piel y en su aparente debilidad, siendo el órgano más extenso del cuerpo. Lo relativo a la superficie, a lo externo, dota de tanta identidad e importancia como el interior a lo sustancial u oculto.

Rafael Garrido explora todas las tensiones entre ser y territorio a través de las cargas conceptuales de sus superficies: carne y tierra, piel y hormigón, tacto y corteza. Terreno y cuerpo como portadores de huellas; cuerpo y terreno como actores que dejan huella. En una estrategia brillante, Rafael, desde el juego con las escalas macro y micro, reproduce y explora las texturas que el

territorio proporciona (en este caso, Alcaraz, lugar de la residencia), y una observación casi científica sobre la piel son extrapoladas a modo de tapices, objetos de valor artístico que, a través del tejido y la textura, cubren paredes o suelos desde el antiguo Egipto. Como textiles, son los que nos cubren, abrigan y protegen.

En una práctica cercana a lo instalativo, el terreno expandido que defendiera Rosalind Krauss como aquello que necesita salir de su propio marco, y lo inmaterial desde el escaneado 3D, que además de proceso preparatorio propone resultados finales como estudios de campo que se sostienen como obra en un tacto imposible, Rafael habla no solo de la textura, sino de cómo lo somos nosotros en relación con lo que nos rodea, y cómo todo lo que nos rodea es un ruido táctil que otorga identidad y capacidad de cognición a un lugar.

Cuerpo y lugar unidos en un paisaje expandido, en el que el pelo, la vena, la veta o la grieta aparecen desde el plano del dibujo a través del bordado, la representación fotográfica y la propia técnica escultórica, haciendo uso de la tecnología actual junto al trabajo y oficio tradicional. Esto es: habitando, desde la práctica y la reflexión, el mundo que le rodea.

Si recordamos el trucaje de cámara en el brillante clásico de la ciencia ficción *El increíble hombre menguante* (1957), de Jack Arnold, en torno a la novela de Richard Matheson, su protagonista, Scott, menguaba día a día tras un extraño fenómeno al atravesar una nube en el mar, disminuyendo tanto su tamaño que el propio espacio del hogar se convertía —ni no primero— en un nuevo territorio a descubrir desde una mirada que ya no podía abarcar una habitación, hasta un peligro en el que ser atacado por un gato o simplemente subir una escalera se volvía un desafío extremo. La tecnología del momento nos hizo pensar en un nuevo mundo y una nueva escala para los objetos, en el que, una vez más, lo superficial escondía una nueva realidad con un simple ejercicio de pensamiento. El cuerpo y el espacio ahora estaban en desventaja, y el que dejaba huella en el espacio pasaba a ser devorado por él.

En definitiva, una interrogación constante en el arte contemporáneo y sus herramientas, y en la obra de Garrido: ¿quién soy?, ¿qué espacio habitamos?, ¿quiénes somos?, ¿y en relación con qué? Si atendemos a la última reflexión del personaje: “Si la naturaleza existe en niveles infinitos, también existirá la inteligencia”, podemos comprender que toda esta suma de texturas y reflexiones entre sus relaciones son una obligación si de verdad queremos estar en el mundo.

IMPRONTA: TIERRA, CARNE Y OTRAS SUPERFICIES

Yo rondaba en carne viva
por donde quiso mi suerte.
Si será grande el castigo
que hasta la sombra me duele.

En un acto devenido, nuestro cuerpo se dirige hacia el encuentro con la sala de exposiciones mientras se prepara para recibir un estímulo organizado que va a desencadenar todo el mecanismo perceptivo al mismo tiempo. Tanto es así, que lo que parece originalmente una comunicación espontánea guiada por la experiencia estética, está en efecto dirigida por la máquina total de la carne y por la guía sensorial de la piel. En este sentido, la función del organismo en la percepción de los estímulos es, por así decirlo, “concebir” cierta forma de excitación. Esto es justo lo que tiene que pasar, inevitablemente, si estamos dispuestos a ello, a dar nuestro cuerpo para que definitivamente superemos las ataduras de la cualidad sensible. En la obra de Rafael Garrido, por fin, de una vez por todas, el conjunto de trozos de carne dará habida cuenta que no existe sin referenciarse a sí mismo en su mismidad. En la lírica popular manchega encontramos al cuerpo como el recipiente del dolor, de la angustia del tiempo, de las punzadas del desamor o de las pulsiones contra la injusticia, como si existir estuviera ligado sin remedio al padecimiento, que siempre tiene que ver con lo que está fuera.

De esta manera lo condicionan los sentimientos populares, aunque consigue elevar la anécdota a categoría y sostenerse en las palabras de Merleau - Ponty cuando asegura que no puede comprender la función del cuerpo viviente más que llevándola “yo mismo a cabo y en la medida en que yo sea un cuerpo que se eleva hacia el mundo”.

Cadena que me aprisionas,
calabozo, aquí me tienes.
Pague mi cuerpo el delito
y no padezcan mis bienes.

Esta propuesta es sin duda, una trama viviente de saberes en expansión, donde lo manual se entreteje con lo simbólico, llegando a generar un pensamiento que va a ser nómada y que se arraiga sin fijarse, expresando territorios más allá del mapa. Llegados a este punto, vamos a caminar hacia el límite del ser-otro, en tanto su capacidad de devenir, queriendo superar los límites del ambiente cultural para defender con vehemencia los atributos del arte contemporáneo como propiciador de inter-

cambios de herencias sociales y entendimiento entre comunidades. En lo sucesivo, lo textil será referenciado como algo más que la superficie o el revestimiento, un proceso material que construye una conexión eficaz que interviene sin titubear, directamente en la relación entre el cuerpo y el espacio. En el conocimiento de Sara Coleman, los medios textiles son estructuras relacionales, transdisciplinarias, que van a generar sensaciones hápticas, para lograr la activación de los estímulos organizados que hemos tomado como referencia para el estudio del cuerpo.

De esta manera y en la misma línea, hay que pensar cómo lo textil se despliega desde lo íntimo, en la piel y en lo corporal, hasta lo doméstico y lo arquitectónico, para hacer de bisagra conjunto a las experiencias simbólicas, que le son consustanciales.

Despierta si estás dormida,
tiempo tendrás de dormir,
que mientras abres los ojos
entra mayo y sale abril.

De esta manera y en la misma línea, hay que pensar cómo lo textil se despliega desde lo íntimo, en la piel y en lo corporal, hasta lo doméstico y lo arquitectónico, para hacer de bisagra conjunto a las experiencias simbólicas, que le son consustanciales.

En profundidad, la piel es un elemento que resulta clarificador si se entiende su capacidad para establecerse como testigo de paso entre lo interior y lo exterior, una realidad indispensable cuando se atraviesa el umbral de los conceptos. Es absolutamente necesario saber que no hay otro camino para conciliar el cuerpo con el territorio, más aún en su ruralidad. Entonces, la piel es el lugar donde el cuerpo se abre al mundo y en una concepción multidimensional, más allá de la función biológica, se convierte en un espacio que alberga lo existencial, lo político y lo cultural. La piel es el registro visible del abrazo entre el cuerpo y la tierra, entre el trabajo físico, la historia, la memoria y la resistencia. Además de ello, tiene que ver con un movimiento constante que podríamos definir como tensión, que enfrenta constantemente las inercias de un sistema productivo que avanza hacia el colapso total, que puede analizarse sin desvincular al sujeto de su contexto de origen.

Sucede en muchas ocasiones, sin parar, poniendo en valor las tensiones persistentes entre los binomios: tradición-modernidad, natural-artificial, existir-resistir.

Esquilones de plata,
bueyes rumbones,
esas sí que son señas,
de labradores.
Ya se está poniendo el sol,
ya dan sombra los terrones
y al bolsillo de mi amo le están entrando temblores.
Cuando corta las espigas
va cantando el segador,
el amo se lleva el trigo
y a mi hambre me dejó, ly qué grande es mi castigo!



WEB



RESIDENCIA



ENTREVISTA ARTISTA



TESTIMONIOS

Carloita Gambato



Eva Garceía

JUEGOS // LABORES

JUEGOS // LABORES nace del compromiso de reavivar la memoria de las mujeres del mundo rural. Frente a una Historia escrita en mayúsculas, que avanza dejando escaso espacio para las experiencias subjetivas, la artista dirige su atención hacia aquellas vidas que han sostenido el territorio y la comunidad. Con una pulsión archivística, Eva acude a las mujeres de su familia y de su entorno cercano para dialogar con ellas acerca de sus infancias y su vida en el mundo rural durante la Posguerra.

Lugar: **Casa Perona (Albacete)** 
Fecha de inauguración: **2 octubre 2025** 
Comisariado: **Isis Saz** 

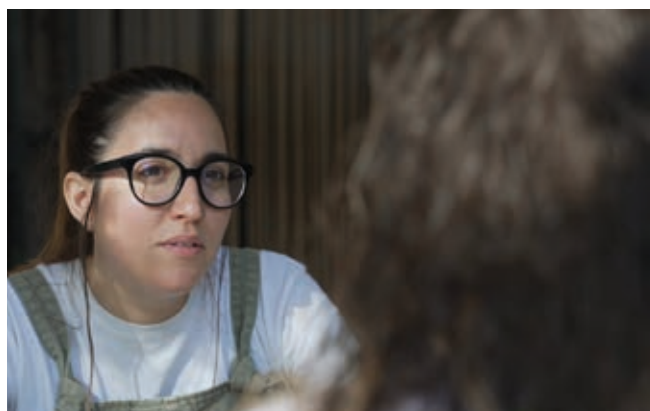


Juegos y labores conforman una dualidad en la que ambos ámbitos no estaban claramente separados para estas mujeres, en su mayoría pertenecientes a clases sociales humildes. En un contexto histórico en el que las niñas se veían obligadas a contribuir con su trabajo, muchas de estas tareas se vivían y se recuerdan como una forma de juego. En consonancia con otras prácticas del programa, Eva opta por el bordado como técnica para evocar esta memoria. A través de fotografías intervenidas sobre bastidores, la artista vincula el gesto manual con el documento, articulando un diálogo entre archivo y práctica artística.

Un elemento fundamental del proceso fueron las entrevistas realizadas a estas mujeres, cuyos testimonios el público de *JUEGOS // LABORES*, instalada en la Casa Perona de Albacete, pudo escuchar mediante dispositivos de audio. Estas voces acompañaban a las piezas bordadas y activaban una escucha atenta, reforzando el compromiso con generaciones anteriores sin cuyo trabajo y sacrificio no sería posible nuestro presente.







Entre las piezas clave de la exposición destacan las mondaduras de naranja realizadas en porcelana. Dispuestas a modo de altar, estas delicadas formas nacen de una anécdota relatada por la abuela de Eva, quien recordaba cómo, durante los años de hambre, se veían obligadas a comer incluso las cáscaras de las naranjas. En este gesto de "monumentalización" de lo cotidiano late un profundo respeto y una conciencia crítica sobre la memoria histórica, pilar fundamental de esta propuesta artística.



JUEGOS // LABORES

Eva García se adentra en los recuerdos de las mujeres de su entorno para dar cuerpo, forma y voz a sus infancias en el contexto rural. Testimonios de la fragilidad y la dureza del tiempo vivido por cuatro personas con las que conecta la artista y que se han convertido en el eje central de esta exposición.

Mujeres que desde niñas ya trabajaban en labores del campo, que no pudieron apenas aprender a escribir y leer y que solamente a través del juego consiguieron evadirse hacia un lugar mejor. La Guerra Civil española y posterior dictadura supuso para estas niñas y mujeres la lucha constante por sobrevivir a la hambruna que asoló su entorno, una situación extendida en las zonas rurales y silenciada, pero marcada de forma profunda en sus cuerpos.

Las mondaduras de naranja se convierten en símbolo de esa pobreza, recordada entre lágrimas. Transformadas en material escultórico y reconfiguradas, ocupan el espacio para lograr comunicar más allá de la palabra.

No hay apenas rastros de fotografías ni documentos visuales de la vida diaria, forman parte de una generación y una población que no tuvo acceso a la auto-representación. De modo que podemos leer las escasas fotografías de álbumes personales y de archivo que la artista recoge y transforma desde una óptica especial: observando las imágenes de las niñas con ovejas y gallinas en el patio, del colegio, de las tardes tejiendo o bordando, tratando de descifrar ese momento único que fue capturado. Documentación que recupera Eva García, que transfiere, y borda sobre lana, tela y esparto para conformar un recorrido que nos habla de estas vidas, de aquello que ocurrió y que gracias a la palabra y la memoria oral continúa perviviendo.

Todas estas mujeres longevas, no lo son por casualidad, sino porque son supervivientes y lograron resistir condiciones extremas. Su memoria se deteriora, fragmentos de tradición oral se van desdibujando y en un acto de resistencia la artista reconfigura. Estos relatos orales desaparecerán, pero en esta exposición podemos comprender toda esa fuerza de vida que está presente en estas mujeres, que nos interpela y que también nos sitúa ante la adversidad y crueldad del mundo actual.



Lugar: **Sala Princesa Zaida, Museo de Cuenca**
 Fecha de inauguración: **6 noviembre 2025**
 Comisariado: **Gustavo Insaurralde**

Zhenxiang Zhao

¿QUÉ MIMBRE TENGO, QUÉ CESTO HAGO?

Los 24 períodos del campo se inspira en los 24 términos solares del calendario tradicional chino, que articulan el año según transformaciones ecológicas, actividades humanas y no humanas. A través de una narración circular compuesta por semillas, dispositivos escultóricos y objetos de cuidado, la obra reflexiona sobre la interdependencia entre especies y propone formas de convivencia más sensibles en el contexto del Antropoceno.

Trabajar con materiales orgánicos fue una experiencia muy inspiradora: el mimbre, la tierra roja, las semillas del huerto de la cocinera Noelia, las semillas que compartimos y llevemos a casa...

El proyecto surge del diálogo entre la cosmología ancestral china y el entorno rural de la residencia Alumbra Rural, donde el contacto con los cultivos y saberes locales evidenció una distancia personal respecto a los procesos naturales. La investigación reivindica así una observación atenta de los ritmos agrícolas y vitales, tendiendo un puente entre el paisaje manchego y la tradición cultural oriental en la que crecí.

种瓜得瓜, 种豆得豆(Zhǒng guā dé guā, zhǒng dòu dé dòu): Si siembras melones, cosecharás melones; si siembras judías, cosecharás judías. Cosechas lo que siembras.

Durante el proceso de producción de *Los 24 períodos del campo*, la obra se desplazó del objeto artístico hacia un conjunto de relaciones vivas. El primer gesto consistió en compartir semillas de escanda —una variedad antigua de espelta— con los participantes de la residencia Alumbra Rural, invitándolos a adoptarlas y cuidarlas durante su ciclo completo.

La “adopción” de estos hijos/as vegetales funcionó como un contrato simbólico: cada participante se convirtió en responsable de un ser vivo, en cuidadores de un ciclo de vida. Más que producir imágenes u objetos, el proyecto activó una red de cuidado, intercambio de saberes y acompañamiento mutuo. La obra se manifestó así en una comunidad en acción, donde las relaciones humanas replicaban las interdependencias de un ecosistema.



El agricultor agroecológico Agripino, de la asociación Culturhaza, me transmitió un principio fundamental para el proyecto: la importancia de completar el ciclo vital de la semilla. No se trataba de consumir una planta, sino de acompañar su proceso: sembrar, observar, cosechar, secar y volver a sembrar. Este tiempo vegetal obliga a desacelerar el ritmo humano y adaptarse a otra temporalidad.

Durante los ocho-diez meses, las semillas crecieron en distintos lugares del planeta: Granada, Murcia, Castilla-La Mancha, Andalucía, Portugal..., cuidadas por los compañeros de Alumbra Rural y sus familias. La cosecha colectiva dio lugar a una serie de instalaciones presentadas en el Museo de Arqueología de Albacete.

El proceso incluyó también el aprendizaje del fracaso. El primer año mis semillas plantadas fueron arrancadas al confundirse con malas hierbas por los jardineros; el segundo, las semillas fueron devoradas por pulgones debido a la ausencia de insectos depredadores. Estas experiencias hicieron evidente que la vida vegetal depende de una red multiespecie: la convivencia entre especies no es opcional, sino constitutiva. Crear un ecosistema de sostén se vincula con procesos que también atraviesan lo humano. En este caso de estudio, el cuidado de una semilla se convierte en una forma de arte crítico dentro de una ecología aplicada del cuidados.



Sembrar se convierte así en una forma de conocimiento corporal. Cuidar una semilla implica observar, esperar y aceptar la pérdida. La biblioteca de semillas del proyecto funciona como un “libro vivo”: al prestar una semilla no solo se transmite materia, sino una experiencia de atención y resistencia compartida. Según los estudios y análisis sobre la bioculturalidad de Víctor Toledo y sus colaboradores se observa que las regiones de alta biodiversidad coinciden con zonas de gran diversidad de lenguas indígenas. Es decir, la diversidad biológica y cultural, incluidas variantes lingüísticas, están correlacionadas.



愚公移山 (Yú gōng Yí Shān): El viejo insensato mueve la montaña: “La perseverancia puede mover montañas”. Sinónimo a otro proverbio popular: 人心齐, 泰山移 (Rénxīnqí, tàishānyí): Con unidad de propósitos, incluso el Monte Tai puede ser conmovido.

Con *Los jóvenes insensatos mueven montañas* propusimos un gesto colectivo de “insensatez” transformadora: trasladar semillas silvestres —llamadas “malas hierbas”— del entorno rural al espacio urbano, evocando la leyenda de quienes perseveran hasta mover una montaña.

Durante esta acción, participantes de la residencia Alumbra Rural y visitantes dispersaron semillas a lo largo del recorrido performativo, actuando como agentes de desplazamiento ecológico. El gesto tendió un puente simbólico entre campo y ciudad y cuestionó las jerarquías que determinan qué vidas vegetales se cultivan o se eliminan.

En colaboración con la asociación agro-ecológica Culturhaza, el proyecto defendió la biodiversidad cultivada y la libre circulación de semillas, entendidas no como ornamento, sino como portadoras de memoria, adaptación y resistencia, situando el cuidado y el intercambio como prácticas políticas y ecológicas.

顺天应时 (Shùntiānyìngshí): Seguir el cielo y responder el tiempo: actuar en armonía con los ritmos de la naturaleza.

Tras la performance, las semillas desplazadas hallaron un lugar de permanencia en la instalación *Calendario rural*, exhibida en el Museo de Arqueología de Albacete. La pieza funciona como espacio de reposo para lo transportado colectivamente y como dispositivo interactivo para tocar, oler y sentir la potencia del campo a través de semillas silvestres de resistencia.



Inspirada en los ciclos agrícolas, en los 24 términos solares de la tradición china y en calendarios circulares de diversas culturas, la obra propone una comprensión no lineal del tiempo. 天圓地方 (Ti ān yu ān dì f ā ng): la cosmología china antigua concebía un cielo circular que cubre una tierra cuadrangular. Frente al progreso continuo, evoca retorno, repetición y continuidad ecológica. Construida en madera contrachapada y semillas silvestres, invita a tocar y desplazar la materia viva entre las manos.

El calendario deja de medir para convertirse en práctica compartida: más que representar los días, propone habitar los ritmos de la tierra. Cada región geográfica, fue conservando las semillas que mejor conseguían el equilibrio de alimentar y conservar la riqueza del suelo. El ser humano en el proceso de domesticación aprendió a entenderlas y ahora tenemos que protegerlas para poder transmitir sus cualidades alimentarias y todo ese conocimiento. Las semillas operan como unidades temporales, recordando que el tiempo también se cultiva y se transmite colectivamente.

En diálogo con el calendario, *el horno*, o *el meteorito de la vida*, presentado en *¡Qué alegría verte!* se concibe como un pequeño sistema alimentario circular. Espacio de gestación, transformación y encuentro, articula procesos productivos y vínculos comunitarios en torno a la alimentación. Construido mediante técnicas artesanales y maquetas cerámicas, más que objeto es un dispositivo que enlaza materia, energía y comunidad.

La obra traza un ciclo completo: siembra colectiva de escanda, crecimiento y cosecha, transformación en alimento compartido mediante el fuego. La energía retorna simbólicamente a la tierra con una nueva siembra, configurando un circuito ecológico continuo.



En conjunto, *Los 24 periodos del campo* se configura como obra procesual donde sembrar, desplazar, tocar y transformar son gestos equivalentes. A través del cuidado compartido, el proyecto entiende el arte no como producción de objetos, sino como activación de relaciones entre cuerpos, territorios y especies. Frente a la aceleración contemporánea, recupera temporalidades lentas y cíclicas, imaginando formas de comunidad basadas en la interdependencia y la atención a lo vivo.

Tras esta performance, las semillas desplazadas encontraron un lugar de permanencia en la instalación *Calendario rural*, exhibida en el Museo de Arqueología de Albacete. La pieza funciona como un espacio de reposo y experiencia para aquello que ha sido transportado colectivamente, así como un dispositivo interactivo para quienes quieren tocar, oler y sentir el poder del campo a través de las semillas silvestres de resistencia.

¿Qué mimbre tengo, qué cesto hago?, sembrado durante la residencia de Alumbra Rural, surge del aprendizaje del mimbre y del encuentro directo con sus resistencias materiales. Mi exposición individual vinculó el territorio con la crisis de la producción artesanal del mimbre, amenazada por la falta de relevo generacional y los cambios económicos y climáticos. La desaparición de los campos de mimbre implica también la pérdida de patrimonio material e inmaterial, diversidad cultural y memoria colectiva.

Más allá del mimbre físico, la obra interroga el "mimbre" que llevamos dentro: nuestro cuerpo, herencia viva que encarna historia, cultura, lenguaje y gesto colectivo. 因地制宜 (Yīndìzhìyí): Adaptarse a, e incluso aprovechar las condiciones del suelo o del local. Crear "cestos" con este "mimbre" interior es un acto de lentitud y de excavación de la identidad, una construcción de un cuerpo arquitectónico y de resonancia con la naturaleza, la sabiduría de los agricultores y el paisaje de Castilla-La Mancha. *El Hombre de Mimbre* surge como instalación performativa que materializa este diálogo entre cuerpo, territorio y memoria colectiva heredada.

MEMORIA DE UN LATIDO Y UNA SOMBRA

¿QUÉ MIMBRE TENGO, QUÉ CESTO HAGO?

El mimbre guarda en su fibra la memoria del río. Cada rama conserva la parsimonia del agua que la meció, el movimiento del viento que la dobló, el latido que acompañó su crecimiento. En la intimidad de la luz nace la sombra. Y en la sombra, la memoria: esa condición exquisita en la que el tiempo se deposita sobre la materia. Zhenxiang Zhao aborda el paisaje desde la noción del viaje interior. Sus composiciones combinan la gestualidad del mimbre como elemento vital en un lenguaje tan ancestral como contemporáneo, evocando horizontes que parecen emerger del sueño. Su gesto -fluido y rítmico- se torna en una meditación en movimiento, donde el espíritu de la naturaleza se manifiesta a través de la forma y el vacío, de lo que aparece y lo que se insinúa.

Memoria de un latido y una sombra testimonia el encuentro entre la mirada y el acontecer. Sus obras se germinan en la quietud misma, como si contuviera la vibración de algo que acaba de suceder. En ellas, lo material se vuelve leve, y lo insensible -la emoción, la intuición, el recuerdo encuentra sentido en el límite entre presencia y ausencia. La obra de Zhenxiang Zhao, con la sensibilidad del que escucha, eterniza el acto de tejer en una manera de contemplación. En sus manos, la sombra se vuelve materia viva: un rastro de luz que respira en silencio. El artista emprende una exploración poética sobre lo efímero y lo persistente, sobre la huella que deja el momento cuando la luz se retira. Durante su residencia en ãlumbra, el artista se adentró en un proceso de devoción y recogimiento, donde el gesto se convirtió en un modo de ensoñación con los ojos abiertos. Cada obra es el resultado de un diálogo prudente entre cuerpo y materialidad.

El artista trabajó con el mimbre como si fuera una extensión de su cuerpo: tejiendo, doblando, dejando que la materia encuentre su propio ritmo. Su gesto acompaña y entabla un diálogo con la potente herencia atávica que lo precede... En ese proceso, Zhenxiang Zhao descubre que cada fibra encierra una resonancia del lugar de donde proviene, una aparición que persiste más allá de la pieza. El mimbre será entonces un puente entre lo natural y lo espiritual: su fragilidad encarna el devenir, su resistencia invoca la capacidad del ser para adaptarse y persistir. Las sombras proyectadas por sus estructuras son testigos de un diálogo entre lo manifiesto y lo intangible. El artista entiende el paisaje no como una representación, sino como una experiencia interior. En sus obras, la sombra es el eco que perdura después del resplandor.

Zhenxiang Zhao escucha las voces antiguas de la materia y las traduce en un lenguaje taciturno donde el instante se revela en su forma más sutil... Y en esa paradoja luminosa, nos invita a mirar más allá, hacia ese territorio íntimo donde la obra se convierte en respiración del alma, el pulso de lo que permanece y lo que se transforma.



WEB



RESIDENCIA



ENTREVISTA ARTISTA



ENTREVISTA COMISARIO

María Díaz



María Esteve

CERROS TESTIGOS

El proyecto se sitúa en el territorio como experiencia viva y espacio habitado, no como paisaje distante ni como escenario contemplado. En el contexto del medio rural y dentro del marco de Alumbra, la práctica artística se configura como un ejercicio de escucha, presencia y relación sensible con la tierra. No se trata de intervenir el entorno desde una lógica extractiva o representativa, sino de generar vínculos, donde el cuerpo se convierte en herramienta de conocimiento y la experiencia en forma de pensamiento.

Lugar: **Sala Princesa Zaida, Museo de Cuenca** 

Fecha de inauguración: **6 noviembre 2025** 

Comisariado: **Gustavo Insaurralde** 

El paisaje se convirtió en un espejo de mi mundo interior, un reflejo en el que me reencontré. Fue una experiencia como excavar túneles hacia mi infancia, rescatando recuerdos y sensaciones olvidadas.

Caminar aparece como gesto fundacional del proceso y como práctica de atención. Cada paso es una inscripción efímera sobre el suelo: una escritura que no busca permanecer, pero que deja memoria en el cuerpo. El territorio no se recorre, se habita. Se toca, se respira, se atraviesa con los sentidos abiertos. El suelo se transforma en superficie de lectura, en archivo vivo de huellas, estratos y restos. En este caminar lento se activa una relación directa entre cuerpo y paisaje, donde el espacio deja de ser fondo y pasa a ocupar un lugar central.

Desde esta experiencia directa surge una investigación de carácter íntimo que busca registrar lo invisible: las marcas sutiles del tiempo, las memorias que permanecen en la

materia, los rastros que no se perciben a simple vista. La recolección de polvo, la captura de texturas, los frottage y los registros audiovisuales funcionan tanto como documentos descriptivos como fragmentos de una arqueología poética del territorio. El paisaje no se representa: se inscribe en los materiales.

La acción de incorporar telas en las botas de montaña convierte el cuerpo en soporte y el caminar en dispositivo de creación. Cada pisada genera una huella única, resultado del encuentro entre el tejido, el suelo, la piedra y el relieve. El paisaje escribe, el cuerpo traduce, el tejido conserva. De este modo, el desplazamiento deja de ser tránsito para convertirse en proceso creativo.



Este diálogo silencioso con el entorno se vincula a nociones de desplazamiento, memoria y pertenencia. Aparece una reflexión sobre la fragilidad de los vínculos con la tierra y sobre la construcción de identidad en contextos de movimiento, donde arraigo y tránsito no se oponen, sino que se entrelazan.

El proyecto se despliega en múltiples formatos —piezas audiovisuales, textos, registros del polvo, impresiones y archivos materiales— que funcionan como capas de una misma experiencia. Todos forman parte de un único cuerpo de trabajo que entiende la obra como proceso y no solo como resultado. La exhibición no actúa como cierre, sino como prolongación del recorrido.

Desde el contexto de Alumbra, este trabajo dialoga con el medio rural desde una posición de inmersión. El territorio se entiende como espacio vivido: lugar de memoria, de historia, de trabajo, de silencio y de afecto. La práctica artística se sitúa así en una frontera entre lo poético y lo material, entre lo sensible y lo geológico, entre lo personal y lo colectivo.

El paisaje deja de percibirse como algo externo para convertirse en experiencia interior. Se transforma en memoria corporal, en emoción, en recuerdo, en vivencia sensorial. La rugosidad de la tierra, el sonido del viento, el contacto directo con la materia construyen un archivo afectivo que se inscribe en el cuerpo.



La investigación propone una forma de creación lenta, vinculada al tiempo del caminar y al ritmo del cuerpo. Se plantea una práctica basada en la observación, la espera y la atención. La obra no se fuerza: emerge del contacto y se deja construir por la experiencia.

La noción de arqueología poética atraviesa todo el proyecto como actitud. Excavar en la superficie, leer los estratos visibles e invisibles, rescatar fragmentos mínimos que contienen historias. Cada huella se convierte en archivo, cada textura en relato, cada rastro en memoria. El territorio se transforma en un libro abierto que se lee con el cuerpo y se colecciona en forma de experiencia.

No existe separación entre investigación y obra, entre acción y resultado, entre experiencia y forma. El camino recorrido es la obra. La obra es testimonio.

En este sentido, el proyecto no busca ofrecer respuestas cerradas, sino abrir espacios de percepción. No pretende explicar el territorio, sino generar vínculos con él. No representa la naturaleza, sino que propone formas de relación. La práctica se sitúa en un lugar de escucha, respeto y diálogo.

Desde el marco de Alumbra, esta investigación se inscribe en una reflexión más amplia sobre el habitar, el arraigo, el desplazamiento y la memoria en contextos rurales. El territorio no es solo espacio físico, sino espacio simbólico, afectivo y cultural. La creación artística se convierte así en una herramienta para pensar cómo nos relacionamos con los lugares que habitamos y atravesamos.



El proyecto nace del deseo de volver a mirar la tierra sin distancia, de reconectar cuerpo y paisaje, de recuperar una relación directa con la materia. De recordar que caminar es una forma de conocimiento, que tocar es una forma de comprender y que habitar es una forma de crear.

En última instancia, esta práctica propone una forma de estar en el mundo: más lenta, más atenta, más sensible. Una forma de creación que no se separa de la vida, donde arte, territorio y experiencia se funden en un mismo gesto. Donde el cuerpo no es instrumento, sino territorio.

Así, el proyecto se construye como un archivo vivo de experiencias, huellas y memorias: un testimonio sensible de la relación entre el ser humano y la tierra, donde el proceso importa tanto como la forma, y el vínculo tanto como la obra.

MIRAR CON LAS MANOS

CERROS TESTIGOS

Dicen que hay miradas que no se posan en los ojos, sino en las manos. Miradas que tocan, que tantean el mundo como quien busca un tesoro escondido y perdido. María Esteve nos conduce hacia ese territorio donde el hacer se convierte en forma de ver, y la creación deviene acto de escucha a través de la materia genuina, de la pulsión latente, del temblor de la tierra.

Durante su residencia en Alumbra, la artista se sumergió en un proceso distinto: el desarrollo lento del trabajo manual, del diálogo con los materiales, de la observación que no busca dominar sino comprender. Allí, en ese espacio suspendido entre la luz y el silencio, su práctica se abrió a una nueva dimensión. Cada gesto se volvió pregunta; cada trazo, una manera de pensar con el cuerpo en el territorio.

La artista recorre su entorno -ahora y siempre- y recoge objetos con la disciplina de una arqueóloga. Pero su búsqueda no está guiada por la nostalgia ni por la posesión: es una práctica de observación. En cada fragmento, en cada resto, María Esteve encuentra un vestigio del paisaje que respira, de la materia que calla (o grita). Así comienza su diálogo con el mundo. Las obras que emergen de este proceso se imponen en la sala como una letanía que se escucha en el eco de una catedral. Hay en ellas una delicadeza que proviene del contacto sostenido, de la atención a lo mínimo. El color, la textura, la huella no son meros recursos formales, sino vestigios del encuentro entre el cuerpo y el entorno, la materia y el soporte. En ese diálogo silencioso, la pintura deja de ser imagen para transformarse en presencia.

Mirar con las manos es también una reflexión sobre el acto de crear; sobre el misterio que ocurre cuando el ojo cede su hegemonía y el cuerpo entero se constituye en instrumento de percepción. María Esteve nos recuerda que el conocimiento más profundo nace de la intimidad del gesto que toca, que repite, que insiste. Este conjunto de obras se presenta como el rastro de una cartografía del aprendizaje sensible, donde cada pieza guarda la memoria del tiempo compartido. En las manos de María Esteve, la mirada se hace tangible y el paisaje se transforma en lenguaje; la materia, en testigo; el arte, en una forma de manifestación. Y en esa transparencia, el arte vuelve a ser lo que siempre fue: una forma de habitar el asombro.

📷 María Díaz

WEB



RESIDENCIA



ENTREVISTA ARTISTA



Lugar: Museo de Cuenca 📍

Fecha de inauguración: 15 noviembre 2025 📅

Comisariado: Miguel Ángel Moreno Carretero 👤

Julia Alfaro

¿QUÉ ES EL CAMPO? / NO SÉ QUÉ ES EL CAMPO

“¿Qué es el campo?” es una pregunta que encierra la necesidad de volver una y otra vez sobre las condiciones desde las que pensamos lo rural y sobre cómo lo articulamos poéticamente en la práctica artística. En el trabajo de Julia Alfaro, esta cuestión se materializa en una serie de cuencos que ensayan múltiples formas de representación del campo.



Desde esta perspectiva, existen tantos campos como cuencos presenta la artista. Una idea que podría extenderse hasta el infinito, pero que queda acotada por el número de piezas realizadas hasta el momento de la exposición. Cada cuenco, con sus distintos remates, superficies y acabados, da cuenta de las múltiples maneras en que el campo puede tomar forma, hacerse materia y ser contenido.



En consonancia con otras prácticas del programa, la relación entre lo artístico y lo artesano se convierte en uno de los ejes centrales del proyecto. Para Julia, el torno ofrece una combinación de automatismo y aperturas: una repetición que, lejos de limitar al gesto, permite la aparición de desvíos, modificaciones, innovaciones o experimentos. La artista compara este proceso con el acto de caminar: un movimiento rítmico y automatizado que libera la mente y da espacio a una forma de hacer que se piensa desde el cuerpo.



Resulta especialmente significativo para Julia exponer en Cuenca, su ciudad de origen, con la que mantiene un claro vínculo afectivo. El Museo Arqueológico se presenta como un espacio idóneo para establecer un diálogo entre tradición y contemporaneidad. Si lo arqueológico remite a aquello que ha sido preservado como resto material del pasado, la propuesta de Julia propone una continuidad entre la tradición, el hacer manual y las formas actuales de pensar el territorio.



¿QUÉ ES EL CAMPO?

¿QUÉ ES EL CAMPO? / NO SÉ QUÉ ES EL CAMPO

Julia Alfaro parte de esta pregunta —tan sencilla como inabarcable— para articular una investigación que oscila entre la observación, la memoria y la materia. El campo no se define, se intuye. “No sé qué es el campo”, responde la artista, y en esa aceptación del desconocimiento se abre un territorio fértil para pensar el paisaje, la percepción y la experiencia.

Como en la paradoja de Berkeley —“si un árbol cae en el bosque y nadie está cerca para oírlo, ¿hace algún sonido?”—, Alfaro sugiere que el campo existe en la mirada de quien lo habita. El campo es una construcción mental, una cartografía íntima. Hay tantos campos como cuerpos que lo atraviesan. Quizás, el campo pueda ser el recuerdo de un paseo. El proyecto hunde sus raíces en la estancia de la artista en Valencia, donde trabajó en *Alcabuz_00*, en la Escuela de Arte y Superior de Cerámica de Manises. Allí, la desaparición de los centros de producción alfarera se convirtió en el punto de partida de una reflexión sobre el oficio, la tierra y la pérdida. Su viaje a Mota del Cuervo (Cuenca) la llevó a conocer a Claudia Moreno, la última cantarera en activo. El barro que allí le regalaron, más que un material, fue un gesto simbólico: la transferencia de una tierra, de una memoria. Desde entonces, esa materia originaria ha sido hilo conductor en su práctica.

En diálogo con las tradiciones del Land art y con figuras como Robert Smithson, la conqueña explora la idea de traslación: extraer materia de un lugar para hacer visible su desplazamiento, su desarraigo. Sus obras *Non Sites* son fragmentos de territorio que devienen pensamiento, recuerdo o cuerpo.

El museo aparece aquí como otro campo de tensiones. Un espacio que, como un mausoleo, consagra los objetos que un día fueron útiles. En el Museo de Cuenca, donde se inserta parte de este proyecto, las piezas de Alfaro dialogan con los vestigios de la prehistoria, situándose en ese umbral donde el arte y la artesanía se confunden, donde lo ancestral se activa de nuevo.

En su búsqueda de nuevas resonancias, Julia se traslada más tarde a La Bisbal (Girona), centro de referencia en artesanía cerámica tradicional. Allí, guiada por la maestra Dolors Ros perfecciona la técnica del torno y comienza a interesarse por dimensiones más performativas y políticas de la práctica cerámica.

El proceso de creación de Julia comparte similitudes con el hacer tradicional alfarero, sin embargo, entre febrero y junio de 2025 Alfaro materializa una relación poética con el cuenco. Es durante

la residencia de investigación y experimentación en cerámica contemporánea Brota, en Fresca. La Nave, promovida por la artista Brenda Ranieri. Allí, el cuenco es un paisaje-objeto, pequeños horizontes portátiles que incorporan tierras, esmaltes y engobes del propio entorno. Cada pieza es un microcosmos, un souvenir del territorio y del tiempo, una síntesis entre geología y emoción. En este gesto se cruza también la práctica de artistas como Camille Virost o David Rosell, cuyas investigaciones con minerales locales abren un diálogo silencioso con la materia.

El resultado material de esta experiencia se presentó en Fresca. La Nave (Carabanchel, Madrid). *Cuenco Horizonte* reunió una serie de cuencos elaborados con tierras locales; Alma de cántaro, piezas antropomorfas y cacharriformes que evocan la arqueología, la memoria y el cuerpo. En ambas series, el cuenco actúa como forma sin límite, continente de materia y de pensamiento, espacio ritual donde contener y acoger son gestos equivalentes.

Los procesos alquímicos de la cerámica —el barro, el fuego, el tiempo— resuenan con las reflexiones de Masaomi Yasunaga, quien concibe el horno como una máquina de fosilización. Alfaro comparte esa mirada: en sus piezas, la materia se convierte en registro, en huella sedimentada. Un eco de civilizaciones pasadas, como en las instalaciones de Asunción Molinos Gordo, donde la tierra habla desde su propio espesor histórico.

En sala, las piezas de Julia Alfaro se disponen como si fueran cuerpos en observación. Mesas, papeles, dibujos y objetos construyen un ecosistema donde el vacío es tan significativo como la materia. El espectador se vuelve parte del paisaje: su mirada completa la obra.

Las vitrinas de la Casa del Curato—intervenidas por la artista— remiten a la estructura de un horno cerámico, de un pentagrama y funcionan como cápsulas de tiempo. Alfaro introduce en ellas nuevos signos, cartelas y fragmentos que reescriben la historia del espacio. El museo se convierte así en palimpsesto: un territorio que revela sus capas mediante la acción poética de la artista.

La hoja de sala, concebida como guía literaria, prolonga esta experiencia. Su lectura no solo

orienta: también acompaña, cuestiona, abre sentidos. Las piezas, fosilizadas pero vivas, invitan a recorrer el museo como si fuera un campo, un paisaje de memorias activas.

En esta tensión entre escultura y objeto utilitario, entre instalación y arqueología, el trabajo de Julia Alfaro propone un ejercicio de escucha. No se trata de definir qué es el campo, sino de aprender a percibirlo. Su práctica nos devuelve a la experiencia primera: tocar la tierra, mirarla, habitarla. Quizás el campo —como el cuenco— no sea un lugar, sino una forma de contener el mundo.

Toi Et Moi, AIRE Y CAMPO

JULIA AND LORENZO

Julia Alfaro y Lorenzo Galgó se conocieron en Alcaraz, Albacete, en el programa Alumbra Rural en septiembre de 2024. Las exposiciones ¿Qué es el campo? / No sé qué es el campo y aire 151 125 de Julia Alfaro y Lorenzo Galgó, empezaron el mismo día, el 15.11.25 en la ciudad de Cuenca separadas apenas por un kilómetro de distancia. La muestra de Julia tomó lugar en el Museo de Cuenca mientras que el trabajo de Lorenzo sucedió en la Biblioteca Pública Fermín Caballero.

Desde el inicio del programa se han acompañado en encuentros y sesiones de trabajo. Fruto de esa colaboración han decidido cerrar esta etapa con la conversación que le sigue a esta introducción. Este texto son notas en un proceso donde se atraviesa la práctica y las exposiciones de ambas, buscando definir desde la compañía. No distinguimos la voz porque es un texto.

LG: “Ya no se trataba de una domesticación de un afuera que asusta y duele, ni la domesticación de un interior iletrado y mudo, sino la producción de cualidades energéticas, espaciales y térmicas, que habilitan una determinada experiencia humana en el lugar.”¹

JA: Así acababas en “Inventario”, con la frase de Fisac que me gustó mucho: una determinada experiencia humana en el lugar. Subrayaste además la palabra en. Me hace pensar que el espacio sucede. Para definirlo no es solo con la función. Es necesario ver cómo se habita. Lo conectaba con lo que hablamos el otro día sobre la última capa intervenida. Esa, la última piel, que es un volumen, no un recubrimiento, es otro paisaje. Había una teoría sobre la luz, antes de que se llegase al entendimiento de la luz como onda y partícula, que proponía las cualidades de la luz como otro cuerpo, uno que se modulaba en torno al contorno del resto de objetos con los que se relaciona.

¹ Durante el proceso de trabajo de la exposición aire 151 125, mucho antes de recibir ese nombre, Lorenzo¹ desarrolló diferentes documentos digitales que servían para una toma de contacto con el material para las personas que acompañaban el proceso, como Julia Alfaro, Jara Roset, Manu Padín o José Iglesias. Esta serie de documentos reciben el nombre de “Inventarios”.

Lo de que la arquitectura no son unos muros y techos, sino el aire que contienen lo hacía con Miguel Fisac. No son unas ideas que llegan y se plantan en un lugar, no son extraterrestres, sino, literalmente, terrestres, con los pies en la tierra. Escuchas lo que ese lugar puede proponer, y se capacitan unas cualidades que son necesarias para un cierto trabajo que se desea allí. Por ejemplo, estuve trabajando en el Instituto Bernardo de Balbuena de Valdepeñas, el de Fisac. En La Mancha se llega a temperaturas de cuarenta grados en verano y cero grados en invierno. Cuando diseña el edificio piensa en la orientación, el recubrimiento encalado, los muros de tierra... es llamativo porque se parece a la arquitectura popular de aquí, encalada, muros gruesos. Evidentemente se parece, porque lo popular llega a serlo cuando responde al lugar con los materiales que se tienen a mano.

Fisac entendía mucho eso. No creo que aunque hubiera habido aires acondicionados los hubiera puesto. Te traía esto de Glem Adamson que decía que la artesanía siempre se subyuga al interés general del trabajo. La alfarería como un tubo, ¿no? Pensar el hacer como un algo que te atraviesa y dejas que suceda a través de ti. La idea de que un cuerpo ejerza la menor fricción posible con aquello que entra en contacto con él, dejándole casi sin moverse. Por supuesto, en esa imagen hay muchos problemas. En el proceso de hacer es casi imposible que algo no se atore, que algo no se detenga en ese proceso de tradición. Ahí está Fisac, preguntándose por aquello que se hace, y su porqué, en un lugar y tiempo concreto.

Mola esa idea de que el hacer ya está ahí, que es un canal que atraviesa, te afecta y lo dejas pasar. Se participa de vez en cuando, y algo se posa.

Eso, y lo que dice Tim Ingold sobre la cuerda. Que una cuerda muy larga no está hecha de fibras igual de largas, sino de fibras trenzadas que se van soltando a medida que otras se unen. La cuerda sigue pero sin ser exactamente la misma. Sería impropio, tipo, cuando alguien hace cántaros hoy. No sé si el mundo necesita un cántaro; el cántaro ahora es un souvenir.

Esa pregunta que, supongo, aparece en tu curro osea, ¿qué se espera ahora de la alfarería? Entiendo que no poner fricción, pero es una idea de preservar que no entiendo. Es una imagen muy desfasada y participa mientras desaparece. Algo muy espectral que, por otra parte, me gusta.

¿Era eso igual lo que nos interesa? ¿No? Tú estabas con esa noción súper contraria. Querías pensar en lo que podía ser arte y no tanto lo que el arte ya era. Yo, en cambio, estoy con un material que es el barro, lo estoy trabajando desde unos conocimientos que se vinculan a una tradición, pero yo no soy esa tradición. Es otro cuerpo

al que, a veces, me uno. De una pella de dos kilos de barro salen unos 100 metros de pellizcos, una medida que se usa para volver de nuevo a lo plástico del barro. Se reúnen y se hace un cuenco, por ejemplo.... es un material que exige una sensibilidad por el gesto, presión, fuerza y ritmo. Eso me permite atravesar cosas que me interesan. Pienso en los dedos, sus posturas, todo eso que hay alrededor de este material. En esta disciplina, ese abanico sensible me gusta.

Que el tornero parezca que no ha hecho nada para hacerlas, aunque sí le pase algo. Aunque sea desde el cliché, pasan cosas. Artista o artesano, uno es más irreverente y el otro más obediente, atascar el tubo, engrasar el tubo.

Lo que ofrece la obediencia y la desobediencia. El material ya está connotado a lo artesano, y me confunde también lo que se connota hacia el arte. Cuando decía esto de hacer objetos cacharriformes, lo decía por la forma de cacharro; una cosa con una función (óptima, no experimental, sin ornamento) pero solo tiene de cacharro la forma. Para que aparezca un cuenco en un proceso más íntimo, de eso que necesito ver. Ver algo que necesito. ¿Pasa esto cuando trabajas con imágenes? Ahora las tomas con un iPhone, ¿tú cómo piensas en esa técnica?, ¿en juntar esas imágenes?

Tengo el móvil todo el rato, no pienso en una foto artística porque no es una cámara. Me gusta porque está a la mano. No hago escenografías, estoy con cosas, objetos. Unas hojas se cuelan y ahí fotografío, todo es raro. Eligiendo algo, obvio, pero en concreto no sé por qué. Sí que lo pienso más cuando imprimo, que es cuando decido lo que cabe y lo que sobra, y al imprimir y ponerlos en álbumes (en contacto) sucede que me motiva, a veces siento vergüenza, entonces sé que ahí pasa algo.

Has estado varias veces en la exposición de Cuenca. Viste también expectación: joven y bonita. También tienes una camiseta. Te quería preguntar sobre esto Julia, quizás situar el borde de esto que está en movimiento.

Sí, bueno es esta conversación, ¿no? Pienso en lo que dice Lorca en Teoría y juego del duende cuando La niña de los peines, antes de ponerse a cantar, bebió un gran trago para matar el andamiaje de la canción, que no pedía formas sino el tuétano de las formas. Empobrecer de facultades y seguridades. Ese tuétano no se repite, y ese tuétano al que se llega no es para uno. Es un acceso nuevo para todas. La dejamos abierta para otras.

Cuando me mudé a Valdepeñas me preguntaba, ¿qué le hace Valdepeñas a mi trabajo?, ¿cómo hago aquí? Ahí salen los álbumes que hacía mi madre, mi mesa. Eso que mencionabas antes de adecuarse al lugar. En la exposición tu trabajabas con las vitrinas, ¿cómo empezó?

Aparecen cuando hablé con Carlos y Teresa, quería que la expo fuera en Cuenca. Para mí no era tan importante exponer en un lugar especializado en cerámica como hacerlo en mi ciudad natal. Así estreché la búsqueda, cuando apareció el museo me di cuenta de que tenía todo el sentido. Fuí muchísimas veces antes, y yo no tengo conocimientos de arqueología, pero me encanta pasear por allí, tiene un silencio especial... sabiendo que era en este museo, volví mucho y descubrí que era lo que más me gustaba para trabajar con eso. Descubrí lo de la última capa intervenida en ese momento. Es un museo donde las decisiones museográficas me gustan. Alguien pone un soporte de metacrilato al lado de una tela y al lado de barro bruñido; el mate, el brillo y el satinado así juntos me produce algo. Y empecé a pensar en ventanas y no solamente en piezas en vitrinas. Esa experiencia de llevar mis cosas, ponerlas, trabajar allí. Juntar los cuencos hasta hacer algo con ellos. Ha sido muy importante tener un mes de montaje. Poder ir, tener el tiempo, el silencio, probar allí, ver las alturas, la luz, el papel translúcido. Generar una sensación con la que me quisiera quedar más tiempo.

¿Qué querías ver?

Cuando tienes una imagen de algo en tu interior, dejar que tome cuerpo. Por ejemplo, quiero que un cuenco aparezca al borde de una mesa casi flotando, y lo hago hasta donde se pueda. No quiero imponerle al barro nada pero estoy viendo hasta dónde me deja hacerlo y lo mismo con el museo. Sentir que vas a oscuras pero intuyes los pasos que tienes que dar. Quería reproducir eso en las vitrinas, aprendiendo el idioma del museo, continuar el proceso del estudio al museo. Al final, durante el desmontaje, también quería ver si era posible -que no sé si lo es- que después de terminar me siga importando, sosteniendo esa experiencia. Cuando abrí las vitrinas, cogí los cuencos y los metí en las cajas, me inundó un deseo de que eso no fuera una experiencia solitaria, un deseo de seguir de otra manera. El tema del espacio entiendo que para ti, ha sido diferente, ¿no?

La expo tuviste que montarla en dos días y duró muy poco, apenas dos semanas. Aunque expectación: *joven y bonita* pasó dos veces. Recuerdo que, al principio, empezaste hablando de poner unos poemas en diferentes biblios de La Mancha, pero la idea no era, de mostrarlos y ya, sino elaborar un libro que fuese uno más en la biblia. Siento que con las camisetas que has hecho pasa lo mismo, eran tus poemas puestos en movimiento, porque si están en camisetas también se van moviendo.

El problema es que, al principio, no había un lugar. Por eso estaba pensando en algo contenido en sí mismo, un libro en un lugar genérico de libros, eso de genérico aparece también en la circulación de camisetas de amigas que ya las tenían y que las intervengo.

¿Cuándo supiste que iba a ser en la biblioteca?

Me lo propusieron Teresa y Carlos en marzo. En principio iban a ser los poemitas en la biblioteca, igual una donación de un libro, no sé. Guardaba sentido que fueran libros en una biblioteca, pero me bloqueó la cosa cerrada del libro. Luego, cuando supe que sería en la Fermín Caballero y que Miguel Fisac era el mismo arquitecto que el del Instituto en el que estaba trabajando con las niñas, pensé que tenía que cruzar los procesos. A las niñas con las que estuve trabajando en Valde les pedía que no pensarán en hacer un proyecto para la asignatura de “proyectos artísticos”, sino que tuvieran un proceso artístico y que dialogara con el edificio. De alguna manera, negociar el deseo con lo que se puede. Finalmente, todo se redujo a levantar unas persianas, dejar que entrase el sol y poner unas mesas con libros en la biblioteca y las camis con canciones.

Me vienen ahora los remixes de SoundCloud. Algunos son increíbles, ¿sabes por qué? Porque puedes estar escuchando Gloosito y sentir una punzada íntima. Cuando lo coge alguien y hace un remix, ya ese Gloosito no es solo tuyo: ves a alguien que ha tenido esa punzada igual que tú y lo utiliza en un remix exactamente como tú lo entiendes, porque lo has experimentado igual. Es muy difícil, es sutil y no se explica con palabras. Es la magia, la manera en que llega, cómo resuena, encontrarse con eso y entenderlo es súper casual.

Claro, estaba con mis poemas porque era económico y los hacía en mi habitación, pero gracias a los poemas empecé a trabajar con ciertas canciones como Son Ilusiones de Los Chichos, canciones que ya estaban circulando. Sin escribir los poemas no hubiera llegado, y les dí ese lugar. Empecé a relacionarme también con el nombre de mi abuela, Expectación. De ahí sale expectación: joven y bonita. Pasa porque las palabras que ya existen te emocionan, no estoy poniendo nada nuevo, solo girando cosas. Tuve que verlo como una prueba más, pensaba mucho en el vídeo de YouTube que hice mientras preparaba todo². Es como seguir con esa serie de ejercicios, no tanto una “exposición” o igual entendiendo una expo así.

El cuenco 1 es el 1; el 60 es el 60, para que la serie no tenga un final. Los siguientes son el 63, 64 y 65. No siempre ocurre así, pero hay algo en secuenciar de una manera abierta, pensada a largo plazo.

Yo igual, de hecho llamarla *aire 151 125* era para ponerla en un tiempo, 151 125 es una fecha: el 15 del 11 del 25. Así me decía, a esta intuición la puedes volver, aquí no se agota. Las fibras se van soltando, pero la cuerda continua, lo mismo de antes.

A mí eso me da tranquilidad. No tengo que impostar que he llegado a algún sitio, porque no va de llegar, sino de estar en un camino que te permite moverte. De febrero a abril hice sesenta cuencos, 60 porque son los que hice, en otro momento igual haría cien, es una cosa voluble. Me gusta porque es una secuencia que tiene momentos. Algunos cuencos se ven y otros no. Son un proceso de trabajo, no una imagen a la que llegar.

Para cerrar, te voy a traer una nota de algo en lo que estoy trabajando y siento que se acerca a esto: "La única cosa que es diferente de un tiempo a otro es lo que se ve, y lo que se ve depende en cómo todas estamos haciendo todo. Esto hace que la cosa que estamos buscando sea diferente y esto hace que aquellos que la describen hacen, hace una composición, confunde, muestra, es, gusta como es, y esto hace que lo que sea visto sea visto³."

Y yo te traigo esto sobre Masaomi Yasunaga⁴: "Son objetos extraordinarios, cosas táctiles con una fisicidad insistente y absorbente. También están tan orientados al proceso, tan impulsados por la acción, que parecen estar en una especie de movimiento temporal continuó, existiendo simultáneamente en múltiples tiempos: presente y pasado, condicional y subjuntivo."





Lorenzo Galgó

AIRE 151 125

aire 151 125 aborda el legado arquitectónico de Miguel Fisac, arquitecto nacido en Daimiel cuya obra se encuentra dispersa en distintos enclaves de Castilla-La Mancha. La elección de la Biblioteca Fermín Caballero resulta especialmente significativa al tratarse de una obra del propio Fisac.

Lugar: Biblioteca Fermín Caballero (Cuenca)

Fecha de inauguración: 15 noviembre 2025

Comisariado: Jose Iglesias García-Arenal

No, no se gae exculir
estos días apenas guiero pensar,
apenas guiero oír y pens a ello, esty regu.

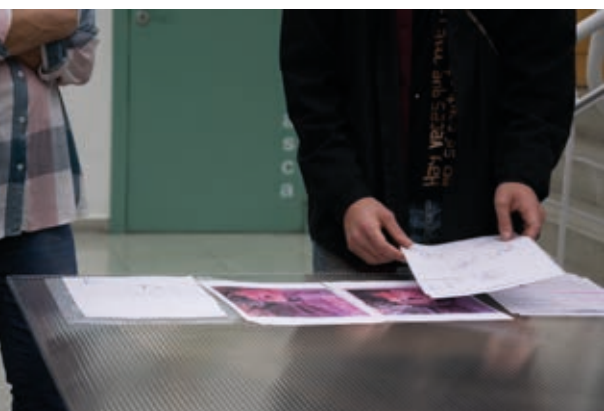
no me uale, no me uale hacer lo de siempre
me uale perla y brea
amut y jura
erir y jone
pero esto no

chay algo muy
potente de
la vida,
en la vida
que mol
guiero soltar.



Desde este espacio, Lorenzo explora los conceptos que atraviesan su arquitectura: la necesidad de considerar el contexto social, climático y material del lugar en el que se erige un edificio. Estos factores no aparecen como condicionantes externos, sino como elementos constitutivos del proyecto arquitectónico.

En uno de sus textos, Fisac definía su práctica afirmando que "la arquitectura es un trozo de aire humanizado". Es a partir de esta idea desde donde comienza a trabajar Lorenzo. Sus piezas parten de la convicción de que la arquitectura no son únicamente cuatro paredes y un techo, sino el aire que queda contenido. Esta concepción activa una serie de decisiones éticas sobre para qué, cómo y dónde se "planta" un edificio, abriendo a su vez la posibilidad de una experiencia estética vinculada al habitar.



La exposición, ubicada temporalmente en la biblioteca de Cuenca, se articuló a través de una serie de mesas y objetos dispuestos sobre ellas. Los libros, concebidos como archivos fotográficos, funcionan como puntos de conexión y encuentro que evocan el concepto central del proyecto. Galgó propone una mirada intensa y fragmentaria: comparte pinceladas de imágenes personales, cargadas de referencias, que generan una amplia red de reflejos.

De forma previa a la exposición, Lorenzo desarrolló un trabajo junto a un grupo de alumnas del IES Bernardo Balbuena de Valdepeñas, edificio proyectado también por Miguel Fisac, integrando la práctica artística en un contexto educativo formal. El instituto, ejemplo del modernismo cálido de Fisac, pone de manifiesto su preocupación por situar el peso del hormigón al servicio de la ciudadanía, a través de formas orgánicas y amables que dialogan con quienes las habitan.



AIRE 151 125

Esta exposición tiene por título *aire 151 125*, una secuencia de números y letras que podría haber sido otra. La fecha de la inauguración (15 del 11 del 2025) podría ser diferente, el título hubiese cambiado, el aire no.

A Lorenzo Galgó le atraen las permutaciones: desplazar estos objetos de un espacio a otro, de una posición a otra, organizar los números y observar el espacio que ocupan, mover signos y desordenar frases para generar otros significados posibles. No hay ninguna forma cerrada como meta última, ese no es el juego. El juego es moverse y probar. Las reglas son escaparse y que en esa fuga resuenen ecos. No hay jugada final.

La exposición que se ubica temporalmente en la biblioteca de Cuenca está formada por una serie de mesas y objetos sobre ellas, por unas sutiles intervenciones en la sala voladiza de la última planta y unas camisetas que giran por la ciudad. Pero la exposición es solo un momento de intensidad dentro de un proceso de trabajo mayor, tan amplio como respirar (¿dónde terminan nuestros pulmones y dónde comienza el aire?). Hace unos meses, Galgó estuvo trabajando junto a un grupo de alumnas del IES Bernardo Balbuena en Valdepeñas, integrando la práctica artística (la práctica de hacerse preguntas y asumir que no hay respuesta última) en un espacio educativo formal. El instituto donde se reunía con las alumnas es obra de Miguel Fisac, relevante arquitecto de un modernismo cálido preocupado por poner el peso del hormigón al servicio de la ciudadanía mediante formas orgánicas y blandas. Indagando en la obra de Fisac, Galgó se encontró con la sala voladiza de la biblioteca de Cuenca, un gesto de resistencia del arquitecto ante el “aplanamiento” de un urbanismo que genera una plomiza homogeneidad. La exposición *aire 115 125* es, antes que una selección de objetos expuestos, una excusa para señalar la singularidad de esa sala y explorar su curiosidad por las estructuras que nos marcan cómo habitar.

En una conversación con Lorenzo, describía la sala de la biblioteca como un gesto de resistencia ante el “rodillo aplanador de la modernidad”. Los objetos que sitúa sobre las mesas improvisadas (elementos que podrían servir para construir una pared temporal, por ejemplo) también tratan de resistir a un proceso de nivelación que borra la diferencia y el contexto. La arquitectura del instituto y de la biblioteca se refleja en la escala reducida de la mesa, que se convierte en una maqueta sobre la que jugar. Los libros que sitúa sobre ella se pueden leer como evocaciones de la biblioteca. No tienen un contenido fijo, son archivos con ciertas imágenes que hacer bailar con los dedos mientras nos invitan a hacer conexiones y buscar encuentros.

Una destacada cita de Fisac proclama que “la arquitectura es un trozo de aire humanizado”. Respiramos, eso importa, lo demás es esqueleto. Hay un continuo retorcer la relación figura-fondo: la superficie se convierte en contenido, la arquitectura en gesto, el texto en escala. Lorenzo se resiste al “rodillo aplanador de la modernidad” (que ahora muta en forma de burocracia, de precariedad, de espectacularidad algorítmica...) aprendiendo a habitar la planicie para hacerla propia: interviene camisetas escribiendo versos con lejía y repitiendo imágenes son serigrafía y bordados, dejando que estas vuelen en distintos cuerpos, en una comunidad inesperada que podría aparecer en cualquier lugar de la biblioteca, de la ciudad, más allá. Así se respira, olvidando la falacia que separa interior y exterior.

En tiempos de colapso ecológico, la arquitectura ya no tiene afuera, nos señala Timothy Morton (*Arquitectura sin naturaleza*, 2023). A las imágenes que llenan los libros de Galgó les sucede lo mismo. Entre el archivador de oficina y el álbum de fotos, pueden evocar rastros de una intimidad, de una memoria personal, pero en ellas reside una humanidad radical que explota el apego y, como el “aire humanizado” de Fisac, ya no podemos leer limitado a la estructura que lo contiene. Galgó nos ofrece una mirada y una intensidad: comparte pinceladas de imágenes personales -llenas de referencias, generando una inmensa red de reflejos- pero no es un texto cerrado, podrían ser otras. Lo que importa es el aire que compartimos.



David Gómez

PENSAR CON LAS MANOS

Mi práctica artística reflexiona sobre la propia práctica, no desde la historiografía, sino desde la intuición, el juego y la experiencia. Me apropio de lenguajes heredados para transformarlos y generar nuevos imaginarios, usando lo pictórico como medio para un encuentro cuerpo a cuerpo con la imagen. Allí, lo íntimo y lo colectivo se entrelazan, y el gesto recupera su dimensión sensorial frente a la reproductibilidad técnica de las imágenes.

Lugar: **Museo de la Semana Santa de Hellín (Albacete)**

Fecha de inauguración: **11 diciembre 2025**

Comisariado: **Óscar García García**

Creo que entrar en contacto con la gente de allí, ya sea Trini, Vicente, Diego o Abril, te deja ver una dimensión que cada vez se ve menos en el entorno urbano.

Pensar con las manos es una reflexión sobre la intuición, lo sensorial y la sabiduría no escrita. Este conocimiento encarnado, presente en lo rural y en la pintura, se aprende, se recuerda y se repite con el cuerpo. Traza un paralelismo entre la intuición inherente a los procesos creativos y la sabiduría popular cargada de misticismo: el saber de nuestras abuelas, la medida exacta del pimentón, el momento preciso de un fruto o de una tortilla, un conocimiento que transforma lo simple en arte y que se transmite en la escena cotidiana.

El proyecto se inscribe en el marco de Alumbra, donde lo rural se entiende como un territorio subjetivo y activo, ligado a la memoria y a la experiencia. Mediante la tradición reinterpretada, la intuición y la danza del pincel, se generan imágenes abiertas con múltiples capas de lectura, que invitan al espectador a sostener la experiencia y a formular preguntas.

El bordado familiar ocupa un lugar central en mi trabajo. Observar a mi abuela o madre coser revela un conocimiento manual que ancla el cuerpo al presente. En esa repetición, nunca idéntica, se activa la diferencia, estableciendo un diálogo con *Diferencia y repetición* de Gilles Deleuze, título que da nombre a la serie de obras. Pintar como quien teje permite trasladar al lienzo el tiempo lento, la atención y la variación constante del gesto.



De este proceso surge un imaginario en el que cada obra funciona como un planeta autónomo: independiente en su forma y sentido, aunque inscrito en un mismo campo de coordenadas. Hierbas, cartas astrales, bordados familiares o relatos mitológicos son fragmentos de un lenguaje que une lo rural y lo artístico en una poética de la experiencia, donde intuición, materia y gesto constituyen formas de conocimiento que sostienen la presencia del instante y la memoria compartida.

Pensar con las manos se configura así como una investigación pictórica basada en la experiencia, donde la pintura se plantea como pensamiento encarnado, generando imágenes abiertas que no buscan cerrar significados, sino sostener la percepción y la reflexión del espectador en el presente.





Lugar: Museo de la Semana Santa de Hellín (Albacete) 

Fecha de inauguración: 11 diciembre 2025 

Comisariado: Óscar García García 

PENSAR CON LAS MANOS

El conocimiento se adquiere mediante una gran pluralidad de procesos cognitivos. Entre ellos destaca el hecho de experimentar como un camino fundamental en el aprendizaje. Un saber que nace de la experiencia y se transforma en un conocimiento que se siente, se recuerda y se repite con el cuerpo.

Pensar con las manos es una reflexión sobre la intuición, lo sensorial y la sabiduría no escrita. Ese saber íntimo, cotidiano, transmitido sin palabras y que no se puede explicar. Un proyecto que traza paralelismos entre el instituto inherente de los procesos creativos y esa sabiduría popular cargada de misticismo. El saber de nuestras abuelas y madres transmitido de forma íntima, mientras lo simple se transforma en arte.

David Gómez plantea en esta muestra un diálogo heterodoxo entre piezas que, aunque diversas en forma y origen, comparten una sensibilidad común. Un diálogo sobre el recuerdo, la familia, la ruralidad y la naturaleza. Un proyecto expositivo que surge de la vinculación del artista con Alumbra, un canto a lo sensorial, a lo rural y a una sensibilidad concreta. Muchas de las piezas de la exposición surgen de la experiencia vivida por el artista en la residencia: del vínculo con los compañeros, del contacto con el entorno, del patrimonio —material e inmaterial— y de los testimonios recogidos.



El protagonismo de los bordados en *Pensar con las manos* resume muy bien el espíritu de la exposición. Bordados que funcionan como cápsulas de tiempo, donde el gesto lento y repetitivo se convierte en un acto de resistencia y de cuidado. Un espacio de recogimiento que conecta con la memoria, lo rural y la tradición. Pinturas bordadas a pinceladas que se alimentan del saber íntimo y familiar que hunde sus raíces en los oficios tradicionales femeninos. En una sensibilidad pictórica que prioriza el gesto, el silencio y el tiempo, creando un vínculo entre la forma de tejer y manera de pintar.

Una exploración del impulso creativo a través de la pintura, que se nutre de un archivo de imágenes personales y colectivas, para establecer nuevos diálogos abiertos al espectador. Todo bajo la premisa de entender que, en ocasiones, el pensamiento es capitaneado por la experiencia, lo sensorial o la pura intuición. Porque pensar no sucede solo en la mente, sino también en el cuerpo, en el hacer y en el contacto.



Lugar: Museo de la Semana Santa de Hellín (Albacete)

Fecha de inauguración: 11 diciembre 2025

Comisariado: Carlos Tuñón

Irene Verdejo

**DEBAJO DE ESE TEJADO COMENCÉ A VER LAS ALAS
DESDE ENTONCES NO HE DEJADO DE MIRAR AL CIELO**

Desde que empecé a apreciar lo bonito del compartir no he parado de buscar esos momentos. Hacer la mesa, charlar bajo la sombra de un porche, ritualizar momentos cotidianos y ser más conscientes de lo que tenemos a nuestro alrededor... "flow campestre" como marcaba en la programación de la residencia. Esas primeras horas del día tuvieron mucho sentido para mí.

Alumbra ha marcado un punto importante en mi carrera como artista en el sentido de expandir y experimentar con aquello que se iba presentando.

Escuchar a mi cuerpo y cederme a la incertidumbre.

Silencio.

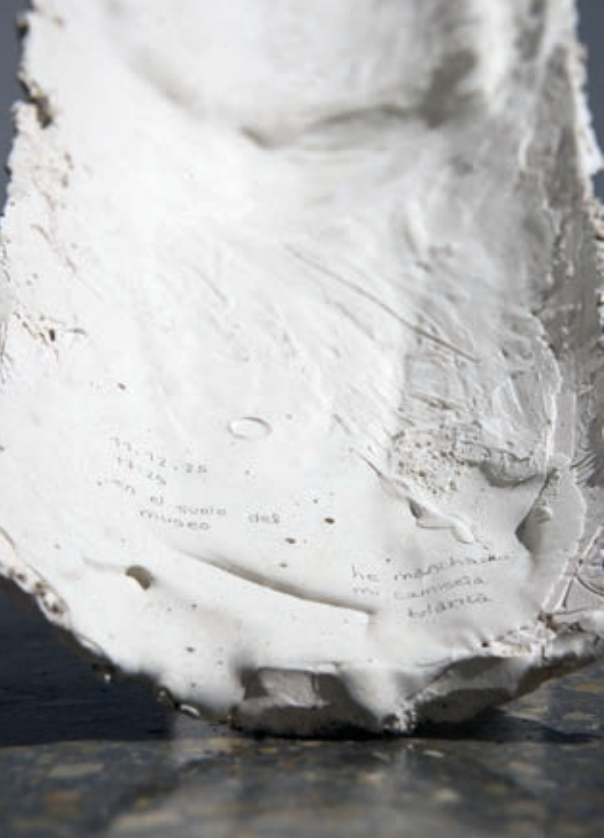
Amanece.

Los pájaros empiezan a cantar.

Rodeamos la piscina de la granja de Alcaraz como si de una fuente se tratase, y nosotros tuviésemos mucha sed. Alguna golondrina que otra pudo beber. Nosotras, mientras tanto, le damos la bienvenida al sol, nos miramos a los ojos y, ¡nos aburrimos! Qué importante aburrirse. He vuelto a ser una niña jugando con la tierra, con paños, con las manos. La tengo muy presente, la envidia.

Desde hace año y medio he llevado conmigo un cuaderno donde he ido apuntando pensamientos, planes o garabatos. Lo intenté muchas veces de pequeña, pero nunca fui constante. Traerlo a mi trabajo artístico ha sido muy revelador. Desde que escribo recuerdo mucho mejor y, sobre todo, lo hago de manera cronológica. Georges Perec inicia *Especies de espacios* atendiendo a la página como el primer espacio que se organiza, un lugar desde el que empiezan a desplegarse todos los demás.

Mi trabajo comienza de esa misma manera: desde lo más aparentemente pequeño. Una página, una mano que escribe. A partir de ahí, se materializa en objetos, en estructuras que vuelven a relacionarse con el cuerpo. La mano que escribe es la misma que trenza, que recoge, que construye. El gesto se desplaza, pero no se rompe.



Así el proceso se convierte en un movimiento circular. La página no es un inicio aislado, sino un lugar al que regreso constantemente. Escribo para ordenar lo vivido, y desde ahí surgen formas que vuelven a tocar el cuerpo, que reclaman ser habitadas. Después, esas experiencias regresan al cuaderno, donde se asientan y se reorganizan. Converge todo en una ida y vuelta constante entre escritura y materia, entre pensamiento y gesto. Un ciclo lento, donde el cuerpo no desaparece y cada rastro que se suma al siguiente.

Esos ritmos generan una ciclicidad donde el papel es un nido de ideas. Ideas obsesionadas con el sol y con darle refugio a mi cuerpo, y fue ese afán de protección ante la estrella que rodeamos lo que me llevó a construir un pequeño tejado dentro de una habitación. Escayola y arpillera.

Ahí debajo me sentía en paz. Estaba a salvo.

Miré hacia arriba y las tejas estaban dispuestas con una trama que recordaba a las plumas de un ala.



Debajo de ese tejado comencé a ver alas y desde entonces no he parado de mirar al cielo.

Ya han pasado unos meses desde que sucedió ese primer gesto y ahora me pregunto dónde estarán todos esos pájaros.

Pienso en ellos, los escucho todos los días. Los escucho cuando es de día.

Me fascina encontrarme sus plumas por el suelo; me parece la unión perfecta del cielo con la tierra. Quizás se desprendan de ellas porque ya no las necesitan y así pueden volar más alto. Aparentes copos de nieve que caen del cielo en pleno verano. Formaron parte de algo mayor que solo funciona con el conjunto de todas ellas, como en las alas, los tejados, los techos y las estructuras que nos cubren donde sucede esa trama. Cada una de ellas aporta el mismo valor. Todas son importantes.

Si imaginamos que las plumas que he ido recogiendo guardan un hilo invisible con aquellas alas de las que cayeron y que esos pájaros han seguido bailando en el cielo, ¿cómo sería el entramado de rastros suspendido por encima de todas nuestras cabezas?.

En el museo, mirando hacia arriba, caí en la cuenta de por qué siempre tuvieron algo de divino.



Ala es a pájaro

Lo que pétalo es a flor

Teja es a tejado

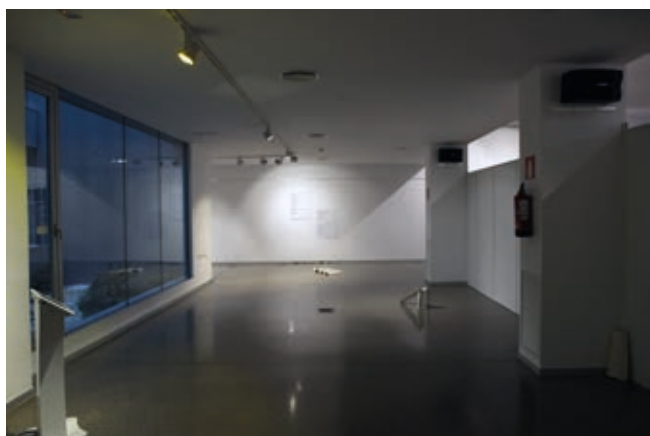
Lo que rayo es a sol

Plantear la exposición como un lugar donde poder agacharse, buscar destellos o contemplar durante horas una pared hasta que algo inesperado se revelara hizo que me relacionase con la sala como con un campo abierto y vivo. Durante 30 días, el sol, el tiempo y la luz pudieron entrelazarse dentro del Museo de Hellín.

Lo de dentro, fuera, y lo de fuera, dentro. Una conversación que se activó con Soledad, una vecina que vivía justo enfrente del museo. Desde su ventana se podía ver el interior de la sala y a partir de ahí provocamos una relación entre su balcón y el espacio. Dispusimos un espejo que recogía la luz directa del sol desde el exterior y la trasladaba al interior de la sala, pero solo durante un momento muy concreto del día, por la mañana. Cada día, además, ese instante se adelantaba unos minutos. La exposición se volvía así sensible al paso del tiempo, a la orientación del sol y a la vida que sucedía fuera, haciendo visible una coreografía diaria entre el interior y el exterior.



Imagen del destello del espejo de la ventana de Soledad desde dentro del museo.



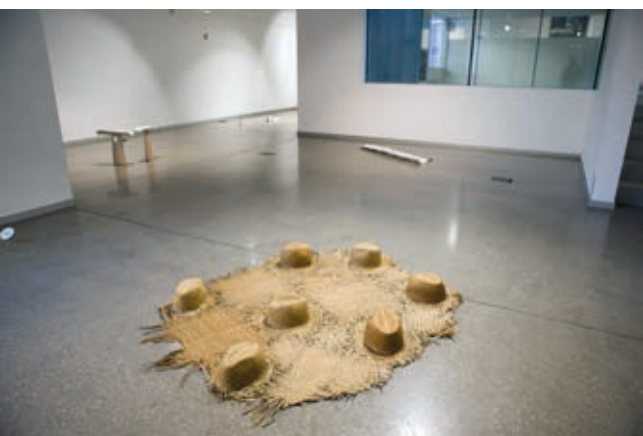
Se colaba.

Y luego se iba.

Como aquel tejado en la habitación.

Forzar ese encuentro entre la sala y lo que sucede en el exterior de ésta los convertía en cuerpos capaces de entrar y salir, y al igual que nosotras, lo seguirán haciendo aunque no las miremos.





156

como hiciera su abuelo José María que a sus 82 años se levantaba temprano,
diariamente, para trasladarse del pueblo al campo y darle de comer a las gallinas
y recoger sarmientos y cuidar la casa
él se agachaba como se agacha Irene para hacer su obra
como te pedimos que te agaches tú para que seas parte del paisaje y del territorio

esta exposición pudo llamarse *umbrías compartidas*
porque hay una historia de la luz pero no una historia de la sombra
porque hay algo de compartir el cobijo y el descanso
de nuevo una llamada a la comunidad
a que la obra sea vivida y transitada

también pudo llamarse *sembré sudor, cansancio*
de nuevo el pasado haciéndose presente
la acción
el movimiento continuo
el acompañarse bajo un Sol de justicia
y éste es el gesto
convertir un museo en un campo
no traer el campo a la ciudad
sino que el campo sea la ciudad
que el campo sea el museo

dice Irene

*la sombra marca el tiempo, el Sol sale todos los días, indefinidamente
me agacho, me levanto, me agacho, me levanto
transporto, dejo, cojo, suelto
sudo, me canso*

la sombra como el lugar del afecto
el espacio para pensar y compartirse
buscar la sombra para aparecer en lugar de para ocultarse
Arnold Van Genep en sus ritos de paso habla del tiempo para cultivar y el tiempo para
interrumpir las labores
para recogerse
el tiempo de la alegría
así me gusta pensar en Irene mientras trabaja
lentamente y con alegría
agachándose como su abuelo José María
y mirando arriba como Ícaro
plumas escondidas bajo los tejados
Irene Verdejo nos plantea este tiempo compartido
para pasear haciendo curvas
acercarnos a la luz
observar la sombra
y quizás descubrir lo oculto

Tanizaki en su *Elogio de la sombra* nos regala una vieja canción
como una nota al pie de un diario de Irene
donde realza la belleza de los espacios aparentemente insignificantes
que dice así

*ramajes
reunidos y anudados
una choza
desatados
la llanura de nuevo*



Lugar: Conde Duque Bienal de Flamenco (Madrid)

Fecha de inauguración: 3 junio 2025

Julio Ruíz

LA FAMILIA

Mi práctica artística no nace de una idea cerrada, sino de una necesidad de demolición. En este último año y medio, mi trabajo ha transitado la distancia que separa el bailar convencional de la performance conceptual, utilizando el flamenco no como un fin, sino como una herramienta de excavación para cuestionar algo tan sólido —y a la vez tan frágil— como los vínculos familiares.



Si algo he descubierto en este proceso, es que la familia no es una unidad, sino de silencios.

Al trabajar en *LA FAMILIA*, pasé de querer "contar una historia" a querer habitar un vacío, invocando a las tres mujeres más importantes de mi vida.





El mayor hallazgo ha sido entender que el cuerpo (el baile) puede decir lo que la palabra calla en las reuniones familiares. He aprendido a dejar que la danza se ensucie con la realidad, permitiendo que la performance sea un lugar de riesgo y no solo de exhibición.

Mi creación se ha visto profundamente influenciada por los lugares que he habitado en este tiempo. Estrenar en un entorno como el Conde Duque en la Bienal de Madrid me dio la escala, pero el trabajo de campo y la convivencia me dieron la verdad. En este camino, ha sido un honor y una responsabilidad ser el primer bailar coproducido por el Centro Nacional de la Danse de París, un hito que, junto a residencias en espacios de referencia como el Centro Coreográfico Canal, entre otras, ha consolidado la dimensión profesional del proyecto.

Sin embargo, si tengo que hablar de impacto real en mi práctica, la residencia en Alumbra Rural fue, sin duda, de las que caló más hondo. Fue una experiencia transformadora por lo que significó vivir el pueblo desde dentro, habitando su cotidianeidad y fusionándome con su gente. Uno de los momentos que guardo con mayor emoción fue la oportunidad de llevar sobre mis hombros a la Virgen del pueblo; una vivencia maravillosa que trascendió lo artístico para convertirse en algo humano y espiritual. Ese contacto directo con el rito, el peso y la devoción popular me permitió entender el flamenco y la familia desde un lugar mucho más orgánico, recordándome que la creación no tiene sentido si no late al compás de la vida compartida. Ese día me prestaron sus costumbres, me prestaron su sangre.









Lugar: **NAVEL. Centro de Creación Contemporánea (Madrid)** 

Fecha de inauguración: **20 febrero 2025** 

Lucas Selezio

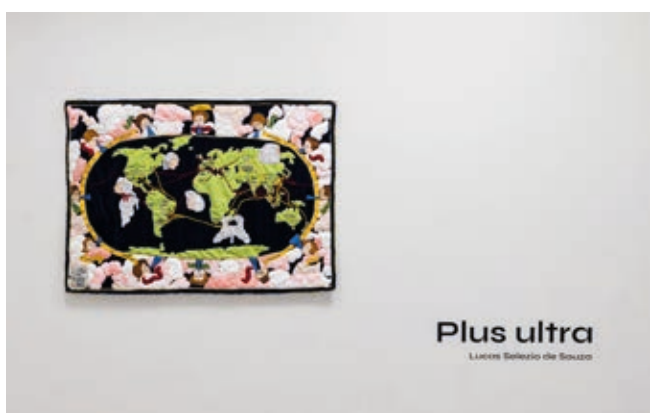
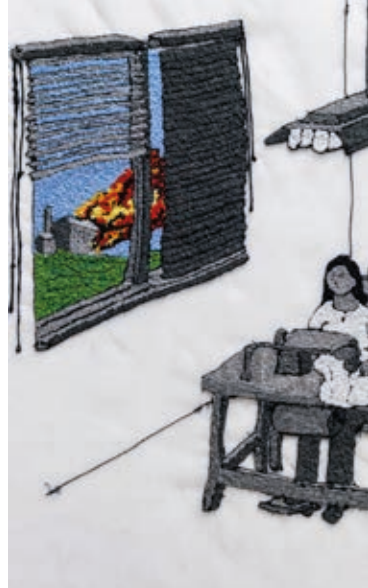
PLUS ULTRA

La urgencia de lo político adquiere hoy un sentido particular en un mundo en el que resulta cada vez más difícil conectar los grandes acontecimientos —ampliamente cubiertos por los medios— con el transcurso cotidiano de las vidas individuales. Desde esta conciencia se articula el trabajo de Lucas, quien en *Plus ultra* recupera el antiguo lema del Imperio Hispánico para repensar, desde el presente, las dinámicas del neoliberalismo contemporáneo.

Ha sido un soplo de aire fresco desvincularme de las lógicas de la producción y permitirme explorar otras metodologías de trabajo no pautadas en la lógica de producción.

En esta propuesta, el uso del textil cumple una función más activista que memorística —en contraste con otras prácticas del programa—. La industria textil condensa una compleja red de relaciones sociales que quedan invisibilizadas en el objeto final: explotación laboral, sistemas de producción contaminantes, así como grandes nodos logísticos y comerciales que sostienen la economía global.

A partir del textil —una de las artesanías más antiguas del ser humano— Lucas reinterpreta, en forma de tapices, algunas de los episodios más significativos del neoliberalismo reciente, como los atentados del 11-S. Se establece así un diálogo entre la materialidad de la técnica y la relación física del artista con su trabajo, frente a episodios de la globalización que a menudo nos resultan abstractos y nos alienan de nuestras propias prácticas cotidianas.



Plus ultra se presentó en NAVEL, entidad impulsora de Alumbra Rural, e invitó a la Cía. La Variante a dialogar con las piezas de Lucas como parte de su programa Cópula. Este encuentro —tan relevante para el proyecto en su apuesta por el cruce entre artes escénicas y plásticas— profundizó en las cuestiones planteadas por el artista: ¿Es posible hacer frente a estas formas de explotación desde los cuidados, la empatía, la ternura y la construcción de comunidad?





PLUS ULTRA

Lucas:

Me pediste que escribiera sobre tu obra, y no sé si podré. Al menos, no estrictamente sobre tu obra. Porque, cuando recuerdo tus bordados, te recuerdo. Ahora, meses después, no puedo verlos en persona, ni estar frente a ellos, ni estar frente a ti. Lucas, el Atlántico nos separa.

Nos conocimos en Córdoba en 2023 porque ganamos una beca. Vivimos nueve meses en lo que una vez fue un convento, en la Fundación Antonio Gala. Éramos catorce. Escritores, artistas, compositores, performers. Nos hicimos buenos amigos. Cercanos, íntimos. Cuando acabó la residencia, te quedaste en España y yo me devolví a mi país.

Tu obra es política, ácida, crítica, social. Bordas personas que bordan; bordas a Aracne; bordas empleadas explotadas por fábricas textiles; bordas aristócratas flotantes que vigilan en el atlas las rutas del dinero; bordas cosas que la gente no verá en esta exposición (y que quizá nunca lo haga), por ejemplo, fábricas en llamas reflejándose en los lentes de Edna Moda. Pero ¿qué tiene que ver todo eso contigo, Lucas?

Te pinchabas los dedos al bordar. En la fundación, un día apareciste en el comedor con el dedo vendado. Dijiste que la máquina de coser estaba vieja, que fallaba. Eso nos mostraste: que el trabajo perfora el cuerpo. ¿Cuántas veces has sangrado por tu obra? ¿Cuántas veces han saltado tus manos, como si las telas hirvieran de repente?

En la fundación, las obras nos transformaban en ellas. Al crear, nos creábamos. Y, como nunca habías tenido tanto tiempo para dedicarte a tu obra, te obsesionaste. En el estudio, eras una figurita encorvada sobre la mesa, con tapones en los oídos para atenuar el martilleo de tu máquina de coser. Querías descifrar tus obras, terminarlas; empezaste muchas, te demorabas en exceso. Querías confeccionarte el futuro, pero eras minucioso. Eras lento. No podías dar brochazos gruesos ni rociar spray ni imprimir tu idea. Tu herramienta era el hilo. La metáfora de todo lo delgado.

Por lo mismo, inventaste un ojo supervisor y te pusiste bajo él. Como un perro bajo el sol. Como un creyente bajo Dios. ¿Entiendes? Fuiste tu patrón y tu empleado: te restringiste a tu puesto de trabajo y te obedeciste. Al terminar la jornada, te masajearas, estirabas; porque los hombros; porque los codos; porque las manos. Lucas, este es tu cuerpo adolorido, asalariado. Imagino la aguja cosiendo tu piel al terciopelo. Más o menos, de esto se trata tu obra: de alterar los bordes. De deformar los límites. Juntas lo que no. No es que Amancio Ortega esté al lado de niñas manufactureras: es que está amarrado a ellas. Es tu técnica. Coses. Atas, milimétricamente, una figura a otra; las amarras. No te interesa el realismo. No te interesa aplicar sombras, brillos, profundidades en la imagen. No te interesa crear figuras perfectamente dibujadas, delineadas, separadas. No es la cabeza de Andrew Cart detrás de la Bush: es él fundiéndose en su frente: son siameses. Amarras cuerpos, figuras, bordes. Amarras el tiempo (el cartel ilustrando el atentado mientras ocurre el atentado). Amarras espacios (el paisaje de una fábrica quemándose en la ventana de otra fábrica que funciona con normalidad). Lindas lógicas que no deberían existir juntas, porque exponen demasiado. Tu obra es el contraste. Tu obra es la cercanía insoportable. Eres como una niña ante una marcha de fascistas, sosteniendo dos barbies que se besan. Una de las últimas noches, volviste a la fundación antes que los demás. Eran las ferias de Córdoba. Yo no fui porque estaba enfermo. Como en el convento sólo había una puerta que se abría desde dentro, me pediste que te abriera. Estabas sensible. No te había visto así. Lucas. Algo había pasado. Era de noche. Nos sentamos en las bancas que daban hacia el patio. Y lloraste. El cielo estaba tan oscuro. Faltaban días, ¿horas?, para irnos. Separarnos. No vernos, probablemente, durante años. Nos habíamos hecho tan amigos, tan cercanos. Lucas. Me dijiste: "Yo pensaba que con el tiempo esto iba a ser más fácil". Te referías a echar raíces y luego ser arrancado por la vida. A dejar huecos en la tierra. Te referías a crear lazos, para que luego la distancia los cortara. Te referías a querer, y luego irte. Tu historia ha sido la del desarraigo. "Pero nunca se hace más fácil", dijiste.

¿Qué tiene que ver todo esto contigo? Lucas, insistes en que la vida no puede ser sólo lazos cortados. No puede ser sólo tajos. Juntas lo que no. Amarras. Atas. Coses. Tu herramienta es el hilo. La metáfora de todo lo que une. Tu obra es también una protesta contra tu historia. Un acto de amor.



Lugar: Museo de Albacete

Fecha de inauguración: 16 diciembre 2025

Clara Ballesteros

ESCOMBROS DE LUZ

Para comenzar a hablar de lo que he podido desarrollar dentro del marco de Alumbra debo comenzar por el principio: la residencia en Alcaraz. Llegar allí supuso un cambio en los tiempos; podíamos funcionar de otra manera, todo podía ser más lento, más poroso, permitiendo que aparecieran imágenes y sensaciones que no sabía que seguían presentes en mí.

Este espacio me permitió conectar con partes de mí que continúan guiando mi búsqueda. La relación con otras disciplinas y procesos creativos me ha abierto nuevos caminos y formas de expresión, sentando las bases sobre las que ahora construyo mi proyecto.

En ese contexto comencé a pensar sobre cómo me relaciono con lo rural y cómo esta relación se mantiene en el tiempo. En mi caso, llegué a la conclusión de que muchas veces se activa desde la memoria, desde imágenes fragmentadas, heredadas o construidas, más que desde una experiencia directa. Imágenes que funcionan como restos de algo vivido, aunque no siempre recordado con claridad.

En este contexto comenzó a aparecer la idea del vacío. Un vacío que no entendí como ausencia total, sino como un espacio activo, habitado. Pensé en cómo, tanto desde la fotografía como desde el movimiento, tendemos a ocupar ese vacío, a llenarlo de información, de gesto, de imagen. Sin em-

bargo, en ese intento por evitarlo, se cuela algo más: aquello que no conseguimos nombrar, lo que se pierde, lo que se transforma con el tiempo. El vacío se convirtió entonces en un lugar desde el que mirar y reconstruir. A partir de estas reflexiones comencé a pensar el cuerpo como un archivo inestable. Un archivo que no conserva de manera fiel, que no ordena cronológicamente, que se contradice y se borra. El cuerpo recuerda de otra forma: a través de sensaciones, de tensiones, de repeticiones involuntarias. En este sentido, el movimiento se convirtió en una herramienta para acceder a memorias que no pasan por la imagen clara, sino por lo borroso, por lo incompleto, por aquello que no termina de revelarse.



El trabajo con Celia Carmona, Inés Rivero, Mar Piedra y Marina Sayas fue fundamental para ampliar estas preguntas. Sus cuerpos, sus maneras de habitar el espacio y de relacionarse con la luz fueron clave para la investigación. La pieza comenzó a construirse como un proceso colectivo en el que las ideas se desplazaban al pasar por otros cuerpos transitando conceptos que se mueven en la memoria como las lagunas, las confusiones y los recuerdos que se mezclan hasta volverse irreconocibles.

En el proceso de investigación partimos por identificar los conceptos que hacían arrancar la idea y buscar imágenes que ayudaran a construir visualmente la estética de la pieza. Uno de los primeros puntos sobre los que trabajamos fue que, dentro de esta idea del revelado, necesitamos la luz para que una imagen pueda ser captada, revelada, recordada, almacenada y finalmente olvidada. En este comienzo nos situamos en la penumbra: en las rendijas por las que se cuela

la luz en una sala, en la luz fija de un foco, en una linterna con la que se busca algo en un desván. Espacios donde la visibilidad es parcial y siempre incompleta. Esto nos llevó a formular algunas preguntas clave: si la luz dirige inevitablemente al ojo y, por tanto, al espectador, ¿qué es lo que quiero enseñar?, ¿qué oculto?, ¿cómo mostrar aquello que está en la penumbra si para hacerlo tengo que iluminarlo? A partir de estas preguntas se fueron construyendo escenas en las que la luz viaja en nuestras manos mediante el uso de un foco y dos linternas en escena. En ese movimiento, la visibilidad es siempre fugaz: apenas se alcanza a ver lo que habita en la oscuridad antes de que vuelva a desaparecer.

Durante el proceso se fue generando una relación cada vez más clara entre el modo en que la fotografía retiene contenido y la forma en que lo hace la memoria. Así, el revelado se trabajó como un acto de develar lo oculto, un proceso sistemático pero humano, en el que pueden darse errores y confusiones. Como en la memoria, no todo queda fijado, no todo se conserva de la misma manera.



Escombros de luz es recordar y, como todo recuerdo, implica necesariamente el olvido, pero también la experiencia de haber vivido algo. Quedan entonces sensaciones, olores, costumbres, patrones, caminos... Intentamos guardar todo esto en imágenes; imágenes que se salen de su condición para cobrar vida cuando las miramos. Sin embargo, cada vez que volvemos a ellas, lo real se aleja un poco más, se erosiona. Lo que permanece son los fragmentos, los escombros que en ocasiones se ven iluminados momentáneamente por la luz.

En mitad del proceso de *Escombros de luz* nace *Punto atrás* como una pausa necesaria. No fue una obra pensada para cerrar nada, sino para detenerme. En ese momento sentía la necesidad de trabajar algunos de los conceptos que estaban apareciendo desde un lugar más concreto, más físico, más directo. Si *Escombros de luz* se abría a lo fragmentario y a lo difuso, *Punto atrás* me permitió acercarme a esas mismas preguntas desde un gesto sencillo y reiterado. La pieza se presentó en el Museo Arqueológico de Albacete, un espacio que, por su condi-



ción y su historia, hacía aún más evidente la tensión entre lo que se conserva y lo que se desgasta con el tiempo. En escena estaba Julia González cosiendo con una máquina en directo; el sonido constante de la máquina atravesaba el espacio, marcando un ritmo insistente que se convirtió en parte esencial de la acción. Coser apareció como un gesto de reparación, pero también como un acto de repetición que no garantiza la reconstrucción completa.

El punto atrás, entendido como técnica de costura, es un gesto que se utiliza para asegurar, para reforzar una zona frágil, para evitar que el hilo se escape. Sin embargo, también implica volver sobre lo ya hecho, atravesar el mismo lugar una y otra vez. En ese gesto reconocí una relación directa con la memoria: insistir, reforzar, pero también tensar, dejar marcas visibles. Coser no borra la herida, la recorre. En esa pieza, el gesto de volver atrás no era una negación del avance, sino una forma de insistir, de revisar, de quedarse un poco más en aquello que no termina de resolverse. *Punto atrás* fue escuchar lo que sucede cuando el cuerpo se resiste a seguir hacia delante sin haber comprendido del todo lo que deja atrás.

Ambas piezas comparten una misma preocupación: cómo relacionarnos con aquello que no termina de cerrarse. Cómo volver sobre un recuerdo, una imagen o un gesto sabiendo que cada repetición lo modifica. En ese sentido, *Punto atrás* y *Escombros de luz* no funcionan como obras independientes, sino como dos momentos de un



mismo proceso. Una se detiene, la otra se dispersa; una cose, la otra deja restos. Entre ambas se dibuja una forma de trabajar que acepta el error, la insistencia y la imposibilidad de fijar completamente lo vivido.

Mirar ahora todo este proceso desde la distancia me sitúa en un lugar distinto al del inicio. Lo que comenzó como una investigación sobre la imagen, la memoria y el vacío se convirtió, con el tiempo, en una manera de escuchar mis propios ritmos, de aceptar pausas, desvíos y detenciones como parte del trabajo. Alumbra ha sido un espacio para



permitirme no saber del todo, para sostener preguntas sin necesidad de resolverlas y para confiar en que los procesos, cuando se les da tiempo, encuentran sus propias formas. Cierro esta etapa con la sensación de haber atravesado un territorio que ya no es el mismo, ni lo soy yo, y con la certeza de que lo importante no ha sido fijar un resultado, sino haber aprendido a quedarme en el proceso, en sus pliegues y en sus tiempos.

 Juan Carlos Toledo



WEB



RESIDENCIA



Elu López

VOLVER AL ORIGEN

Conozco a Joselu López desde que éramos pequeños. Hemos crecido juntos, aprendiendo a mirar el mundo no solo desde el día, sino también desde lo artístico, desde nuestro Hellín. Aunque Joselu viene de una pedanía cercana, Isso, y es allí donde está su verdadera génesis.

Lugar: Lanzamiento digital (single) 
Fecha de inauguración: 18 diciembre 2025 
Texto: Teresa Ases 

No todo cabe en la maleta
pero hay mucho de lo que
sobrevuela que nos acompaña.

Aquí se queda el agradecimiento
por todo lo aprendido. Todo lo
que se cultivó con amor hasta
el último día se vino conmigo.
Semillas crecen de lo vivido.

Fue en Hellín donde empezamos a coincidir en las clases de teatro en la casa de la cultura y donde comenzó a tejerse una relación que, de alguna manera, ha acompañado toda nuestra vida.

Digo esto porque para mí es imposible mirar este proyecto sin esa memoria compartida. Hemos crecido juntos en una generación que, viniendo de lugares pequeños, recibió muy pronto el mensaje de que el futuro estaba en las grandes ciudades. Que para dedicarnos a las artes escénicas había que marcharse, desplazarse hacia ese epicentro bullicioso y ruidoso de los grandes teatros, de los centros culturales, de los lugares donde parecía que realmente ocurrían las cosas.

El proyecto que Joselu inicia dentro del programa Alumbra Rural, como indica su propio nombre, tiene que ver precisamente con esa *vuelta al origen*. Pero no se trata de una mirada nostálgica. Nada de eso. Es más bien una reconciliación con el territorio, con la vuelta a casa: con un lugar donde durante mucho tiempo parecía que no pasaba nada, donde sentíamos que teníamos que dinamizar constantemente la vida cultural o reformular la mirada de nuestros propios vecinos sobre qué podía ser el arte contemporáneo.



En esa reconciliación aparece Isso, aparecen los danzantes, aparecen las canciones que podían cantar su padre y él, como en ese pequeño archivo doméstico que es su canal de TikTok, *Papá Pepe*. Aparecen también las generaciones anteriores, sus historias perdidas, las comidas familiares, su forma de estar en el mundo, y la pregunta por cómo relacionarnos hoy con todo eso.

De ahí nace este proyecto compuesto por cuatro temas musicales escritos y compuestos por el propio Joselu y con la producción musical de Alba Morena, en los que se entrelazan su relación con el territorio, con su familia y con la memoria cultural nuestra tierra. A cada uno de ellos se suma una pieza audiovisual, cuatro videoartes, con la producción de Juan Carlos Toledo, que amplían la dimensión estética de la propuesta y que encuentran en el contexto de imagen creado. Se trata, en cierto modo, de un desplazamiento: desde las artes escénicas hacia la música y lo audiovisual, pero manteniendo siempre esa mirada del intérprete como creador. Todo ello atravesado por una relectura contemporánea del nuevo folk manchego, una forma de acercarse a los sonidos tradicionales desde el presente.



En este proceso fue especialmente importante la asesoría con Javi Collado, amigo y maestro, con quien Joselu pudo acecarse a los orígenes de nuestro folclore manchego desde otra perspectiva: no como un archivo cerrado, sino como un material inspirador capaz de recomponerse, de transformarse y de ayudarnos a abrazar quiénes somos y de dónde venimos, desde el juego artístico. Quizá de eso trata finalmente este trabajo: de *reconocer que, a veces, el verdadero movimiento no es marcharse, sino volver*. Y de entender que en ese regreso también puede abrirse una nueva forma de futuro.

Los cuatro temas que componen este trabajo, y que pueden escucharse a través del QR que acompaña este catálogo, con enlace directo a Spotify y también disponibles en YouTube, funcionan como pequeñas piezas de registro. Cada uno abre una puerta distinta hacia ese origen que Joselu decide explorar.





El primer tema es RECOVERA, una pieza dedicada a las mujeres que entregaron su vida, en tiempos de miseria, a un oficio que el paso del tiempo ha ido borrando. Está dedicada especialmente a su abuela, a su bisabuela y, en un gesto más amplio, a todas las recoveras del mundo. En muchos pueblos de Castilla-La Mancha, la recovera era la mujer que recorría las casas y las aldeas intercambiando o vendiendo pequeños productos: huevos, telas, utensilios, alimentos o encargos que traía de otros lugares. Era una figura profundamente vinculada a la economía doméstica y a las redes de cuidado y de confianza que sostenían la vida rural. Pero también encarnaba algo más intangible: una manera de circular por el territorio, de llevar noticias, de sostener conversaciones y de mantener viva una dimensión espiritual muy presente en la identidad manchega, donde lo cotidiano y lo simbólico conviven sin separarse.

El segundo tema, MIS ROSAS DEL AZAFRÁN, es una oda a todas esas mujeres que han trabajado durante generaciones en la recogida y desbrizne de esta flor. Está también dedicado a las mujeres que, como Jose-lu dice tantas veces, le salvaron la vida, que fueron su refugio y su motor de existencia. La pieza rinde homenaje a esas reuniones colectivas, a ese gesto repetido de abrir la flor y separar sus hebras, y a la dimensión festiva que acompaña muchas veces estos encuentros. También es una dedicatoria a esa flor que, de alguna manera, se volvió eterna dentro de todas las mujeres del pueblo.



El cuarto tema, El Romeral, es una dedicatoria directa a su padre. En la canción pueden escucharse fragmentos de grabaciones que Joselu realizó durante el propio proceso de creación, incorporando la voz familiar como parte del tejido sonoro de la pieza. El romero, planta profundamente ligada al territorio y a los rituales populares, funciona aquí como símbolo de memoria, de hogar y de pertenencia.

Estos cuatro temas conforman el primer EP de Elu López, una primera constelación de trabajo que puede entenderse como el inicio de un mundo propio. Más que una obra cerrada, se presenta como un laboratorio en marcha: un espacio de búsqueda donde conviven la música, lo escénico, lo audiovisual y la tradición reinterpretada desde el presente.



El tercer tema es Candil, una pieza que funciona como una dedicatoria al pueblo que fue testigo de su nacimiento y que acompañó sus primeros pasos: a Isso y a Hellín, en la provincia de Albacete. Es también un gesto hacia quienes llegaron de fuera, los foráneos, a los que el propio pueblo terminó acogiendo como parte de estas tierras. La pieza está dedicada de manera especial a su abuelo, que llegó con el deseo de formar una familia y que, finalmente, lo consiguió.

Desde Alumbra Rural hemos tenido la suerte de acompañar este proceso en su nacimiento: cuidar el tiempo de la investigación, abrir espacios de conversación y sostener el impulso inicial para que este proyecto pudiera aparecer. A partir de aquí, el camino continúa. Y quizá lo más interesante de este primer gesto sea precisamente eso: que no pretende concluir nada, sino seguir creciendo.

04

Muestra colectiva

Comisariado: Carlos Iglesias Faura 

¡Qué alegría verte! • **JUVENTUD Y CREACIÓN CONTEMPORÁNEA
EN EL MEDIO RURAL**

Ana Isabel Ueta • **LA FUERZA SILENCIOSA DE LA CULTURA:
MECENAZGO, TERRITORIO Y CIUDADANÍA**

Diego E. Acebo • **DEL ARROYO MÁS PEQUEÑO TAMBIÉN PUEDE SURGIR
LA TEMPESTAD. ALUMBRA RURAL EN TRES METÁFORAS**

Teresa Ases • **DESBORDAR EL MUSEO
¿CÓMO RELACIONAMOS EL ARTE Y LA EDUCACIÓN?**

Gustavo Insaurrealde • **MECENAZGO, SENTIDO DE
PERTENENCIA Y COMPROMISO SOCIAL**

EL 2 DE OCTUBRE INAUGURAMOS

¡Qué alegría verte!

Juventud y creación contemporánea en el medio rural

EN EL MUSEO DE ALBACETE



¡Qué alegría verte! alude a la felicidad de volver a encontrarnos: reunir al público para ver, dialogar y disfrutar de la creación joven desarrollada en Castilla-La Mancha. También expresa la emoción de reencontrar a los artistas un año después del inicio del programa, durante la residencia de Alcaraz. Alumbra Rural tomaba así el Museo de Albacete, ubicado en un enclave tan significativo como el Parque Abelardo Sánchez, revitalizando un espacio dedicado al patrimonio y al legado cultural de la región.

La jornada estuvo marcada por una emoción al observar cómo el público se acercaba a propuestas de lenguajes artísticos diversos, conversando de primera mano con la mayoría de artistas de Alumbra Rural. Zhenxiang Zhao presentó *Los jóvenes de Alumbra mueven montaña*, una performance en la que invitaba a sus compañeros y al público a sumarse a una acción colectiva donde, desde una aparente ingenuidad, tratábamos de mover una montaña a partir de semillas y sedimentos, reforzando el carácter coral y comunitario del programa. Como cierre de la jornada, Clara Ballesteros presentó en el pasillo central del museo *Punto atrás*, una

pieza entre la performance y la danza que exploraba los intersticios de la memoria y el recuerdo.

Pero el proyecto no terminó ahí. Durante los tres meses en los que pudo visitarse la exposición, quisimos pensar junto a la muestra, poniendo el foco en las posibilidades de creación en el medio rural y en las distintas estrategias de mediación cultural. Con esta vocación impulsamos nuestro Laboratorio Museístico, un espacio de encuentro en el que invitamos a docentes, institutos y profesionales de la cultura a reflexionar sobre el arte como territorio de creatividad, pensamiento crítico, conciencia social y aprendizaje colectivo.

En este contexto, a finales de noviembre celebramos una jornada dedicada al mecenazgo cultural, concebida como un espacio para compartir e intercambiar reflexiones sobre las posibilidades de impulsar y financiar proyectos culturales en Castilla-La Mancha, reuniendo a profesionales, entidades y ciudadanía interesada en la sostenibilidad y la innovación cultural.



un

alumbra rural

Mundul es una palabra muy nueva, muy de aquí. Una expresión castellanomanchega que se escucha en la Sierra de Albarracín, en los pueblos sinlinda de lillo. Es una exclamatione de sorpresa, de asombro, de lo inspirado. Algo que nos deja con la boca abierta.

Este proyecto nace en 2004 como programa dinamizador para jóvenes artistas que incluye residencia, acompañamiento, formación y exhibición de proyectos personales de creación contemporánea por, para y desde el medio rural.



WEB



Ministerio de Cultura
Dirección General de Arte y Patrimonio

Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación
Dirección General de Agricultura y Pesca

Ministerio de Sanidad y Consumo
Dirección General de Consumo

Ministerio de Trabajo y Seguridad Social
Dirección General de Empleo

Ministerio de Justicia
Dirección General de Asistencia Jurídica

Ministerio de Hacienda y Función Pública
Dirección General de Administración

Ministerio de Educación y Ciencia
Dirección General de Investigación Científica

Ministerio de Sanidad y Consumo
Dirección General de Sanidad

Ministerio de Trabajo y Seguridad Social
Dirección General de Seguridad Social

Ministerio de Justicia
Dirección General de Justicia

Ministerio de Hacienda y Función Pública
Dirección General de Hacienda

Ministerio de Educación y Ciencia
Dirección General de Educación

Ministerio de Sanidad y Consumo
Dirección General de Sanidad

Ministerio de Trabajo y Seguridad Social
Dirección General de Trabajo

Ministerio de Justicia
Dirección General de Justicia

Ministerio de Hacienda y Función Pública
Dirección General de Hacienda

Ministerio de Educación y Ciencia
Dirección General de Educación

Ministerio de Sanidad y Consumo
Dirección General de Sanidad

Ministerio de Trabajo y Seguridad Social
Dirección General de Trabajo

hagamos algo revolucionario, ¡¡unémosnos!



¡Qué alegría ver!

JUVENUD Y CREACIÓN CONTEMPORÁNEA EN EL MEDIO

¿Qué alegría ver! La obra contemporánea, siendo una
manifestación de la creatividad humana, es una
expresión de la vida y de la cultura, y por lo tanto,
es una forma de vida y de cultura que se manifiesta
en la vida cotidiana.

La obra contemporánea, siendo una forma de vida
y de cultura, es una forma de vida y de cultura
que se manifiesta en la vida cotidiana.

La obra contemporánea, siendo una forma de vida
y de cultura, es una forma de vida y de cultura
que se manifiesta en la vida cotidiana.

La obra contemporánea, siendo una forma de vida
y de cultura, es una forma de vida y de cultura
que se manifiesta en la vida cotidiana.

La obra contemporánea, siendo una forma de vida
y de cultura, es una forma de vida y de cultura
que se manifiesta en la vida cotidiana.

La obra contemporánea, siendo una forma de vida
y de cultura, es una forma de vida y de cultura
que se manifiesta en la vida cotidiana.

Uní





alumbra | programa para
darle vida al medio rural

Mapeado y ruta
del Programa Alumbra
2024 - 2026



¿QUÉ ES EL MUSEO?
El museo es un espacio de cultura y de aprendizaje que alberga colecciones de objetos de valor científico, histórico, artístico o etnográfico. Su función principal es preservar, investigar y exhibir estos objetos para educar y entretener al público.

HABER EL MUSEO
El museo es un espacio de cultura y de aprendizaje que alberga colecciones de objetos de valor científico, histórico, artístico o etnográfico. Su función principal es preservar, investigar y exhibir estos objetos para educar y entretener al público.

JUEGA Y EXPERIMENTA
El museo es un espacio de cultura y de aprendizaje que alberga colecciones de objetos de valor científico, histórico, artístico o etnográfico. Su función principal es preservar, investigar y exhibir estos objetos para educar y entretener al público.

¿QUÉ PUEDES HACER EN ESTA EXPOSICIÓN?

EXPERIMENTA CON TU MUSEO
El museo es un espacio de cultura y de aprendizaje que alberga colecciones de objetos de valor científico, histórico, artístico o etnográfico. Su función principal es preservar, investigar y exhibir estos objetos para educar y entretener al público.

EXPERIMENTA CON TU MUSEO
El museo es un espacio de cultura y de aprendizaje que alberga colecciones de objetos de valor científico, histórico, artístico o etnográfico. Su función principal es preservar, investigar y exhibir estos objetos para educar y entretener al público.





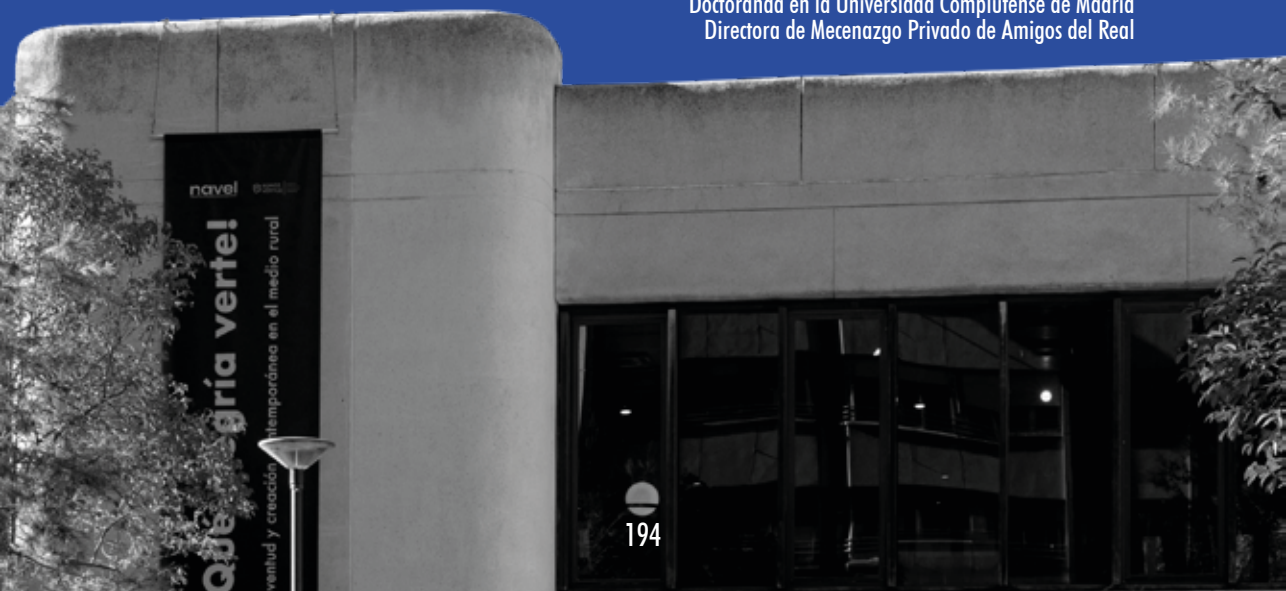


La fuerza silenciosa de la cultura:

Mecenazgo, territorio y ciudadanía

ANA ISABEL UCETA FERNÁNDEZ

Doctoranda en la Universidad Complutense de Madrid
Directora de Mecenazgo Privado de Amigos del Real



Durante demasiado tiempo, la cultura vinculada al medio rural ha sido entendida desde una lógica periférica: como algo complementario, subsidiario o dependiente de los grandes centros urbanos. Sin embargo, en los últimos años han surgido iniciativas que cuestionan esta mirada y que proponen una comprensión distinta del territorio rural: no como espacio vacío, sino como lugar de creación, pensamiento y producción cultural con identidad propia.

En este contexto se sitúa el proyecto *Alumbra Rural*, impulsado desde Castilla-La Mancha, que propone una aproximación a la cultura profundamente arraigada en el territorio y pensada desde la proximidad. Alumbra no plantea la cultura como un acontecimiento aislado, sino como un proceso que activa vínculos, genera relato y refuerza el sentido de pertenencia. Precisamente por ello resulta un marco especialmente fértil para reflexionar sobre una cuestión central para el presente y el futuro de la cultura: el papel del mecenazgo como herramienta de corresponsabilidad social.



MECENAZGO Y TERRITORIO: UNA RELACIÓN NECESARIA

Hablar de mecenazgo cultural en el medio rural implica necesariamente revisar algunos presupuestos tradicionales. A menudo se asocia el mecenazgo a grandes instituciones, grandes donantes o grandes capitales. Sin embargo, cuando se traslada al ámbito territorial y rural, el mecenazgo adquiere otra dimensión: menos cuantitativa, pero profundamente cualitativa.

En estos contextos, el apoyo a la cultura no se articula únicamente a través de grandes aportaciones económicas, sino mediante una red de complicidades que incluye a ciudadanía, pequeñas empresas, instituciones locales y agentes culturales. En ese marco, el mecenazgo adquiere una dimensión menos cuantitativa, pero profundamente cualitativa: actúa sobre estructuras más frágiles, refuerza la identificación de la comunidad con su patrimonio y genera un retorno social, simbólico y comunitario inmediato.



ALUMBRA COMO DISPOSITIVO DE ACTIVACIÓN

Desde esta perspectiva, Alumbra puede leerse como algo más que un proyecto cultural: funciona como un **dispositivo de activación del territorio**.

Este tipo de iniciativas ponen de manifiesto que la cultura en el medio rural no debe limitarse a la conservación del pasado,

sino que puede y debe ser también espacio de creación contemporánea, reflexión crítica y experimentación. En ese proceso, el mecenazgo desempeña un papel fundamental al permitir que los proyectos culturales no dependan exclusivamente de la financiación pública y puedan desarrollar una mayor autonomía y continuidad en el tiempo.

MECENAZGO Y CIUDADANÍA CULTURAL

Uno de los aspectos más relevantes del mecenazgo, especialmente en contextos territoriales, es su dimensión cívica. Más allá de la aportación económica, el mecenazgo implica una forma de participación activa en la vida cultural. Supone reconocer la cultura como un bien común y asumir que su sostenibilidad es una responsabilidad compartida.

En el medio rural, esta idea de ciudadanía cultural se manifiesta con especial claridad. La cercanía entre los proyectos cultura-

les y la comunidad facilita la implicación, el compromiso y el sentimiento de corresponsabilidad.

Esta dimensión ciudadana del mecenazgo resulta especialmente relevante en un momento en el que la cultura necesita reforzar su legitimidad social y su conexión con la comunidad. No se trata solo de financiar proyectos, sino de generar vínculos duraderos entre las personas y la cultura que las representa.



UN MARCO NECESARIO PARA EL FUTURO

Para que este tipo de iniciativas puedan consolidarse y multiplicar su impacto, resulta imprescindible contar con un marco normativo adecuado. La experiencia comparada de países como Francia o Estados Unidos demuestra que las políticas de mecenazgo bien diseñadas no solo incrementan los recursos disponibles para la cultura, sino que fomentan una participación más amplia y diversa de la sociedad civil.

En España, y de manera muy particular en los territorios rurales, una Ley de Mecenazgo moderna permitiría reconocer y fortalecer estas prácticas de apoyo cultural, facilitando la implicación de ciudadanía y empresas, reduciendo barreras administrativas y dotando de estabilidad a los proyectos culturales.

No se trata únicamente de una cuestión fiscal, sino de una apuesta política y cultural por un modelo en el que la cultura sea entendida como un pilar del desarrollo territorial y social.



MECENAZGO Y CIUDADANÍA CULTURAL

La cultura tiene la capacidad de iluminar los territorios, de generar sentido y de construir comunidad. Proyectos como Alumbra demuestran que, cuando se articula desde el respeto al contexto y con una visión a largo plazo, la cultura puede convertirse en un motor de transformación silenciosa pero profunda.

El mecenazgo, entendido como un acto de ciudadanía cultural, es una de las herramientas más valiosas para sostener este tipo de procesos. En el medio rural, donde los

vínculos son más estrechos y el impacto más tangible, el mecenazgo adquiere una dimensión especialmente significativa. Apostar por él es apostar por un modelo cultural más justo, participativo y comprometido con el territorio y con el legado que queremos construir.

Pensar el mecenazgo desde el territorio implica, en definitiva, repensar la relación entre cultura, ciudadanía y políticas públicas, y asumir que el futuro de la cultura dependerá, en gran medida, de nuestra capacidad colectiva para sostenerla de forma consciente, compartida y duradera.







Meenaazgo, sentido de pertenencia y compromiso social

GUSTAVO INSAURRALDE



La vida social, cultural y económica de una comunidad está signada por el compromiso y participación de quienes la habitan. Por eso, siempre digo que es importante “ser protagonistas de nuestra propia historia”.

El mecenazgo es la participación del sector privado, por legislación del Estado, en la vida comunitaria como responsabilidad social; es el apoyo voluntario y altruista de empresas e individuos para concretar proyectos culturales, científicos o sociales, fortaleciendo el compromiso y la identidad corporativa. Permite a los mecenas contribuir al desarrollo del entorno, la cultura y el patrimonio, a menudo obteniendo beneficios fiscales y reputacionales.

Esta sinergia puede establecer el mecenazgo como eje de pertenencia y en ese sentido debe existir una triangulación virtuosa: El artista/institución que aporta la visión y la ejecución; el mecenas contribuye con los recursos y el respaldo social y finalmente la comunidad que recibe el beneficio y legitima la acción.

Entonces, cuando el mecenazgo trasciende la transacción económica y se convierte en un acto de compromiso social, deja de ser una herramienta de marketing para transformarse en un ejercicio de ciudadanía activa. En la cultura contemporánea, este enfoque es el que genera un verdadero sentido de pertenencia tanto para el benefactor como para la comunidad.

COMPROMISO SOCIAL

Hoy entendemos que la cultura es un derecho y, al mismo tiempo, un poderoso agente de cambio social. En este contexto, el mecenazgo moderno asume una responsabilidad activa con su entorno, entendiendo su apoyo no solo como una contribución económica, sino como un compromiso cívico.

Este compromiso se manifiesta, en primer lugar, en la equidad cultural, ya que el mecenazgo permite financiar proyectos en barrios periféricos o dirigidos a colectivos vulnerables, utilizando el arte y la cultura como herramientas de inclusión social, educación y generación de oportunidades. De este modo, se contribuye a democratizar el acceso a la cultura y a reducir las brechas sociales.

El mecenazgo también implica la preservación del legado común, partiendo de la idea de que el patrimonio, tanto material como inmaterial, pertenece a toda la sociedad. Apoyar su conservación y restauración se convierte así en un acto de responsabilidad colectiva y de servicio hacia las generaciones futuras, garantizando la transmisión de nuestra identidad cultural.

La participación privada favorece la independencia creativa, ya que la diversificación de las fuentes de financiación cultural ayuda a proteger la libertad de expresión frente a posibles cambios o presiones políticas. En este sentido, el mecenazgo no solo impulsa la creación artística, sino que también puede actuar como un garante de la estabilidad y continuidad de las políticas culturales.



SENTIDO DE PERTENENCIA

El valor más profundo del mecenazgo reside en su capacidad para crear comunidad, algo que se refleja en cómo las personas hacen suyas las iniciativas culturales y educativas que perduran en el tiempo. Cuando una persona o una empresa apoya una causa cultural, la distancia entre el “escenario” y el “público” se reduce, permitiendo pasar de espectador a protagonista en la vida cultural.

Este vínculo fortalece la identidad colectiva, ya que el mecenazgo local fomenta el orgullo de pertenencia a una ciudad o región y refuerza el tejido social mediante el apoyo a iniciativas como festivales o la recuperación del patrimonio de barrio. Al mismo tiempo, genera una participación emocional, donde el donante no solo aporta recursos, sino que también se siente parte del proceso creativo, algo especialmente visible en el micromecenazgo, donde la mayor recompensa es haber hecho posible el proyecto.

MOTOR CULTURAL

El mecenazgo ha dejado de ser la simple firma en un cheque para convertirse en el motor estratégico de la cultura actual. En un mundo donde los presupuestos públicos suelen ser ajustados, la inversión privada define las historias que se cuentan y se preservan, contribuye a establecer agendas y también, —hay que decirlo— a consolidar acciones identitarias.

Tradicionalmente, el mecenas era una figura neutral. Hoy, el filántropo se pone en un rol más activo y la alianza estratégica le brinda un protagonismo marcado por la colaboración y la participación. Las empresas y fundaciones ya no buscan sólo prestigio, sino una *rentabilidad social* y una conexión con los valores que representan. No se puede ignorar que el mecenazgo moderno está



20 noviembre 2025 MUSEO DE ALBACETE

Jornadas de mecenazgo cultural

ARTES ESCÉNICAS
ARTES VISUALES
ARTES GRÁFICAS
MÚSICA
CINE
PATRIMONIO
MUSEOS

organiza
ālumbra

programa para
jóvenes artistas
en el medio rural

inscripciones gratuita con aforo limitado

Financiada por la Unión Europea
MUSEO DE ALBACETE
Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia
Castilla-La Mancha
Actividad subvencionada por el Ministerio de Cultura

fuertemente vinculado a marcos legales. El valor aquí es doble porque el Estado delega la gestión cultural en la sociedad civil y el mecenazgo obtiene beneficios fiscales (deducciones) que incentivan el flujo de capital hacia el sector creativo.

El valor del mecenazgo hoy no es solo monetario; es un puente de legitimidad. Una acción cultural respaldada por mecenas suele ganar visibilidad, profesionalización y, sobre todo, la capacidad de existir fuera de las limitaciones del mercado comercial puro.

El mecenazgo ha evolucionado de ser una simple donación filantrópica para convertirse en un motor estratégico para la cultura. Su valor principal reside en la capacidad de dotar de sostenibilidad e innovación a proyectos que, de otro modo, quedarían fuera de los presupuestos públicos o del mercado comercial.



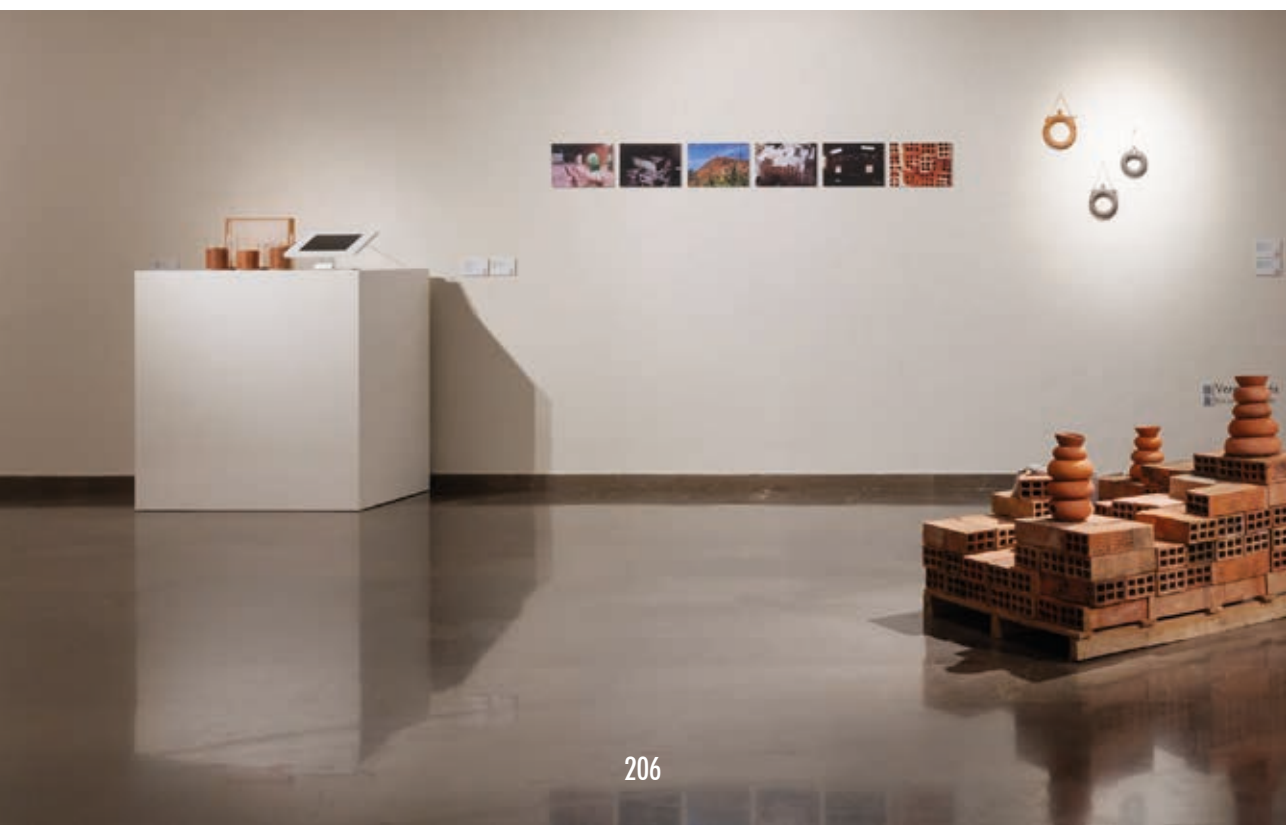
CASO CHACO

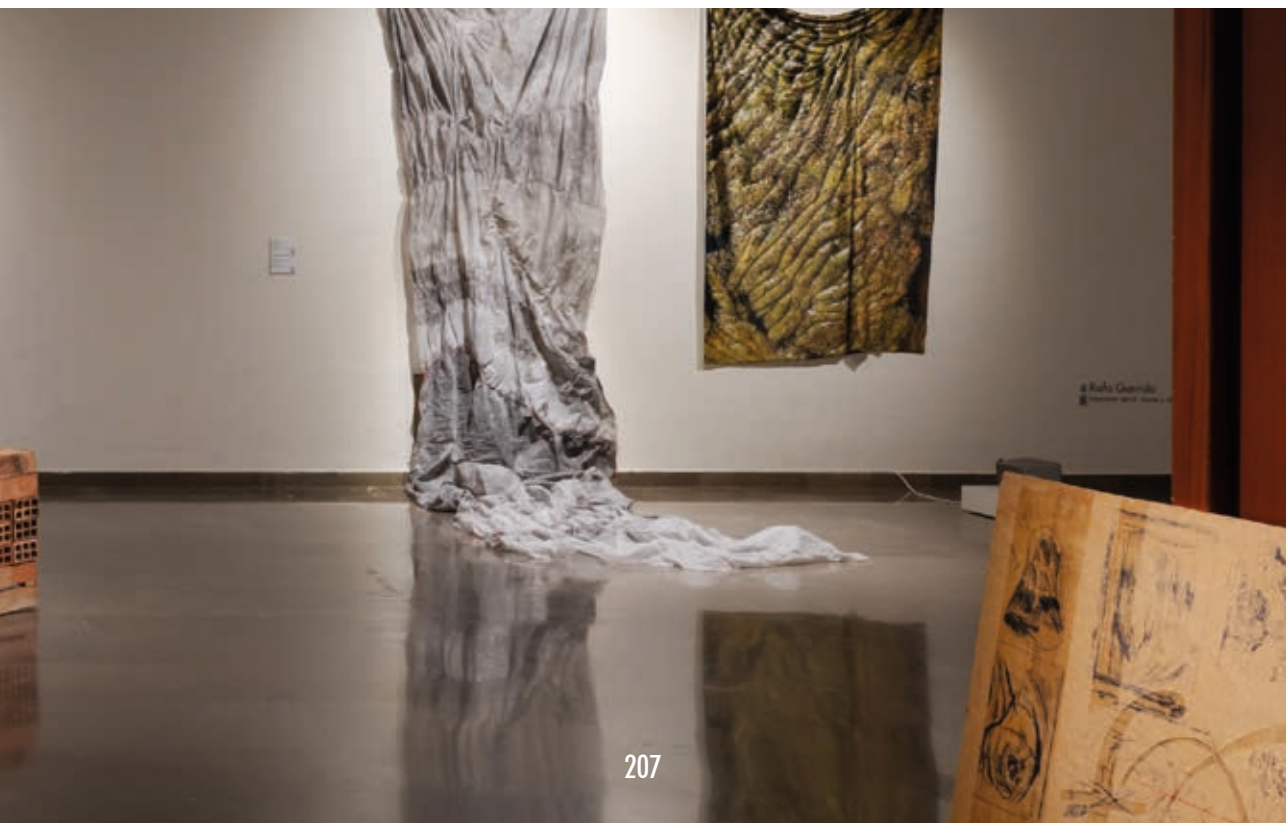
Vivo en una ciudad que se llama Resistencia, capital de la Provincia del Chaco en el norte de Argentina. Aquí existe una Ley de Mecenazgo y es la única en el país. Esta legislación permite la financiación de proyectos y actividades culturales mediante el aporte directo de los impuestos que paga cada empresa y se haya adherido a la ley. Es decir, el aporte surge de la recaudación fiscal y no afecta al capital empresario de manera directa, por eso el rol del Estado es fundamental en el diseño e instrumentación de una ley comprometida con la comunidad porque en definitiva el mecenazgo es una decisión política.

El proceso se ejecuta desde el Instituto de Cultura del Chaco, a través de la Dirección de Asistencia Técnica y Aplicación de Normas que asesora y monitorea la ejecución de los proyectos. En la última convocatoria de 2025 se impulsaron y desarrollaron alrededor de 70 proyectos. Aquí, el mecenazgo destinado a la cultura es una de las formas del diálogo que entablan las esferas del sector público y el privado.

La Ley de Mecenazgo es una herramienta de promoción y desarrollo de la cultura que —por ejemplo— permite la realización de Bienal del Chaco, una plataforma cultural que tiene como eje central el Concurso Internacional de Escultura que se realiza cada dos años (la próxima edición será del 17 al 26 de julio de 2026). Al mismo tiempo desarrolla una serie de actividades en torno a la música, las artes visuales y escénicas, la artesanía y la investigación convirtiendo a la mundialmente conocida Ciudad de las Esculturas en un faro cultural del nordeste argentino. Todo esto se concreta con el financiamiento del mecenazgo que revitaliza el compromiso social y empresarial con un destacado impacto económico.

+info www.bienaldelchaco.org









Desbordar el museo

¿Cómo relacionamos el arte y la educación?

TERESA ASEs



Dentro del desarrollo de Alumbra Rural y en relación con el proyecto presentado al [Ministerio de Cultura en la convocatoria de ayudas para la innovación e industrias culturales 2025](#), una de las líneas fundamentales de trabajo fue repensar la exposición como un espacio expandido, habitable, libre y activable por sus usuarios. No solo como un lugar de exhibición, sino como un territorio de experiencia, participación, aprendizaje y transformación.

Bajo esta premisa, se diseñaron unas [jornadas específicas de arte y educación](#), centradas en pensar la relación entre el arte, la escuela y las instituciones culturales contemporáneas. El objetivo era abrir el proyecto a otras formas de acceso y mediación, desbordando la lógica expositiva o productivista para situar en el centro la experiencia compartida, la pedagogía y la participación ciudadana.

Para ello, colaboramos con dos entidades cuyas prácticas atraviesan precisamente estos territorios: la creación artística, la mediación y la educación. Una de las propuestas centrales fue una experiencia inmersiva creada por la compañía teatral Somos Vértice, dirigida y desarrollada por [Teresa Ases](#), quien asumió también la dramaturgia de la pieza. Teresa Ases, como mediadora y artista, a través de dispositivos digitales y auriculares [Silent System](#), diseñó un recorrido participativo en la sala de exposiciones de aproximadamente treinta minutos con adolescentes dentro de la exposición, concebido para jóvenes de institutos de la provincia de Albacete.

La propuesta invitaba a habitar la exposición desde un lugar lúdico y gamificado, generando una relación directa con las obras y con los artistas. Más que asistir pasivamente a una visita, los participantes eran convocados a activar materiales, seguir pistas,



abrir preguntas y vincularse con el contenido expositivo a través de una narrativa guiada. Los llamados “dispositivos alienígenas” permitían articular la dimensión tecnológica del proyecto con una estética de señalización e implantación dentro del espacio, integrando **códigos QR** que daban acceso a materiales aumentados y expandían la experiencia más allá de lo visible. Así, los jóvenes podían seguir un itinerario sonoro y conceptual que les permitía conocer el proyecto desde una metodología contemporánea, inmersiva y participativa.

Uno de los grandes objetivos de esta línea era situar la educación como un espacio transformador: un lugar desde el que comprender el mundo, activar el pensamiento crítico y generar una relación viva con la cultura. Desde ese lugar, la exposición se convertía en una herramienta para pensar el presente y también para revisar la noción de ruralidad. Porque lo rural no solo se vive en los pueblos: también puede pensarse, debatirse y experimentarse desde la ciudad. Ese fue uno de los marcos que quisimos activar dentro de la sala del **Museo de Albacete**.

A lo largo de esa semana participaron **siete grupos**, con una media aproximada de **35 personas por grupo**. Tras la experiencia inmersiva, los participantes accedían a una **sala de mediación** diseñada como espacio de encuentro, conversación y escucha. Allí se desarrollaba una asamblea en la que nos interesaba recoger sus experiencias, abrir diálogo y continuar las narrativas que la exposición y las obras habían comenzado a detonar. Este momento posterior fue clave para entender la mediación no como un complemento, sino como una parte estructural del proyecto: un lugar donde la experiencia se volvía palabra, reflexión y pensamiento compartido.

Otro de los elementos significativos de estas jornadas fue la relación entre museo, paisaje y territorio. Dado que el Museo de Albacete se sitúa dentro del **Parque Abelardo Sánchez**, nos interesaba que los jóvenes pudieran poner en práctica una relación directa con el entorno natural inmediato. Para ello se trabajó junto a la artista **María Esteve**, cuya práctica artística se centra, entre otras cuestiones, en el uso del *frottage* para capturar la



huella del paisaje. A partir de esta técnica, se realizó un gran mural e instalación colectiva en la que los participantes pudieron extraer texturas y huellas del propio parque para trasladarlas al interior del museo. Este gesto permitió introducir el territorio dentro del espacio expositivo y activar un diálogo material entre naturaleza, memoria, cuerpo y archivo.

Como resultado de este proceso se generó un **artefacto en forma de cuaderno**, en el que se recogieron los documentos, registros y materiales producidos durante la experiencia. Este cuaderno quedó incorporado como archivo del propio museo, dejando una huella tangible del paso de los grupos y del valor pedagógico y artístico del dispositivo.

Pensar la educación como un espacio artístico constituye, para nosotras, uno de los grandes horizontes de una cultura sostenible. Las jornadas no se limitaron al trabajo con jóvenes, también incluyeron una dimensión formativa dirigida a agentes clave del ecosistema educativo y cultural.

En este marco se desarrollaron **dos sesiones formativas fundamentales.** La primera estuvo dirigida al **profesorado**, en colaboración con la **escuela de formación de Castilla-La Mancha**, y fue reconocida con créditos. Se trató de dos jornadas de cuatro horas cada una, celebradas en horario de tarde, en las que se trabajó sobre la posibilidad de implantar metodologías vinculadas a **Arts in Education / Art Thinking** dentro del aula. Las sesiones fueron dinamizadas por el equipo de **Pedagogías Invisibles**, que compartió herramientas, recursos y marcos de trabajo capaces de abrir otras maneras de entender la enseñanza desde una mirada artística contemporánea. La formación permitió cuestionar inercias metodológicas, repensar la función de la cultura en la escuela y defenderla como un derecho fundamental de la ciudadanía.

La segunda sesión estuvo dirigida a **entidades culturales de Albacete y de Castilla-La Mancha**, y giró en torno a la implantación de espacios de mediación y participación dentro de las instituciones culturales. En ella, **Carmen**, integrante de **Pedagogías Invisibles**,



abordó cómo museos, teatros, bibliotecas y otros equipamientos públicos pueden convertirse en lugares de encuentro real con la ciudadanía y con el vecindario. La reflexión incidía en la necesidad de resignificar estas infraestructuras culturales desde prácticas más abiertas, horizontales y participativas, situando la mediación en el centro como interlocutora entre visitantes, artistas, comunidades e instituciones.

Para Alumbra, todo este proceso supuso un descubrimiento decisivo. A partir de esta experiencia, el proyecto ha incorporado de manera clara una línea de arte y educación como uno de sus ejes de futuro. Entendemos que, en el contexto rural, garantizar el acceso a la cultura no pasa únicamente por programar, exhibir o acompañar procesos de creación, sino también por generar metodologías educativas, dispositivos de mediación y espacios de encuentro que permitan a la ciudadanía formar parte activa de la experiencia cultural.



Este aprendizaje abre una nueva vía de trabajo para Alumbra: entender el arte y la educación como un disparador fundamental dentro del mundo rural, capaz de conectar creación contemporánea, participación, territorio y derecho cultural.







Del arroyo más pequeño también
puede surgir la tempestad

Alumbra Rural en tres metáforas

DIEGO F. ACEBO

La vida discurre y nosotros intentamos aprehenderla. Esa es una angustia a la que toda generación se enfrenta. Pero esta vida no es una ni abstracta, sino que siempre remite a unas circunstancias concretas. En nuestro caso, a las de Castilla-La Mancha, un territorio de predominio rural que condiciona no solo los modos de habitar, sino también las formas de pensar y de crear.

Las artistas de Alumbra Rural cohesionan sus prácticas en torno a una pregunta común: ¿qué es lo rural? Una cuestión recursiva, que regresa una y otra vez, para mantenerse abierta al pensamiento. Existe una amplia genealogía de artistas —desde las artes visuales hasta las escénicas, pasando por la escritura— que, atravesados por la ruralidad, piensan y crean desde esta condición. “Se les reconoce porque siempre llevan una espiga clavada en el pecho”, como escribe María Sánchezⁱ. Alumbra Rural se presenta como uno de los afluentes que desembocan en esta tradición, en la que lo rural —dentro y fuera de nuestras fronteras— no es solo un tema, sino una forma de pensar.

De ahí la necesidad de nombrar esta realidad castellanomanchega. Y de ahí también la pluralidad de lenguajes artísticos que dan cuenta de estas vivencias. Nombrar lo rural implica enfrentarse a la dificultad de generar una *metáfora viva*ⁱⁱ capaz de recoger los modos en los que discurre cada experiencia. Una tarea compleja, pues vida y concepto tienden a contradecirse: el concepto aspira a fijar, mientras que la vida insiste en devenir.

Hablaré de Alumbra Rural a través de sus metáforas. He elegido tres: el sol, la semilla y el hogar. Estas son las que he escogido, aunque podrían haber sido otras. Existen tantos Alumbra como artistas, y tantas metáforas sobre la ruralidad como prácticas que la interrogan. Estas metáforas condensan la tensión inherente a toda práctica artística. La obra surge del equilibrio entre estas tensiones, donde no basta elegir uno u otro, sino que es necesario integrar lo uno y lo otro.

El sol ilumina al tiempo que ciega. Puede ser el instante de una revelación o el momento del deslumbramiento. Lo reconocemos



como fuente primigenia de luz y de calor, y no es casual que el pensamiento haya sido asociado a la claridad. Existe, de hecho, una amplia tradición mística que concibe la inspiración como un momento iluminativo. Nuestro tiempo, sin embargo, parece exigir otro tipo de iluminación: una *iluminación profana*, basada en la observación, la lectura y el pensamiento atento sobre el mundo que nos rodea.

Cómo puedo ayudarlos cuando todos queréis cosas diferentes: sol y sombra, humedad oscura, calor seco...

¿No os oís cómo competís unos con otros?

Y os preguntáis
por qué me desespero con vosotros:
pensáis que algo podría fundiros en un todo;

el aire en calma del verano
está enmarañado de un millar de voces.

Louise Glück, *El iris silvestre*. 19

El calor es una cualidad que asociamos a ciertos afectos. Necesitamos de los otros para sentir su calor. Y, no obstante, la sobreexposición también puede provocarnos una insolación. Castilla-La Mancha resulta inimaginable sin sus veranos abrasadores. Bajo ese calor, cualquier tarea productiva se vuelve imposible. Todo parece detenerse en verano. Ese detenimiento nos devuelve a una dimensión contemplativa, a cierto hedonismo forzado por el clima: "El verano es más de los instintos y de las pasiones. Te recuerda que tienes un cuerpo, porque estás sudandoⁱⁱⁱ".

El sol se pone y promete un nuevo día; la Tierra completa su rotación y reinicia su ciclo.

La semilla exige siempre una medida justa de los elementos: demasiada agua la ahoga; demasiada luz la abrasa; demasia-





da sombra la debilita. La semilla remite a un proceso lento, que necesita de sus propios tiempos y de un trabajo atento y cuidadoso. Remite también a una temporalidad alejada de los acelerados ritmos actuales, y reivindica un tiempo suyo.

Me repito una y otra vez que hay un tiempo para cada cosa. Un tiempo para la siembra. Un tiempo para la cosecha. Un tiempo para la llovizna. Un tiempo para la sequía. Un tiempo para aprender a esperar el paso del tiempo.

Federico Falco, *Los llanos*. 19.

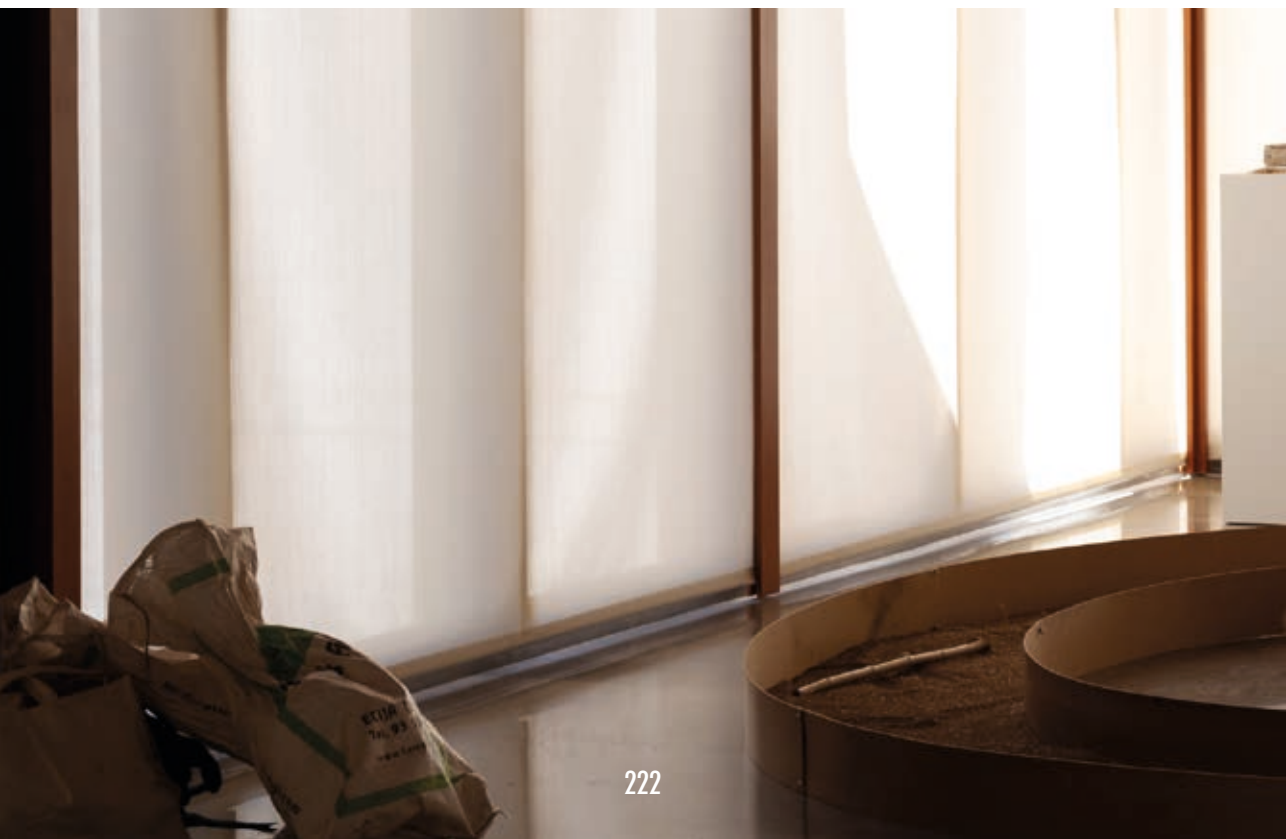
La semilla es la *metáfora primigenia*^{iv}: la semilla cae en el suelo, se aloja en una hendidura del terreno y se nutre de la sustancia de la tierra. Nosotros, al igual que la semilla, caemos y nos inscribimos en la tierra. La semilla alberga la promesa de la planta, el fruto, el jardín. Nos recuerda la estacionalidad de la vida: el tiempo de la siembra y el tiempo de la cosecha, el florecer y el marchitarse que atraviesa toda existencia.

Creo que la idea de la resurrección es una idea botánica. De ahí surgió la alegoría, ese fue su origen. La inmortalidad también es un concepto botánico. Todas las plantas, que creemos que representan una etapa anterior en la evolución, en realidad conocen un milagro más que nosotros, tienen un superpoder más. Saben cómo morir para volver de nuevo a la vida.

Gueorgi Gospodínov.
El jardinero y la muerte, 134

Cultura, del verbo latino *colere*, significa cultivar, criar, habitar. De ahí que el hogar emerja como una necesidad inherente a la propia cultura: la de habitar un tiempo y un lugar concretos. El origen etimológico de *hogar* remite a *focus*, al fuego. La lumbre responde a la urgencia de encontrar cobijo en la oscuridad, y de esa necesidad surge su dualidad: lo interior y lo exterior; lo íntimo y lo público.

En las prácticas de las artistas de Alumbra Rural late una precariedad congénita, la dificultad de habitar un territorio atravesado por dos fuerzas en tensión. Por un lado, el vaciamiento progresivo del mundo rural; por otro, la crisis habitacional que afecta a las ciudades.



Una casa no tanto para estar siempre en ella, pero que mis cosas sí estén allí. Un lugar adonde volver mucho más que un lugar donde estar. Un lugar simbólico que ordene el desorden, que sane algo, que compense. Un derecho a la salida como un derecho a la vida. Porque me crie huyendo y de eso no se huye excepto que se pueda empezar a pensar en la posibilidad no tanto de fuga sin retorno sino de retorno sin fuga.

Florencia del Campo.
Que tenga una casa, 79.

El hogar no remite únicamente a espacios físicos, sino también a espacios ensoñados. «La casa natal —escribe Bachelard— ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar». Esta imagen nos devuelve a una ingenuidad necesaria, propia de la infancia: una ingenuidad que evita la parálisis y permite experimentar un mundo que se presenta siempre nuevo. Esa misma ingenuidad, abierta al descubrimiento, es condición del arte, entendido como una forma de juego.

Proveer las cosas de un lugar es proveerlo también de una historia. De ahí la estrecha relación entre hogar y memoria. Esta memoria expresa un compromiso intergeneracional que atraviesa muchas de las poéticas de Alumbra Rural, centradas en reivindicar a los abuelos y abuelas como figuras marcadas por lo rural. Su testimonio perdura en algunas de las obras, y recordar a quienes ya no están equivale a ofrecerles un cobijo en nuestra memoria.

Sol, semilla y hogar. Tres metáforas con las que condensar las poéticas de Alumbra Rural. Tres metáforas con las que avivar el territorio.

nos quedamos aquí
en el espejismo de un río que no será
heredamos las heridas
que existían antes que nosotros
de otras manos otras tierras
(...)
hoy el lenguaje no nos basta
para habitar esta loma
del arroyo más pequeño
también puede surgir la tempestad.

María Sánchez.
Fuego en la sed, 47.



FINANCIA



Financiado por
la Unión Europea
NextGenerationEU





Financiado por
la Unión Europea
NextGenerationEU



GOBIERNO
DE ESPAÑA



Plan de Recuperación,
Transformación
y Resiliencia



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA



SOMOS
VERTICE

CONSEJO
ARTÍSTICO
NACIONAL
DE ESPAÑA

n:avel
centro de creación contemporánea

ãlumbra | programa para
jóvenes artistas
en el medio rural