

Proyecto expositivo
PROCESUALES 2017



Palacio Ducal
MEDINACELI

DEBATE



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

PROYECTO EXPOSITIVO

Organización

Fundación DeArte y Universidad Complutense de Madrid.

Grupo de Investigación *El cuerpo humano en el Arte Contemporáneo: Imagen y Sujeto*.

Dirección de proyecto

Catalina Ruiz Mollá

Coordinación

David González-Carpio Alcaraz

CATÁLOGO

Editor

Universidad Complutense de Madrid.

Grupo de Investigación *El cuerpo Humano en el Arte Contemporáneo: Imagen y Sujeto*

©Textos

Miguel Tugores Rull

Catalina Ruiz Mollá

Pablo Perera Velamazán

Cintia Gutierrez Reyes

David González-Carpio Alcaraz

Fotografías

David González-Carpio Alcaraz

Diseño

David González-Carpio Alcaraz

ISBN: 978-84-697-4226-6

Depósito Legal: M-20118-2017

Organizan:



Fundación
DEARTE



ÍNDICE

TEXTOS:

Miguel Tugores 09
Director Fundación DEARTE

Catalina Ruiz Mollá 11
Directora del proyecto

Pablo Perera Velamazán 13
Filósofo y Escritor

Cintia Gutierrez Reyes 19
Historiadora de arte y artista plástico

David González-Carpio Alcaraz 23
Coordinador del proyecto

OBRA EXPUESTA 27

LISTADO DE ARTISTAS 81

ARTE ACTUAL EN LA VILLA MEDIEVAL DE MEDINACELI

La selección de Procesuales 2017, en su paso por la histórica Villa de Medinaceli, significa un hito en nuestra programación, por su creatividad, frescura y originalidad. La mayoría de propuestas que forman una gran colectiva responden al conjunto de tendencias del arte actual. Desde la instalación sonora de uno de los jóvenes recién licenciados, pasando por el arte conceptual, lumínico, pictórico, escultórico y las diversas instalaciones que cierran el conjunto.

La creación, expresión máxima de la actividad genuinamente humana, se dirige a la esencia del espectador. El uno sin el otro no tendrían sentido. Se trata de una relación de dos direcciones. Ambos se necesitan para Ser y para Existir.

El Palacio Ducal de Medinaceli, sede de la Fundación DEARTE y espacio que acoge esta amplia y sugerente muestra, recibe un millar largo de personas todos los meses. Las impresiones de muchos visitantes, en general satisfechos con la muestra, nos reafirman en la necesidad y posibilidad del arte actual como forma de comunicar. Remarco la expresión de algunos visitantes: “a mi no me suele gustar el arte actual pero reconozco que salgo satisfecho, impactado incluso.”

Habrà que perseverar en la creación y difusión de nuestra pasión; el Arte en general, y la producción artística actual en particular.

Deseo dar las gracias a la directora del grupo de investigación *El Cuerpo humano en el Arte Contemporáneo: Imagen y Sujeto* y profesora titular de la Facultad de Bellas Artes de la Complutense de Madrid, Catalina Ruíz Molla por su labor de organización y comisariado, así como a David González-Carpio Alcaraz por su gran ayuda de coordinación. También agradecer la participación de todos los artistas seleccionados para este proyecto expositivo.

Un honor vuestra presencia en nuestro centro Medinaceli DEARTE y un escalón más en nuestro empeño dinamizador de la provincia de Soria .

Os esperamos con nuevas propuestas.

Miguel Tugores
 Director Fundación DEARTE

HIPÓTESIS UFOLÓGICA

En un espacio de recepción de lo artístico normalizado según las secuencias propias de la comprensión Estética del arte, deudora en última instancia de nuestra Modernidad ilustrada, se trataba de dejar caer, o de hacer aparecer, Objetos Visuales No Identificados. Sostenerse de principio a fin en la simulación de una hipótesis UFOLÓGICA radical. Si un OVNI es reconocido como tal en su imposibilidad de ser reconocido según las formas de comprensión normalizada de la realidad, las obras que aquí se presentan, que nada tienen en común salvo su pretensión de desbordar cualquier interpretación estética de su condición, no han sido reducidas en su heterogeneidad para hacerlas convivir en el espacio u-tópico, carente de lugar, como es la condición propia de los espacios expositivos reglados por la comprensión modernistas del arte. Se ha pretendido de principio a fin afirmarlas en su heterogeneidad, dar lugar con ellas y entre ellas a un espacio heterotópico, donde su diferencia se presente afirmada en contraste con las otras diferencias. Y para ello solo se ha podido dejarlas caer, dejarlas aparecer, sin más, en su estricta literalidad, como aquellos OVNIS que en los años cincuenta del siglo XX surcaban el cielo desbordando cualquier comprensión aérea de la realidad. En ese espacio, además, del Palacio de Medinaceli, trabajado desde sus cimientos y su historia por la vieja tradición de las Bellas Artes. Dejarlas caer, hacerlas aparecer, en su extra-vagancia, en su anomalía indiferente. Se trataba de dificultar el paseo de la normalidad artística, entre arquivadas, columnas y capiteles, hasta el punto de hacer del desconcierto, provocado en parte por el contagio irreverente de las propias obras entre sí, el punto de partida para la recepción misma de lo artístico que allí tenía lugar.

Catalina Ruiz Mollá

Directora del proyecto

UN ARTE QUIRÚRGICO

Walter Benjamin, en su ya lejano ensayo sobre el sentido de lo artístico en la época de la reproducción técnica de la imagen, que no deja de ser en parte la nuestra, acertó a diferenciar lo que se pone en juego en un nuevo régimen artístico redefinido en torno a la experiencia cinematográfica y en una comprensión esencialmente cinemática del mundo, donde todo lo sólido se desvanece en el aire. En este sentido, presenta al operador cinematográfico como nuevo modelo desde el cual juzgar la entidad del artista contemporáneo, así como al Estudio (cinematográfico) como un nuevo centro de operaciones. El nuevo artista en dicho Estudio se presenta al modo de un cirujano que entra en tratos quirúrgicos con la realidad, frente al trato mágico que dispensaba el arte de la tradición europea anterior. Si el arte del mago impone con la mediación de la distancia sus manos sanadoras al cuerpo enfermo de la realidad, y la obra de arte en consecuencia supone una catarsis empática y reflexiva que da sentido a ese mundos siempre en desorden y desequilibrio, el acto quirúrgico del operador cinematográfico no puede dejar de intervenir, anulando las distancias, piel sobre piel, pliegue sobre pliegue, en su desorganización tan normal como patológica, en dicho cuerpo enfermo. En el nuevo régimen artístico, como sucede en el Estudio cinematográfico, el tejido de la realidad es radicalmente intervenido por el equipamiento técnico del operador (el ángulo de la cámara, el hombre de la cámara, los planos en su diferencia, corto, secuencia, el montaje, etc.) hasta el punto de que, en el film, la realidad no aparece sino a través de la mediación técnica del aparato que la ha hecho posible.

Todo esto quiere decir, antes que nada, que en la época de la mecánica generalizada, que Benjamín subraya, no deja lugar ya para una comprensión estética al modo moderno del fenómeno artístico. No en vano, estando nosotros mismos penetrados por esta maquinización, somos el aparataje último de estos aparatos. O, mejor, de estos nuevos dispositivos de acción poética, donde esta maquinización encuentra su sentido. En esta modalidad del ser en el mundo que pertenece a la lógica del Estudio no queda lugar ya para la ficción de una subjetividad autónoma, replegada sobre sí, para una perspectiva contemplativa o teórica. Se problematizan las formas heredadas de recepción artística (de leer, de mirar, de escuchar), tal y como fueron concebidas en nuestra Modernidad Ilustrada. Inmersos en este arsenal mecánico, sentimos, percibimos y vivimos mecánicamente. Y, en consecuencia, la receptividad artística, tanto como su producción, no pueden dejar de ser transformadas.

Obrar, al margen de las Bellas Artes

Más, definida como ciencia y no sólo como práctica, esta mecánica debería enunciar las reglas del arte, dar lugar a una nueva Ciencia de lo Bello. Se podría decir. Y, sin embargo, ya no puede ser así. Las artes, en la época de la imagen en movimiento, de un mundo que sólo es su pasar, sólo pueden devenir quirúrgicas, en el sentido

de que lo quirúrgico (Keir-ergon) se remite a aquella acción que se hace, se organiza con la mano, es decir, que no puede distanciarse de la acción misma, como el cirujano entre nuestros órganos. Y esto no significa otra cosa sino que nos volvemos a encontrar con las artes en su propio aparato, al margen de las Bellas Artes, de la reducción intelectualista del arte. En definitiva, las obras que tienen lugar en este estudio de operaciones, en este espacio quirúrgico, no pretenden significar nada, sino que se quedan restringidas en su propia agentividad, en su propio proceso de intervención operativa. La comprensión procesual del arte, que de manera explícita tuvo lugar en los años sesenta del siglo XX, y de la que somos evidentemente deudores, tiene aquí su origen y sentido. No se trata de, según la comprensión mágica del arte que Benjamin señalara, de dar lugar a una obra que, según las reglas específicas de lo artístico, se presente como un espejo, más o menos claro, o incluso negado en cuanto tal, desde donde volver a encontrarse con el mundo que nos ha tocado vivir. Antes bien, se trataría, según esta óptica quirúrgica, más acá de la obra que se da a ver, o a leer, o a escuchar, de un proceso generalizado de desobramiento donde el artista, el poeta, el escritor, el músico, si es que se puede seguir hablando así, que seguro que no, deviene más un virtuoso que un creador que se presenta como un sujeto que se aliena de sí mismo en una obra que se da a contemplar, a leer, a escuchar. Virtuoso, entonces, en cuanto que su labor artística no puede separarse del proceso de ejecución, de la agentividad, que la lleva a cabo, donde el propio sujeto artístico no deja de ejecutarse como una forma de intervención (como una forma de vida) entre los materiales que, liberados de su adecuación a las estrictas reglas de lo artístico, son también los materiales donde toda vida no deja de presentarse. Nada diferente es el arte procesual en este sentido, un arte en proceso, un arte de virtuosos, donde el arte, más que confirmarse sobre una supuesta esencia, al cabo tan contingente como su propia historia, se trama como un cuestionamiento, una problematización, una labor crítica, que se afirma, que parasita, como un virus (más informático que orgánico), las formas económicas, sociales, políticas, culturales de reconocer nuestra vida según pautas de normalidad, todas ellas deviniendo patológicas allí donde nuestra cotidianidad, nuestras vidas ordinarias, se tratan de poner en juego para ser reconocidas como tales. El arte de los virtuosos es el de aquellos que practican la virtud, y la virtud es antes que nada un fin que se persigue en la modalidad de una vida que solo puede remitirse, en última instancia, a sí misma.

Un laboratorio cruel

Pero es necesario precisar más para acabar identificando el sentido de esta agentividad artística. Pasado el tiempo, se podría decir, este Estudio, donde se obtiene un aspecto de la realidad despojado en apariencia de todo aparato pero solo a costa de una penetración intensiva de lo real por los aparatos, allí donde la experiencia cinematográfica ha sido deglutida por la Televisión, donde el aparato deviene sin más un dispositivo de programación, y el video-arte reinstala la imagen en movimiento en el registro museístico, este Estudio, deviene un Laboratorio Cruel.

Esto pasa, antes que nada, por caracterizar el tránsito de las épocas no según las “reglas del Espíritu”, sino a través de las metamorfosis tecnológicas de los aparatos por los que el hombre se relaciona con sus

representaciones, como una cierta historia del arte anómala viene haciendo. Aparatos donde se pone en juego tratos diferentes con la temporalidad y el espacio, y las diferentes modalidades de existencia. Y reencontrarnos con nuestra época, instalarnos en nuestro presente, no ya bajo el régimen de la imagen cinematográfica, como quería Benjamin, sino de la imagen de síntesis videográfica, donde lo analógico, la referencia, queda problematizada en favor de lo numérico virtual y sus estrategias fatales. Síntesis videográfica a través de la cual, como también quería Benjamin en su tiempo, deben ser medidas todas las artes de nuestra época.

Un Laboratorio Cruel, pues. Cruel, en el sentido de Artaud, ya lo era la imagen cinematográfica, tal y como la presenta Benjamin. Las imágenes en movimiento suponen antes que nada una suspensión de la acción y su desarrollo, una ruptura del tiempo diegético, un acaecer de los cuerpos y su realidad que no dejan de contrariar a la fábula que, a pesar de todo, el texto cinematográfico quiere dar lugar. En el cinematógrafo la fábula queda suspendida en los efectos de identificación de una realidad donde toda posibilidad de relato se precipita. De ahí las derivaciones vanguardistas del cine, así como los planteamientos ontológicos de la imagen cinematográfica que desde un punto de vista teórico se plantean desde Bazin a Deleuze. El propio Artaud encontró en sus tratos con el cine las claves de lo que luego sería su Teatro de la Crueldad, pero, eso sí, al margen de la necesidad de la fábula.

Más en el hecho de que en el cinematógrafo se mantenga intacta, en la sala de proyección, la distinción todavía teatral entre el ámbito de la escena, con toda su maquinaria implícita, y el ámbito del espectador, lugar por excelencia de la reflexión estética, la ilusión de la fábula, aunque contrariada, no puede ser destituida. Todavía permanecemos en el ámbito de lo simbólico (de la expresión de la idea, de la trascendencia, de la presencia diferida, de la mediación, de la transitividad). Sin embargo, en el arte videográfico, en cuanto modelo límite del devenir de las artes actuales, es, precisamente, lo que ya no cabe. Un nuevo devenir del arte se atisba entre nosotros, donde las mediaciones tradicionales del arte (idea, forma, médium), quedan al margen de todo uso real. Dando lugar, con ello, a un arte empeñado en la literalidad, como todo arte menor en suma lo es (y entre nosotros sólo cabe un arte menor-que no minoritario-, al margen de cualquier Ciencia del Arte), donde lo simbólico como médium de la interpretación no es que haya sido contrariado, sino que simplemente no cabe ya como posibilidad. En este sentido, el nuevo devenir procesual del arte ya no solo se centra en la puesta en evidencia de una obra en construcción, que, al cabo, no tiene por qué desbordar los criterios de interpretación del arte moderno, sino que, haciéndose cargo de esta secuencia en devenir, deconstruir, en la propia experiencia artística entendida como proceso, nuestra formas de inserción en la realidad cultural que nos rodea, presentada ella misma como un dispositivo de identificación en proceso. El arte procesual, de esta manera, no puede ser sino un arte esencialmente político.

Yendo todavía un poco más allá, si en el aparato cinematográfico se distinguía todavía entre grabación y proyección, en el arte videográfico, tomado en este momento como paradigma de comprensión de nuestro presente artístico, el dispositivo técnico es el mismo para ambas funciones. Se da lugar a un vínculo sintético

que es análogo al de la imagen numérica, que, al cabo, se ha convertido en su necesaria referencia. Con ello, triunfa la superficie de reproducción, frente al aparato cinematográfico donde siempre tenía lugar una proyección fantasmática (en torno a personajes, valores, la ficción misma). Ante un ejemplar del video-arte, el espectador, siempre permanecerá de cara a la pantalla del monitor, estará de principio en el exterior del dispositivo (como en la tradicional perspectiva). Por lo demás, todo en su conjunto remite al hecho de que el arte videográfico supone antes que nada una captura del aparato cinematográfico por el régimen del museo, de la sala expositiva, donde, entre pantallas, el nuevo espectador, no sentado ya cómodamente en su sillón reflexivo, se encuentra con grandes problemas de adhesión o identificación con lo que se expone, quedando expuesto a múltiples encuentros donde cualquier relato preciso deviene imposible.

Con todo ello, en el arte de referencia videográfico, el teatro cruel artaudiano deviene un LABORATORIO CRUEL. En el sentido preciso de que el cuerpo videografiado corre mucho más riesgo que el cuerpo cinematografiado. Si en el cine, como diría Benjamín, se trataba de hacer aparecer las singularidades sumisas al control general de la producción industrial, con la videoliteralización de los cuerpos nos encontramos ante otra forma de exposición, donde, extendiendo la interpretación quirúrgica del arte, el Estudio se ha convertido en un Laboratorio experimental. Que supone, antes que nada, reproducir, para perturbar, la imaginaria científica, dando lugar a la intervención de un Aparato perspectivico perverso. La pantalla videográfica ya no es la pantalla de los sueños, en ella se ha negado toda identificación fantasmática. Se pone en juego un cuerpo sometido a una acción que remite a sí misma, a un plan autosuficiente al margen de cualquier encadenamiento narrativo, sin intriga, sin finalidad, al margen de cualquier personaje. Razón de base de todo virtuosismo. De ahí su crueldad, que bien conocemos. Mas como en esta videoliteralización de los cuerpos, lo que pone en evidencia es la resistencia a la narración de nuestros gestos, el hecho de que se repitan y sean, en consecuencia, indefinidamente reiterables, sin ningún sentido añadido, como las condiciones del contrato son tan evidentes, efectivamente comprobables a cada vez, nos encontramos con una experiencia análoga a las propias de las ciencias de laboratorio. El bucle técnico que hace posible la repetición, la continuidad del dispositivo que deviene íntimo en su repetición, son las condiciones propias de aparición de lo artístico en un sentido inaudito. Son las condiciones propias que nos permiten reconocer la última deriva procesualista del arte. Donde la resistencia a lo simbólico en favor de un trato literal con las formas en que nuestra vida se articula en relación con los nuevos medios técnicos de control es su condición principal.

¿Qué es lo que obliga al videoartista a filmar un cuerpo sometido a un contrato implacable? El video es un aparato que, como todos, expone el cuerpo a una relación con la ley. Para ser más precisos, el video, tras la desafección de los cuerpos, después de su puesta fuera de juego por la ley, incluso por su desaparición (y no otro es el dispositivo político que nos asedia), prepara otra relación con la ley. Y ya no puede ser la de “un pequeño teatro de la crueldad”. La ley videográfica, antes que nada, emancipa a los cuerpos de los fantasmas cinematográficos, y da lugar a un nuevo cuerpo posible, a una nueva relación con lo que puede un cuerpo. Reducido en este sentido el video a un dispositivo, donde se acoplan saber y poder, a partir del cual medir el

devenir de nuestro presente, como Benjamin lo hizo con el cinematógrafo en las primeras décadas del siglo XX (como antes se podría hacer con la fotografía, o con el museo, remontándonos hasta el siglo XIX), todas nuestras formas artísticas pueden ser puestas en relación con este límite. ¿Bajo qué condiciones la literalidad que a través de él se expone, este sensible registrado, anodino y prosaico, puede ser arte, en todas sus diversas formas? No otra es la cuestión que se quiere poner en juego en el proyecto expositivo que nos ocupa. Porque no se trata de una exposición de video-arte, sino que, sin excluir esta manifestación, se pretende exponer en qué sentido las diferentes formas artísticas resultan afectadas por el límite de este dispositivo videográfico a través del cual medimos nuestro ser en el mundo hoy. Bajo la presuposición además de que, sin su referencia, su verdadero sentido se nos escaparía.

Pablo Perera Velamazán
Filósofo y Escritor

SOBRE EL ARTE DE MUTAR

Resulta cuando menos curioso, que los animales no intenten parecerse a otra cosa que no sea lo que la propia naturaleza ha planeado para ellos. No parecen hastiados del peso de sus caparazones, de la rigidez de sus escamas, o de lo hiriente de sus púas. Sin embargo, los hombres han abierto la posibilidad de que un lobo se transforme en cordero, como alegoría sobre la capacidad de convertirse en lo que no se es.

Ese carácter fingidor del ser humano es algo endémico en las prácticas artísticas. Así pues, un mismo artista se nos presenta de muchas maneras para recorrer un camino que termina por encontrarse con uno mismo.

Esta capacidad de mutar se ha visto potenciada, incluso demasiado, por las nuevas tecnologías. Prueba de ello es la obra *Otredad* de Beatriz Rodríguez Ródenas, quien desnuda su propio entenderse a través de aquello que nunca llegará a ser: el otro. En otra línea, se presenta Elena Díaz Fernández, quien revela la relación entre la imagen digital y la real para terminar a vueltas con lo inevitable, la desaparición.

Además de la inestabilidad de la imagen, Gonzalo Montañés Blanco indaga en la mentira de lo visto. Para ello, presenta su obra *#stopcreating*, una suerte de fotografías que cuestiona la capacidad de manipulación que, a través de los nuevos medios digitales, pueden llegar a sufrir las imágenes. Para ello, retoca, pinta y mezcla con una técnica exquisita la imagen final. Con este mismo discurso, Ángel Marballe reflexiona sobre la permanencia de las imágenes clásicas de la historia del arte y su conversión tecnológica. Una obra que recuerda a lo sonoro.

Más allá de la identidad y su *alter ego* tecnológico, nuestro cuerpo se presenta como un prisionero que trama su desenmascaramiento. Así pues, Diana Molina se introduce en lo más profundo del ser para revelar la presencia de un moderno Prometeo inundado de luz.

Por otro lado, Paz Carpintero expone la tragedia del ser yermo, y casi como un plano topográfico, recorre las coordenadas de su historia clínica, que nos enseña como un paisaje desolado. Es en este recorrer el cuerpo como cartografía de lo imposible, donde David González-Carpio Alcaraz enarbola su discurso. Para ello, construye un mapa-maraña donde el dentro y el fuera se confunde. Como lo hacen las rocas de un territorio donde el ser y estar conforman un único objeto. Una reflexión que nos lleva a la inevitable necesidad de ser cosa.

Es en esta cosificación del cuerpo en la que Andrea Moreno presenta su proyecto *Deconstrucción*. Una obra que se construye con una caja de clavos. El observador interviene con su cuerpo el tapiz de salientes, que recogerá la huella del “yo estuve aquí”. Un paisaje ignoto como el de Miriam Jiménez, quien evoca la mirada de lo visto en los ojos de quien lo observa, para trazar un significado propio.

Quizá para hablar de territorio, la obra de Alicia Puyol derrama el conflicto del concepto de paisaje entre lo que se ve y lo que se palpa. Como ruinas de una imagen, nos presenta Polaroid, instantáneas que relaciona con una suerte de piedras de alabastro, material que talla para describir la ruina de un lugar en una instalación donde el pasado - presente no se discierne.

María Gárgoles Navas, rompe la línea del horizonte para plantear su propio paisaje vertical, una nueva perspectiva que pretende vincular el lugar con el transeúnte, una forma de hacer que el paisaje camine por nosotros.

Pero si podemos entrar en lo más profundo de aquello que somos deambulando por un espacio, ese lugar está inundado por la luz, es por ello, que Alejandro Madrid, modifica nuestra percepción con una instalación que experimenta para conseguir experiencias lumínicas y sensoriales. También a través de la luz, Paula Celaya despliega su idea de Dios que formaliza en “una geometría que tranquiliza”, como ella misma lo describe.

Entrelazar líneas para construir formas geométricas se vincula con la obra de Miguel Borja Torrent, cuyas piezas *Espirales* retuercen el material para que transite la emoción. Estas piezas encrespan el tiempo que parece detenerse perdido entre una breña que no lo deja escapar. Un tiempo que no puede retener la belleza de lo que fue, como muestra la obra de Claudia Andrés Martínez llena de nostalgia. Un lugar donde todo y nada sucede.

Es en este sentimiento de soledad, donde transitan las piezas de Rosa Bernárdez, Macarena Gassó, Lucía Rodríguez o Marina Díaz Fernández. En ellas, dibujamos un paisaje de objetos melancólicos, de nombres olvidados que retienen en su memoria a base de jirones. Trajos que estas artistas se empeñan en unir como parte fundamental de sus propios recuerdos.

Uniendo retales es precisamente como Javier Cuervo pretende reconocerse, para ello pende ropa vieja, símbolo del ave fénix que una vez hecho cenizas, renace ante nuestros ojos. Formas de recomponerse para volver a ser, como la obra de David Luna, quien a través de la metáfora de la Ballena y Jonás nos invita a que tomemos las riendas de nuestro futuro.

Un futuro que cada vez nos lleva a reinventarnos, “somos identidades múltiples” afirma Levi-Straus. Y es precisamente sobre la identidad y el reconocerse, donde Noelia Díaz traza la línea de un yo emancipado que se refleja en el espejo de la ambigüedad. Para ello, propone un camino, el de encontrarse, que la lleva a reflexionar sobre el “género fluido”. Una identidad transgénero que permanece en constante movimiento y que identifica hombres y mujeres por igual. Un transgénero que se relaciona directamente con la artista Cristino Redoble Arranz, quien a través de su obra *Food Porn*, nos invita a especular sobre el sexo y la lujuria. Marcelo Rubal nos acerca a la muerte, la tragedia y el sufrimiento que compone en su instalación *Refugiados* de

carácter escultórico. Una pieza que insta al espectador a recordar emociones sobre lo ausente.

Una ausencia que se percibe gracias a la obra sonora de Rodrigo Vargas Villegas, quien con sus *Enlaces sonoros*, nos invita a visitar el paisaje con los ojos cerrados para reencontrar lo epitelial del entorno.

Es precisamente ese sentido táctil el que subyace en la *performance* presentada por Diego Ortiz y Selene Girón. Quienes usando el lienzo como campo de batalla, danzan para repensar el sentido primitivo de la pintura. Un proceso ritual que determina la morfología de la transformación, una celebración que despliega la alegoría del volver a ser como geo-estrategia que construye un viaje por lo más cotidiano, el yo.

Pero todo este viaje personal debe partir desde el desconocimiento, esto es, desde la evidencia de que somos extraños para nosotros mismos. Es por ello, que todas estas obras realizadas por los alumnos de la Universidad Complutense de Madrid muestran la heterotopía de un laberinto que ha sido hecho a medida para encerrarse en uno mismo. Una serie de espacios construidos en el Palacio Ducal de Medinaceli que aporta la cuestión histórica como parte fundamental para vehicular un tipo de cognición que no puede darse sin memoria.

Cintia Gutierrez Reyes

Historiadora de arte y artista plástico

MEDIOS DIVERGENTES, FINES CONVERGENTES

Hablar de disciplinas en el Arte actual supone hablar de mestizaje, como afirma Castro Florez “la condición del arte contemporáneo es esencialmente híbrida”. Siendo así, el espectador debe ser un sujeto activo, reflexivo que dialoga con un espejo que cambia de traje para estar a vueltas con la misma idea. En esta ocasión el Palacio Ducal de Medinaceli nos ofrece una exposición heterogénea, ejemplo de estas prácticas artísticas híbridas. Una muestra, resultado de la honesta producción de jóvenes artistas que recién rompen lazos con su facultad de Bellas Artes. Jóvenes prometedores cuya visión personal merece ser considerada y ofrecida a la interacción del visitante avezado que logre conectar con su propuesta.

Los diferentes lenguajes que tejen la matriz de este proyecto abarcan: la *performance*, la fotografía, la video-creación y la instalación, dejando espacio también a técnicas más tradicionales como la pintura y el dibujo. La exposición se divide en tres grandes salas: el imponente patio y claustro central, culminado por una abrumadora cubierta de cristal, espacio especialmente atractivo para la práctica de la *performance* y la instalación artística. Anexas a este patio enclaustrado se encuentra dos salas, una a cada lado, donde seguimos la exposición. Una de esas salas, la más pequeña, es una sala oscura, cuya penumbra favorece la muestra de proyectos donde predomina la vídeo-creación y la fotografía. La última sala, más grande, muestra proyectos de predominio bidimensional e instalativo.

En el grueso de trabajos presentados en esta propuesta, el cuerpo está ahí. No siempre de una manera obvia o tangible, pero sí como cuestión de fondo o de manera tangencial. Muestra de ello son los trabajos de Javier Cuervo, Noelia Díaz, Paz Carpintero, Lucía Rodríguez, Elena Díaz, Beatriz Rodríguez y muy especialmente queda reflejado en la *performance* del colectivo formado por Digo Ortiz y Selene Girón. En ellos, divisamos el análisis de estructuras de representación del cuerpo en las prácticas plásticas contemporáneas. Establecen espacios liminales, donde la metáfora construye la paradoja que dispone al cuerpo como objeto de representación. Un dentro y un fuera cuya frontera exponemos como episteme.

Paul Ardanne ya nos invitaba a profundizar en aquella retórica del cuerpo incierto, la cual se nutre principalmente de un doble; un otro que soy yo y no soy yo. Ese otro yo que me invento en contra mía, y que sacude el esquema habitual de identidades, inventa lo que no es y podría ser. En definitiva, crear un subterfugio en el cual poder establecer lo posible y lo imposible del cuerpo. De nosotros.

Una metáfora es básicamente una mentira. Con ella, decimos que una cosa es otra cuando realmente no lo es. Este conflicto es traducido por el espectador que se ve obligado a resolverlo con sus propias experiencias, y al hacerlo, empaliza con lo narrado de una forma unilateral. Esta argucia literaria advierte que lo más importante de todo es lo que no se muestra, de esta manera se es capaz de apelar de manera certera a las emociones del espectador y hacerle sentir cosas de una forma coherente.

No obstante, esta exposición, no es solo importante por su contenido: un ejercicio curatorial con el trabajo de un grupo de artistas en proceso emergente. La exposición celebrada en el Palacio Ducal de Medinaceli entre el 14 de Mayo y el 25 de Junio de 2017, gracias a la colaboración de la Fundación DeArte y a la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, no es otra cosa que la culminación de un trabajo llevado a cabo durante todo el curso universitario 2016- 2017. Agradezco a la directora del proyecto Catalina Ruiz Molla, la confianza que ha depositado en mi ofreciéndome la posibilidad de coordinar esta aventura. Un proyecto que ha sido acogido con cariño y cuidado por la fundación DeArte, y su director Miguel Tugores, en su espectacular sede del Palacio Ducal de Medinaceli.

Hemos dado la oportunidad a estos artistas de abordar una serie de cuestiones y experiencias que escapan a los aprendizajes canónicos desarrollados dentro de la institución universitaria. El proyecto procesuales 2017 es, a mi entender, uno de los ejercicios didácticos y educativos más interesantes, estimulantes, y de los que dejan un mayor poso en la incipiente carrera artística de un estudiante a punto de graduarse o recién graduado en Bellas Artes. Gracias a esta acción, se promueve la implicación del participante (seleccionado por la coherencia de su trabajo) antes, durante y después del periodo de exposición. Así como se insta los artistas a participar activamente en la planificación de los espacios expositivos bajo la tutela de los comisarios y coordinadores, aprendiendo desde sus cimientos y de una manera práctica todos los procesos en la organización de un evento como este en una institución de reconocido prestigio.

Creo que es tremendamente esperanzador encontrarnos con un proyecto como este, dado las pocas oportunidades que los espacios institucionales ofrecen a los artistas noveles. No solo se disfruta de un despliegue creativo, productivo y logístico de un puñado de artistas en ciernes, supone también un cierre a un proyecto educativo que conllevará un apéndice extremadamente enriquecedor para sus participantes, y a mi modo de ver, lo que debería ser un paso necesario en cualquier proceso educativo de un productor plástico.

Para finalizar quería agradecer la entrega, disposición, energía, voluntad y pasión que cada uno de los integrantes de esta exposición ha puesto en el proceso, y espero que cada una de sus carreras profesionales se mantenga tan sólida como su compromiso para con este evento. Les deseo la mejor de las suertes.

David González-Carpio Alcaraz
Artista plástico y coordinador del proyecto



OBRA EXPUESTA

ÁNGEL MARBALLE

Sueño de Venus

Desarrolla su práctica artística estimulada por la influencia tecnológica y social, centrándose en las áreas de los nuevos medios digitales. Para ello usa imágenes propias o imágenes que adopta de la historia del arte, de la mitología clásica y las reinterpreta, dándoles una dimensión actual. Juega con la idea de melodía, y establece con el espectador el doble de juego de ver y oír a través de lo mirado o preguntarse como una imagen sin sonido puede conceptualmente recordar a lo sonoro.

La pieza expuesta en el Palacio de Medinaceli está realizada mediante impresión digital sobre lienzo, de 147 x 114cm. El lenguaje está compuesto a base de líneas rectas horizontales y verticales.





MARÍA GÁRGOLES NAVAS

Otro horizonte

La utilización de nuevas perspectivas, concretamente la perspectiva vertical, nos aporta otro tipo de información en el que observar los cambios producidos en el territorio o que pueden llegar a producirse. Como defiende Hito Steyerl “al caer las líneas del horizonte estallan, giran y se superponen”.

Una línea vertical que une cielo y tierra, vinculando el lugar con el individuo. Este nuevo ser entabla con su entorno un nuevo diálogo, reinventando la visión de sí; como afirma Guattari “la ecosofía mental (...) se verá obligada a reinventar la relación del sujeto con el cuerpo, el fantasma, la finitud del tiempo, los “misterios” de la vida y de la muerte”.

El conjunto propuesto se compone de tres obras, dos de ellas representan Groenlandia y la Antártida en dos lienzos de 80x140cm. con técnica acrílica. La otra en el suelo, una base de aluminio de 80x120x10cm con una profundidad de tres centímetros en la que flotan unas piezas irregulares blancas que representan el deshielo. Las obras se presentan en horizontal una sobre otra dando profundidad y sentido a la base que se encuentra centrada justo debajo de estas.



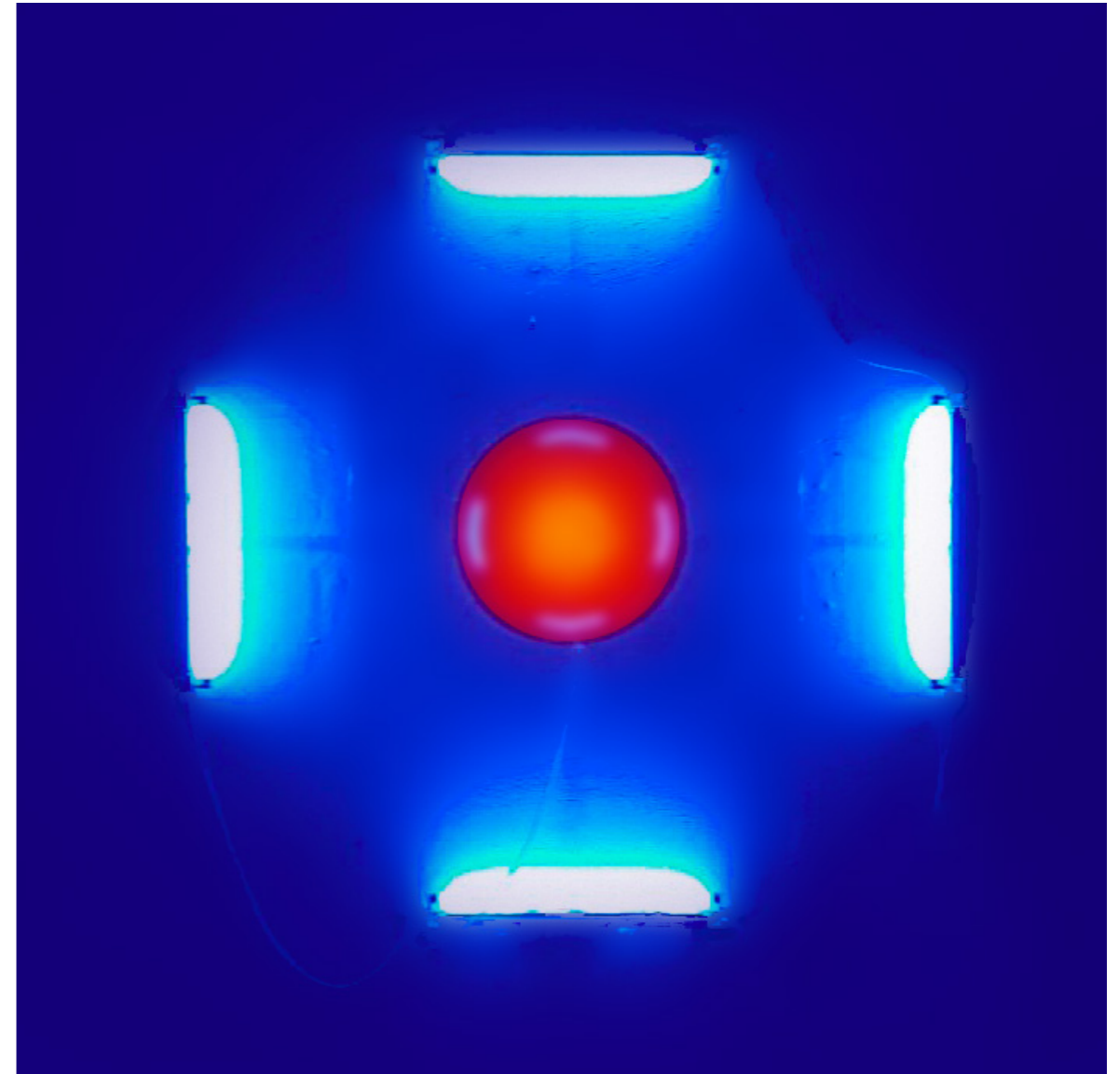
ALEJANDRO MADRID

Sin Título

Presenta un espacio reflexivo en el que se observa la influencia de la luz ante nosotros y cómo ésta es capaz de modificar y manipular nuestra percepción, haciéndonos viajar a estados mentales inexplorados que no estamos acostumbrados a sentir. Indaga en todo un abanico de sensaciones y emociones donde la luz es el vehículo, la vivencia y el propio mensaje.

La obra forma parte de un proyecto llamado Fototaxia, en el que se estudian posibles espacios y modos de conseguir este tipo de experiencias lumínicas y sensoriales.

Instalación con tubos fluorescentes y metacrilato. Medidas variables.



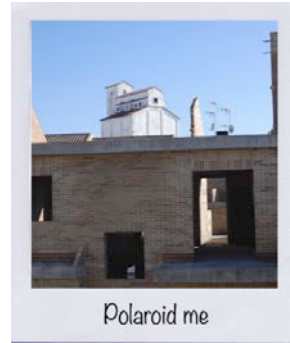
PAULA CELAYA

Sin título

Resulta siempre problemático el sentir y el mirar con ojos de descreencia, quizá porque como afirma Castro Rey: “Con Dios todo está permitido. El soporte divino de la figura, a diferencia del juego ateo de la fotografía, permite que los cuerpos se abandonen a una inspiración diabólica”. Quizá por ello, la geometría tranquiliza.

Instalación visual y sonora que consta de tres cajas de metacrilato de colores con imágenes en vinilo al ácido, cables y una pieza sonora con sintetizador en loop.





ALICIA PUYOL

Polaroid me + Singular Plural

Cuando Marc Augé afirma que “el mundo de la supermodernidad no tiene las medidas exactas de aquel en el que creemos vivir, pues vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía” nos advierte que el modernismo y el posmodernismo traen consigo una falta de educación y de visión crítica, además de un exceso de conformismo. Quizás sea la figura de el artista la que critique y revele los entresijos de esta época hiper-consumista en la que vivimos.

Para mostrar esta mentira el autor debe ponderar el engaño, es por ello, que Alicia Puyol muestra en sus instalaciones la relación entre lo mirado y lo hecho, para narrar dos realidades enfrentadas, las ruinas del pasado y las ruinas modernas.

En esta instalación formada por polaroids y alabastro tallado, podemos ver las ruinas de la memoria, en un entresijo de vestigios que conforman las imágenes de sus polaroids. Para completar el discurso Puyol talla otra realidad al transformar la piedra, ella misma muta hacia el espectador que descubre el lugar de origen del material tallado en las imágenes en polaroid de las canteras.





DAVID GONZÁLEZ-CARPIO ALCARAZ

Estructuras de lo ausente

David González-Carpio trata de reflexionar sobre ciertas estructuras de creación plástica y visual, donde el concepto de liminalidad está presente y conduce a una dudosa materialización del producto artístico. Un concepto de liminalidad que se caracteriza por la ambigüedad, la apertura y la indeterminación.

Esta preocupación influye en el sentido de identidad del objeto que aborda, disolviéndolo en cierta medida, dando lugar en muchas ocasiones a la desorientación. En definitiva, genera un lugar maleable y extraño, donde el mediador o signo representacional es emplazado por uno verdadero y propio; una subjetividad que indica una combinación de exclusiones, donde el no paisaje, la no arquitectura conforman la deixis, como denomina Rosalind Krauss, a esa serie de desplazamientos que conforman las estructuras axiomáticas de la propia reconstrucción parcial de un emplazamiento señalado, que es recreado mediante la propia experiencia como si fuese un espejo.

La ejecución se produce mediante grafito sobre tres piezas de papel Fabriano de 250 x 150 cm cada una.



CRISTINO REDOBLE ARRANZ

Food porn

Los pecados capitales de la lujuria y la gula encuentran su máxima expresión en la corriente del food porn. Carnes que rezuman jugos, verduras brillantes y húmedas, postres chorreantes de crema y chocolate, tan irresistibles y seductores que pueden ser considerados un remplazo del sexo.

Una obra resuelta en acrílico sobre lienzo, 146x114cm.





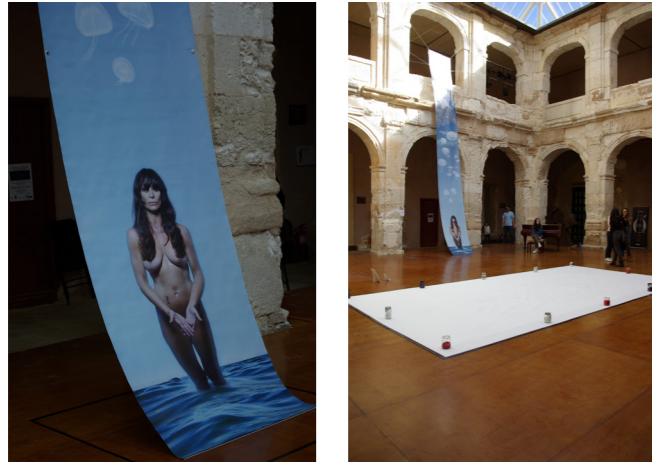
ANDREA MORENO ORTS

Deconstrucción

Andrea Moreno Orts reflexiona sobre el juego y el construir la obra gracias a la interacción del espectador que a través de una caja de clavos 3D a escala humana conforma un tapiz que modula el propio accidente corporal del otro.

En la pieza podemos diferenciar dos claros materiales, el hierro y el plástico. La parte férrica está compuesta por una gran plataforma de 90x65 cm y 5mm de grosor, la cual mantiene una caja que está formada por dos bastidores compuestos por cuatro ángulos, dos de 80cm y otros dos de 180cm, en los cuales hemos soldado en ambos una plancha perforada con agujeros de 5mm. Por otro lado, la parte de plástico está compuesta por 14.000 pajitas a las cuales las hemos remachado para que no puedan salirse de sus correspondientes agujeros dentro de la plancha.





DAVID LUNA

El beso de Jonás

El beso de Jonás es un proyecto que parte de la lectura metafórica de la figura de Jonás y la ballena junto a la del capitán Ahab de la novela Moby Dick. Con ellas se propone la lucha entre la sumisión a un futuro preconcebido que deriva en dolor (el capitán), y la disputa por ser dueño de nuestro propio destino reflejado en la figura de Jonás. La ballena, bajo la representación simbólica de una mujer, personifica por tanto el vehículo entre el ser y el querer. Ese destino que aspira a desarrollarse bajo nuestra tutela.

El beso de Jonás se compone de tres fotomontajes impresos sobre lonas retro-iluminadas. De ellas, La ballena, tiene una medida total de 9 metros de largo por 1 de ancho. Inicialmente las obras fueron realizadas para colgar de los techos. En la exposición del Palacio Ducal de Medinaceli, se cuelga por primera vez en vertical en el espacio expositivo del claustro, tomando una lectura visual completamente diferente.

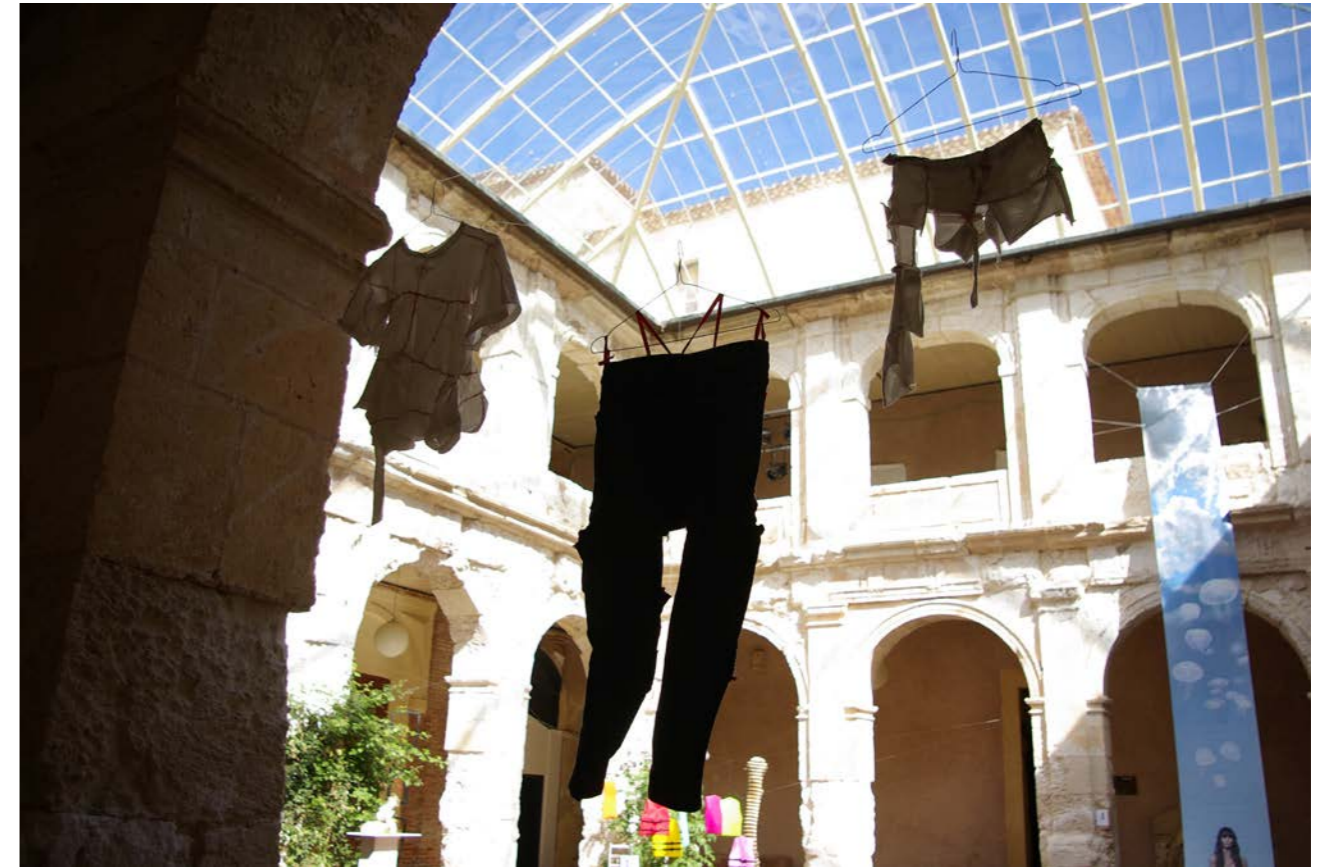




JAVIER CUERVO
RE-Jeremias 30,14

Diversos temas confluyen y se re-significan como el mismo, aunque es inevitable una fuerte presencia del yo que se está buscando. Una manifestación sobre el valor de las heridas y los errores, y la manera en que convivimos con el dolor y el trauma, la forma en que nos recomponemos y como caemos de nuevo. En la obra, una primera persona singular se tiene que enfrentar a sus propios miedos, fantasmas e inseguridades. Todo ello deja de manifiesto la incapacidad humana para mantener relaciones sanas de forma continua. Una generalidad social que se transmite a partir de mi yo único y personal. Una conversación que presenta la falta de dialogo con nosotros mismos y como eso nos influye. Se propone, así, una larga pausa en la que olvidarse de toda distracción externa para concentrarte exclusivamente en lo interno, en lo esencial. En definitiva, una reflexión acerca de nuestra relación íntima con nuestros infinitos pasados, con nuestro comportamiento, con la búsqueda de uno mismo, con la confrontación personal, y, en especial, con el hecho de destruirnos y recomponernos para poder continuar.

La instalación está compuesta por tres prendas de ropa (calzoncillo, pantalón y camiseta) mal recosidas y tres perchas metálicas. La instalación se presenta en el claustro central suspendida bajo uno de sus arcos creando un juego de luces y sombras variables que representen el constante cambio y la inestabilidad propia de la obra.





DIEGO ORTÍZ & SELENE GIRÓN

Möön Project

Este proyecto pretende expresar con el cuerpo, la búsqueda de un lenguaje y experimentación entre la pintura y danza. Sin embargo, el significado último queda en la mirada del espectador, que forma parte de ese viaje a la luna, donde nos hace retrotraernos a la danza como forma primitiva de comunicación, de sanación como si de un chamán se tratara. Es en ese deambular donde se deja la marca de la pintura en el lienzo, huella de la experiencia.

Un lienzo blanco de 6 x 3 metros sirve como base para la performance que encuentra en los bordes de dicha tela unos botes de cristal con pintura de distintos colores: blanco, negro y rojo. La música que acompaña a la acción es original creada y compuesta por los performers Ortiz y Girón. La pieza performática tiene una duración de entre 10 y 15 minutos. La obra física resultante queda como huella de la acción durante el tiempo total que dura la exposición.





MARINA DÍAZ FERNÁNDEZ
Hilando...

Remendando, Arreglando, Cosiendo prendas rotas que se han quedado en desuso... Nuestras abuelas se han encargado de reparar y hacer útiles cosas que dábamos por perdidas. Esa visión que tenemos de ellas entra en el recuerdo colectivo, de mujeres tejedoras que unen, construyen y dan forma a lo destruido.

Instalación (performance).



LUCÍA RODRÍGUEZ

La Noche Oscura

Esta instalación - performance, pretende remover memorias, recuerdos de los enfrentamientos con la propia sombra. Una mirada al proceso por el cual nuestra psique se hace consciente de la necesidad de desechar lo inservible, para beneficio de nuestra evolución como personas y el dolor que eso a veces causa. Observar a través del otro ese periodo cuando la conexión con nosotros mismos, en apariencia, se pierde y nos empuja a transitar hasta los límites de lo que nos es familiar; conocido, obligándonos a tratar de analizar cómo funciona la vida y quién o qué lo controla todo. Y señalar con esta representación que este tránsito vital de la noche oscura más que un misterio es una metamorfosis.

“En esta vida hay que morir varias veces para después renacer. Y las crisis, aunque atemorizan, nos sirven para cancelar una época e inaugurar otra.” Eugenio Trías Sagnier (Barcelona, 1942 – 2013)

Instalación: Cama de hierro y latón, tv sobre piedras con una exhibición de video arte, espejo.





ELENA DÍAZ FERNÁNDEZ

Reflectograma

Elena Díaz nos interpela con un proyecto interactivo que sugiere al participante la posibilidad de llevar a cabo un selfie que no tendrá la más mínima huella física. Se refiere a conceptos como el de la egología de J.M.Prada y los reflectogramas de Joan Foncuberta así como la carencia de soporte de las imágenes digitales y su destino inevitable a desaparecer sepultadas por otras, busca la participación del espectador como conclusión de la obra. Tratándose de un dispositivo que borra las imágenes al llegar al final de la pantalla tan sólo ubica una galería en un perfil de Instagram, el cual aloja una suerte de registro de los visitantes de la exposición, el cual tan pronto termine será borrado.

El formato en que se expone la obra es el de una impresión sobre foam de 200 x 90 cm junto a una pantalla con una webcam sobre ella que permite al programa interactuar con el visitante. Dicho programa es un código Java desarrollado mediante Processing 2.2.1 a partir de un código libre creado por Golan Levin. Todo ello acompañado de un cartel que invita al visitante a incluir su fotografía dentro del interactivo dentro de un catálogo virtual alojado en Instagram.





GONZALO MONTAÑÉS BLANCO

#stopcreating

En un mundo en el que casi el 100% de los estímulos visuales que recibimos están post-producidos y poseen copyright, parece inconcebible que no se dé un continuo conflicto entre quienes toman estas imágenes como inspiración o punto de partida para crear otras y quienes, autores de las primeras, perciben este acto como un robo, una explotación de su obra por parte de un tercero. Este proyecto supone una investigación en torno a las líneas rojas que separan la reinterpretación del plagio, la necesidad de re-concebir el concepto de originalidad, y la autoría de la obra en relación a la susceptibilidad de ésta para ser compartida y reproducida en la era digital.

Este proyecto consta de objetos híbridos en los cuales se mezclan y relacionan las disciplinas de la pintura y la fotografía, mediante la intervención con pintura al óleo de imágenes previamente apropiadas e impresas en cartulina, manteniendo sin embargo una notable fidelidad a las formas originales. Estas piezas se presentan como un conjunto y acompañadas de un link a la imagen original y una referencia a su autor.

#stopcreating 19. Impresión digital y óleo. (2017). 46,2x70 cm. A partir de Khusen Rustamov (xusenru) (2017). Disponible en: <https://pixabay.com/es/chica-en-el-techo-1712682/>
#stopcreating 20. Impresión digital y óleo. (2017). 46,6x70 cm. A partir de Khusen Rustamov (xusenru) (2017). Disponible en: <https://pixabay.com/es/la-fluencia-en-el-techo-caminar-1712725/>



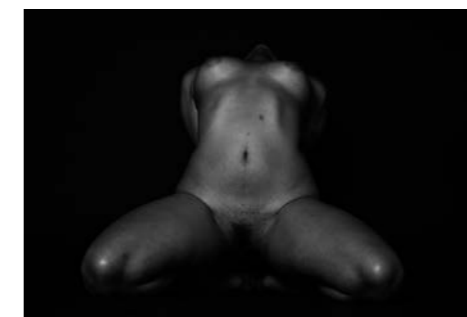
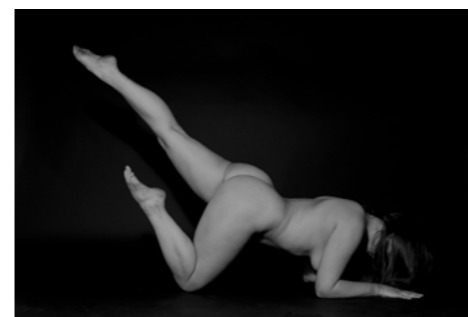


BEATRIZ RODRÍGUEZ RÓDENAS

Otredad

Otredad indaga en el reconocimiento del Otro como un individuo diferente que no forma parte de la comunidad propia, al reconocer la existencia de Otro, la propia persona asume su identidad. El Otro es aquello que nunca fuimos, no somos y no seremos. Incluso lo que no queremos ser. Quien es el Otro varía según la perspectiva del individuo. Otredad es la capacidad de respetar, reconocer y poder vivir armoniosamente con esta diversidad. Es el poder de coexistir entre todos y fomentar el crecimiento de cada individuo. Surge a través de construcciones psicológicas y sociales. Es un concepto que se ve en sociología, antropología y filosofía. Desde el punto de vista antropológico es lo que cada uno considera propio frente a lo del Otro. Está en el día a día: empatía, rechazo, tolerancia, simpatía... se muestra de manera contundente a través de la "vergüenza ajena". El despliegue de la vida humana está muy lejos de darse a la novedad y la creatividad, pero ésta constante rutina gestual no debe pensarse como negativa, sino que debe ser vista como una constante vacía o formal en la que se pueden adquirir diferentes significados. Antropológicamente, está abierta a la posibilidad de construir una cotidianidad.

Serie de fotografías de estudio de 60x40cm, realizadas a la modelo Alba Campayo.



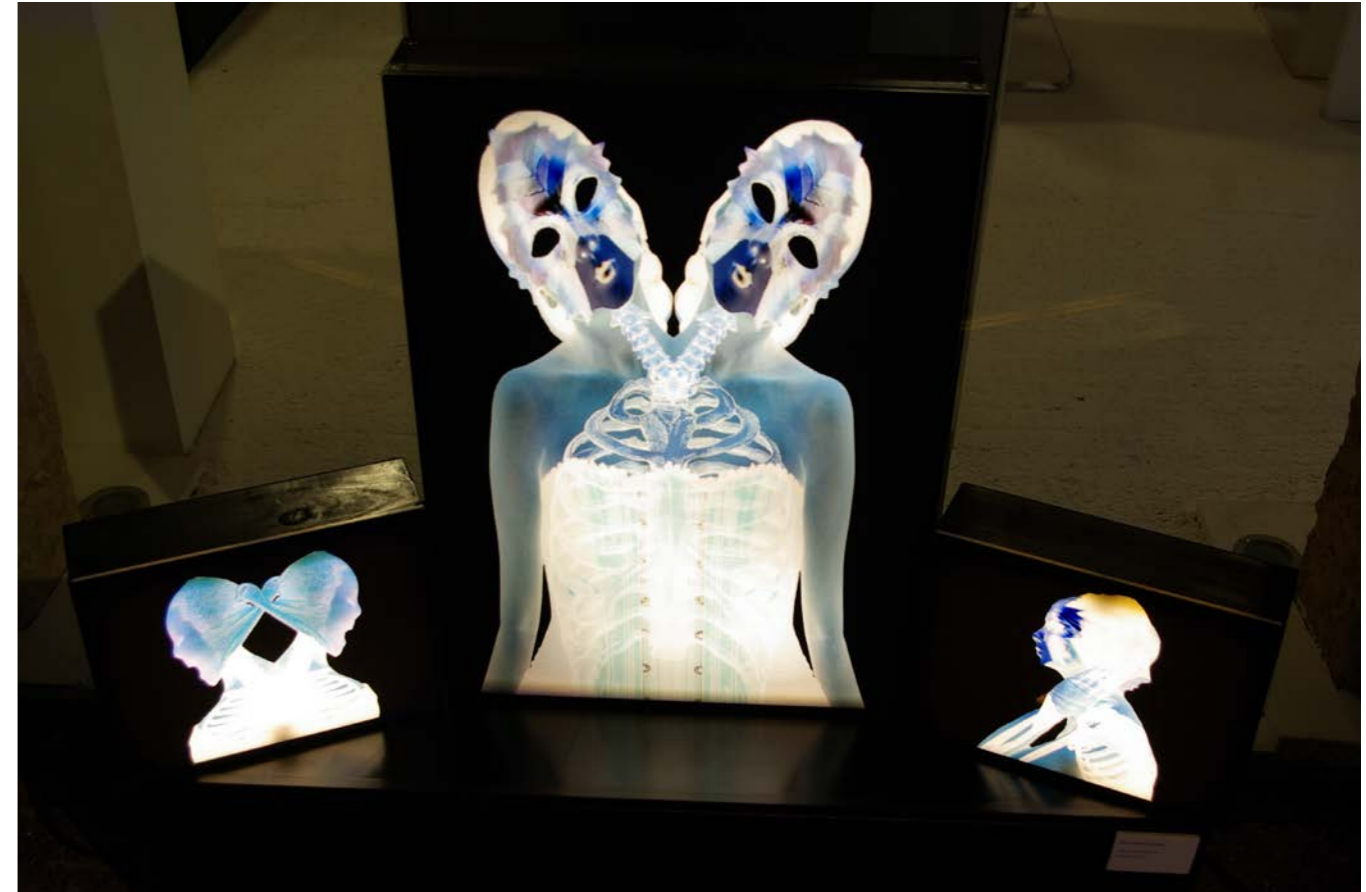


DIANA MOLINA SÁNCHEZ

El Moderno Prometeo

Uno de los principales descubrimientos del siglo XIX en la historia de la ciencia y la medicina aplicada fue el gran avance aportado por Conrad Röntgen en 1895, que sería la creación de la primera radiografía. En esta no solo se mostró la mano de la mujer del científico con su anillo de casada, sino que por primera vez en la historia del mundo se pudo ver como la luz consiguió revelar el interior inerte de una persona: proyectar en una “radiografía”, el interior de un ser grotesca, el humano, un moderno Prometeo. La obra revela a un personaje grotesco pero a la vez, de él emana una luz sensible, delicada: humana.

Esta serie se conforma por un tríptico de tres cajas de luz, impresas en metacrilato de opal, una de ellas colocada en el centro del tríptico en posición vertical (de dimensión 50 x 70 cm) y dos colocadas horizontalmente en los laterales de la anterior (dimensión 40 x30 cm). La composición crea una tensión entre las mismas y una potente fuerza debido a la intensidad de la luz que emana de ellas.



MARCELO RUBAL

Refugiados (presencia de una ausencia)

Existen dos modelos básicos de representación con significados diferentes. La primera es un conjunto repetitivo o serie industrial, de un signo mercancía, como son los chalecos <<salva vidas>>, que cuelgan del techo, otra, más potente en su significado, como es la figura <<ausente>> de un cadáver, delimitadas por el cerco de una línea hecho con una tiza blanca. Las dos imágenes son efectivas y desafectas, críticas y complacientes. Construyen una nueva realidad al espectador, que por un lado lo libera, por el otro, obliga a enfrentarse sobre el verdadero carácter de la tragedia, el sufrimiento y la muerte. La instalación tiene un claro componente escultórico en su lenguaje, que conforma un oxímoron, donde no hay sujeto auto presente. A partir de ahí, se invita al espectador a recordar (flash back) sin ser integrado emocionalmente en la obra, para que investigue, se <<distancie>>, como elemento activo de la contemplación y saque sus propias conclusiones.

La disposición en el espacio queda distribuida por una lona de plástico rectangular de 2x3 m. cuadrados, sobre la que cuelgan el resto de los materiales.





MIGUEL BORJA TORRENT

Espirales

Quiero que mis líneas entrelazadas en el espacio transmitan una emoción. Trazos de color, como si de un dibujo en el aire se tratase. Dibujos con volumen. Abstracción. Las piezas están hechas en hierro forjado, son pesadas, sólidas, tienen presencia. Las barras de hierro se entrelazan formando un heterodoxo nudo.

La obra habla de mi pasado, las barras de hierro macizas son un material duro, resistente, difícil de doblar y de dominar. Con el fuego y esfuerzo se doma y se transforma en algo vivo, con movimiento.

El color camufla el esfuerzo realizado, oculta la verdad. El rojo habla de estrés, pasión, fortaleza, vitalidad, sangre, fuego, herida. Este color cuenta una parte de mi vida y se repite con frecuencia en mis obras.

Las espirales, son un símbolo ancestral de movimiento, de nacimiento y muerte, de desarrollo, de camino, de progresión.

Últimamente he aprendido mucho sobre las emociones, he comprendido que pueden ser mejores para la toma de decisiones que la razón.

Color acrílico sobre forja.





CLAUDIA ANDRÉS MARTÍNEZ

Withered

El alter ego de la belleza está representado por una rosa, una flor marchita, al igual que lo hace la belleza del ser humano, inmutable al paso del tiempo. Un proceso imparabile en el que encontramos la delicadeza que permanece inmutable al paso del tiempo, se marchita pero queda la esencia de algo bello que ha pasado. La belleza se transforma, se marchita, pero permanece inmutable al paso del tiempo.

En la obra se trata de hacer un análisis de los cánones de belleza establecidos en la cultura occidental. Estamos constantemente intentando no envejecer, permanecer eternamente jóvenes y bellos; empeñados en unos cánones de belleza un tanto absurdos que llevan a las modificaciones corporales, pretendiendo llegar a un ideal de belleza y a una perfección física que traspasa los límites de lo corriente.

Fotografía 70x100 cm
Instalación con pétalos de rosa.

En el espacio expositivo del Palacio Ducal de Medinaceli se muestra la fotografía en gran tamaño de una rosa deshecha, a su izquierda, sobre una peana está presente a modo de instalación la rosa marchita.





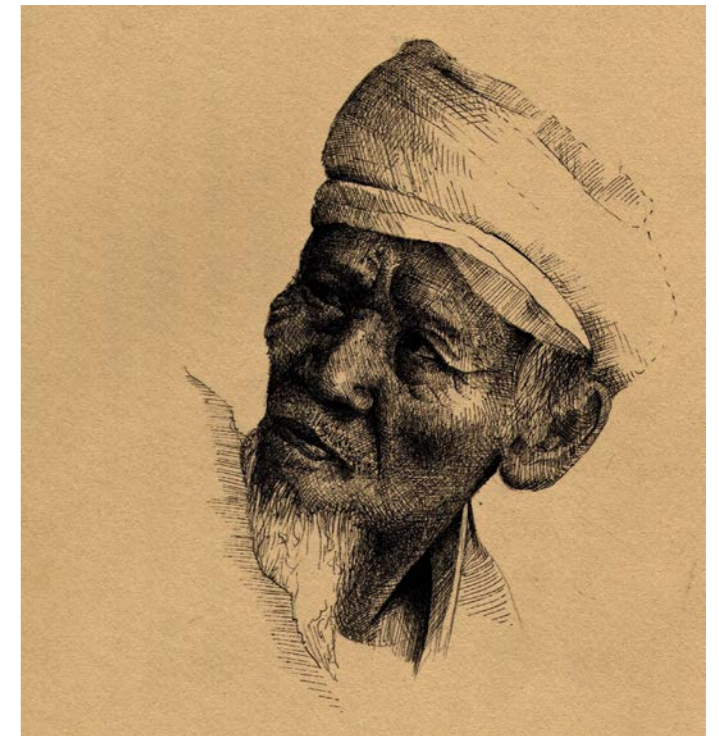
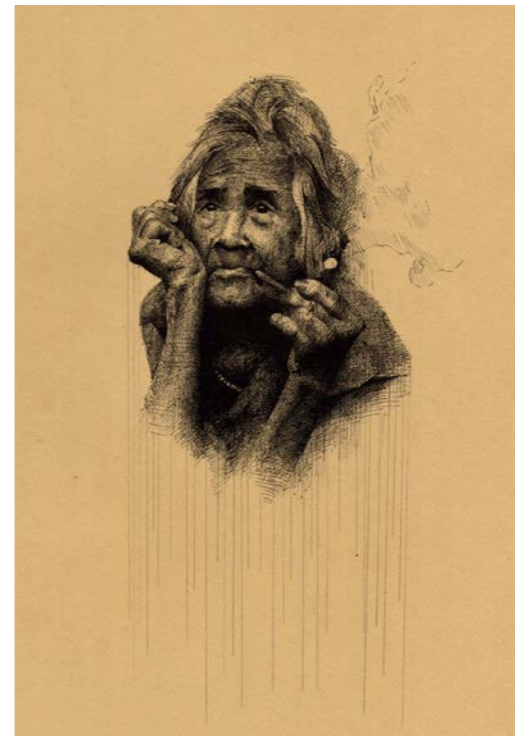
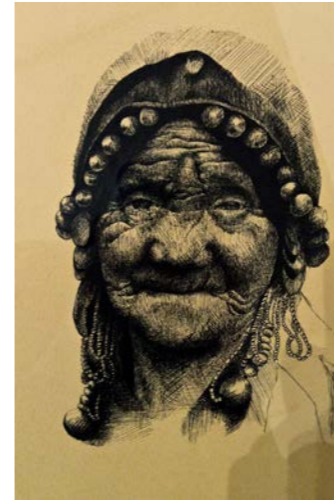
MACARENA GASSÓ

Entrelazamiento cuántico

Macarena Gassó trabaja en torno a conceptos de mente–facultad–senectud.

El protagonista del vídeo-ensayo es el abuelo de la artista, en él refleja la decadencia de psique en la senectud. Cómo la mente se desvincula de sus funciones, cómo decide qué hacer con lo que percibe y deformarlo para crear una realidad paralela.

La propuesta expositiva, se distribuye agrupando los dibujos de 279 x 210 mm,



MIRIAM JIMÉNEZ DÍAZ

Machota II

Las miradas que conforman el paisaje siempre evocan una determinada ideología de apropiación. Es así, que los espacios naturales requieren de un observador en ulterior, creando esta mediación elementos sociales en la percepción del espacio, en los afectivos y en su uso. Para que exista un paisaje es necesario que exista un observador que se proyecte a sí mismo sobre el paisaje. La mayoría de la población, aunque haya contribuido a construirlo y mantenerlo, no tiene la oportunidad de descubrir, y muchísimo menos de obtener reconocimiento social sobre este. Eugenio Turri afirmó en 2003: “El paisaje existe en tanto en cuanto hay quien lo mira, quien sabe darle un significado, sacarlo del indiferente mundo de la naturaleza y elevarlo al de la cultura. Concorre un territorio divergente para el geógrafo, el campesino, el jurídico y el eremita.” He procurado un acercamiento a éste, convirtiéndole en sujeto-objeto de la mirada. Busco un reencuentro con su estado más natural, y a la vez el resultado de nuestra acción, devolviendo la dignidad perdida en el proceso de cosificación.

Metal con una base de madera de embero grabada, con unas medidas de 55x33x28.





NOELIA DÍAZ

He / She

“Género fluido” es una identidad transgénero en el que una persona se identifica con ambos géneros, por lo que establece periodos en los que se identifica como masculino y otros periodos en los que se identifica como femenino. No es determinado por la presencia de determinadas características sexuales o por la orientación sexual, sino por una conformidad en la identidad de género con ambos géneros convencionales. Se le llama género fluido como una analogía a la características de los fluidos de permanecer en constante movimiento, haciendo referencia al trance entre masculino y femenino en una persona de este género.

Se trata de fotografías realizadas en digital y editadas manualmente con medidas de 30x45 en papel mate, pertenecientes a una colección de 18 fotografías (9 por cada serie)





PAZ CARPINTERO

Mi cuerpo como herida. Ritual de sanación

Mi cuerpo como herida. Ritual de sanación, es un proceso auto-referencial que consta de varias piezas que narran parte de una recuperación corporal después de múltiples pruebas médicas ante la imposibilidad de ser madre: el cuerpo reducido a un conjunto de números como resultado de dichas pruebas y el duelo durante el proceso de aceptación. Esta serie de piezas se enmarcan dentro del proyecto "5 minutos con mi cuerpo. Sesiones para restaurar sus coordenadas y prevenir su desaparición", que consiste en un conjunto de sesiones o directrices que ofrecen un paseo por el cuerpo con el objetivo de vivirlo desde diferentes coordenadas corporales.

La obra expuesta consta de las siguientes piezas:

- *Texto impreso explicativo del ritual de sanación. 15x21 cms. Impresión digital sobre papel enmarcada sobre pared. A parte se disponen copias para libre disposición del visitante.*
- *Autorretrato realizado según las directrices del ritual. 50x70 cms. Dibujo sobre papel, técnica mixta, enmarcado sobre pared.*
- *9 impresiones formato polaroid de las diferentes fases del ritual. 10'3x12'8 cms. cada una. Impresión digital sobre papel, sin enmarcar sobre pared.*
- *"Mi cuerpo como herida". 8x6 cms. aprox. Libro de artista, técnica mixta, enmarcado sobre pared.*
- *"Mi cuerpo no es un número". 23x17 cms. aprox. Libro de artista, técnica mixta, expuesto sobre peana.*





RODRIGO VARGAS VILLEGAS

Enlaces sonoros

El proyecto se basa en el sonido como medio de expresión artística, creando paisajes sonoros se establece una comunicación con el receptor, el cual percibirá de una u otra forma la obra en base a sus experiencias previas, imaginándose su propio paisaje. "No se ve lo mismo cuando se oye, ni se oye lo mismo cuando se ve." Consta de un archivo sonoro diseñado por los ruidos que se producen cuando un micrófono recibe un sonido y lo reproduce por un altavoz, éste se retroalimenta a si mismo y crea ondas con altas frecuencias.

El archivo se reproduce en bucle. La obra es situada en una de las esquinas del patio central del palacio ducal de Medinaceli, por lo que el propio espacio ayuda a repartir y amplificar el sonido, envolviendo toda la zona.

Enlace sonoro:

<https://youtu.be/8kYDiUMlxVs>





ROSA BERNÁRDEZ

Rotomatic

Una máquina de coser, rota de tanto trabajar, está conectada a un sensor de presencia controlado por un microprocesador Arduino. La máquina solo trabaja cuando hay presencias próximas y se va degradando. Tapices textiles, creados por la máquina, representan imágenes de trabajadoras y sus partes del cuerpo en proceso de autoconstrucción. Cuerpo e identidad se construyen a través de la acción. En una sociedad en que la principal acción de nuestras vidas es trabajar, profesión e identidad se identifican. El trabajo construye nuestra identidad y nuestro cuerpo. Al mismo tiempo, tanto cuerpo como identidad son destruidos y consumidos por el trabajo.

Máquina y tapices se instalan en diálogo. Los tapices en construcción se disponen junto a la máquina que solo funciona si siente una presencia y ha pasado cierto tiempo desde la última vez que se puso a trabajar. Instalación que combina arte textil y arte electrónico. Materiales: Sensor PIR, Microprocesador Arduino, loneta de algodón, hilos de colores.



LISTADO DE ARTISTAS

ALEJANDRO MADRID

ALICIA PUYOL

ANDREA MORENO ORTS

ÁNGEL MARBALLE

BEATRIZ RODRÍGUEZ RÓDENAS

CLAUDIA ANDRÉS MARTÍNEZ

CRISTINO REDOBLE ARRANZ

DAVID GONZÁLEZ-CARPIO ALCARAZ

DAVID LUNA

DIANA MOLINA SÁNCHEZ

DIEGO ORTÍZ & SELENE GIRÓN

ELENA DÍAZ FERNÁNDEZ

GONZALO MONTAÑÉS BLANCO

JAVIER CUERVO

LUCÍA RODRÍGUEZ

MACARENA GASSÓ

MARCELO RUBAL

MARÍA GÁRGOLES NAVAS

MARINA DÍAZ FERNÁNDEZ

MIGUEL BORJA TORRENT

MIRIAM JIMÉNEZ DÍAZ

NOELIA DÍAZ

PAULA CELAYA

PAZ CARPINTERO

RODRIGO VARGAS VILLEGAS

ROSA BERNÁRDEZ

Fundación
DEBATE



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID