



GENERALITAT  
VALENCIANA

CONSORCI  
DE MUSEUS  
DE LA  
COMUNITAT  
VALENCIANA

# *MEMORIAS* *del* SUELO

*10.07.2026 - 04.10.2026*



Small, illegible text label on the wall.





*MEMÒRIES del SÒL*  
*MEMORIAS del SUELO*

Núria MONTCLÚS

9

ARTISTES / ARTISTAS

Juana FRANCÉS

35

Esther GATÓN

49

Elena LAVELLÉS

57

MENHIR

71

Daniel ORTEGA

81

Miguel SBASTIDA

87

Julia VARELA

95

Laia VENTAYOL

103

BIOGRAFIES / BIOGRAFÍAS

111



# *MEMÒRIES del SÒL* *MEMORIAS del SUELO*

Núria MONTCLÚS

*I see the invisible  
I hear the inaudible  
And I feel the intangible  
Ears on the ground we tremble*

—Nnimmo Bassey<sup>1</sup>

Existir, viure, és deixar empremta: cada un dels nostres passos s'imprimix en el sòl que xafem; els nostres cosos tornen inerts a la terra. També els nostres quefers, tant individuals com col·lectius, deixen el seu rastre en el terreny, l'alteren, el contaminen i el convertixen en quelcom permanentment canviant i digne d'una perversa barreja d'admiració i preocupació.

Ressona en els discursos ecologistes l'*antropocé*, eixe terme amb el qual el científic atmosfèric i premi Nobel Paul Crutzen va constatar, l'any 2000, l'aparició d'un nou temps geològic que reemplaçava l'holocé i que ve a caracteritzar-se per l'existència d'un conjunt de canvis en la superfície terrestre, conseqüència directa de l'activitat humana i de la seua interacció amb el medi. Encara no hi ha un consens sobre quan va començar este nou temps (va ser amb els inicis de l'agricultura?, amb la Revolució Industrial?), però sí que deixa una cosa tremendament clara: les restes i els residus de les nostres maneres humanes de viure —de vegades inhumanes— impacten d'una manera tan profunda i duradora en els

1. BASSEY, Nnimmo: «I See the Invisible» [fragment]. En: *I See the Invisible*. Wakefield: Daraja Press, 2024, p.45. «Veig l'invisible, / escolte l'inaudible / i sent l'intangible. / Amb les oïdes pegades a terra, tremolem.» [traducció pròpia]

*I see the invisible  
I hear the inaudible  
And I feel the intangible  
Ears on the ground we tremble*

—Nnimmo Bassey<sup>1</sup>

Existir, vivir, es dejar huella: cada uno de nuestros pasos imprime el suelo que pisamos; nuestros cuerpos regresan inertes a la tierra. También nuestros quehaceres, tanto individuales como colectivos, dejan su rastro en el terreno, alterándolo, contaminándolo y convirtiéndolo en algo permanentemente cambiante y digno de una perversa mezcla de admiración y preocupación.

Resuena en los discursos ecologistas el «Antropoceno»: ese término con el que el científico atmosférico y premio Nobel Paul Crutzen constató, en el año 2000, la aparición de un nuevo tiempo geológico que reemplazaba el Holoceno y que viene a caracterizarse por la existencia de un conjunto de cambios en la superficie terrestre, consecuencia directa de la actividad humana y de su interacción con el medio. Aún no existe consenso sobre cuándo empezó este nuevo tiempo (¿fue con los inicios de la agricultura? ¿con la Revolución Industrial?), pero sí deja algo tremendamente claro: los restos y residuos de nuestras maneras humanas de vivir —a veces inhumana-

1. BASSEY, Nnimmo: «I See the Invisible» [fragmento]. En: *I See the Invisible*. Wakefield: Daraja Press, 2024, p.45. «Veo lo invisible, / oigo lo inaudible / y siento lo intangible. / Con los oídos pegados a la tierra, temblamos.» [traducción propia]

estrats geològics que han arribat fins i tot a alterar la seua composició, la seua essència. Estem contaminant la terra i alterant la seua configuració. I estos canvis, amb tots els seus efectes, romandran eternament en ella, com a cicatrius en un cos. Encara que invisibles hui a simple vista, és evident que es convertiran en vestigis de la història, susceptibles de ser estudiats i interpretats per totes les possibles generacions i formes de vida esdevenidores.

Operar des d'esta consciència de l'arqueologia futura implica pensar en la vida com un fet gairebé etern que, alhora, adquirix més pes i entraña una major responsabilitat: com afecten els nostres actes? Com seran llegits pels qui ens succeiran? Què podem fer, des dels nostres àmbits d'influència, per a intentar repensar les nostres formes de vida o tractar de revertir l'ecodesastre que les travessa? Estes inquietuds han amerat també les pràctiques artístiques contemporànies. Són diversos els i les artistes que, arran d'això, han représ la superfície terrestre com a font creativa i espai de reflexió. A partir de les morfologies del sòl actual, les seues problemàtiques i les possibilitats oferides pels components que el configuren —minerals, fòssils, residus i plastiglomerats—, les seues creacions desconstruïxen les narratives del present i afloren noves realitats, pensament crític i fins i tot nous imaginaris alternatius vinculats a l'existència humana.

I dic «représ» perquè en les nostres ments i en el nostre context immediat, la unió entre art i matèria té un precedent històric clar: l'informalisme, eixe ampli moviment artístic originat a finals dels anys quaranta en

nas— impactan de una manera tan profunda y duradera en los estratos geológicos que han llegado incluso a alterar su composición, su esencia. Estamos contaminando la tierra y alterando su configuración. Y estos cambios, con todos sus efectos, permanecerán eternamente en ella, como cicatrices en un cuerpo. Aunque invisibles hoy a simple vista, es evidente que se convertirán en vestigios de la historia, susceptibles de ser estudiados e interpretados por todas las posibles generaciones y formas de vida venideras.

Operar desde esta consciencia de la arqueología futura implica pensar en la vida como algo casi eterno que, a la vez, adquiere más peso y entraña una mayor responsabilidad: ¿cómo afectan nuestros actos? ¿Cómo serán leídos por quienes nos sucederán? ¿Qué podemos hacer, desde nuestros ámbitos de influencia, para intentar repensar nuestras formas de vida o tratar de revertir el ecodesastre que las atraviesa? Estas inquietudes han permeado también las prácticas artísticas contemporáneas. Son varios los y las artistas que, a raíz de ello, han retomado la superficie terrestre como fuente creativa y espacio de reflexión. A partir de las morfologías del suelo actual, sus problemáticas y las posibilidades ofrecidas por los componentes que lo configuran —minerales, fósiles, residuos y plastiglomerados—, sus creaciones deconstruyen las narrativas del presente y afloran nuevas realidades, pensamiento crítico e incluso nuevos imaginarios alternativos vinculados a la existencia humana.

Y digo «retomado» porque en nuestras mentes y en nuestro contexto inmediato, la unión entre arte y materia tiene un precedente histórico claro: el informalismo, ese

diferents punts d'Europa, sorgit com a resposta al desencís provocat pels valors i la realitat sociopolítica de la segona postguerra mundial, que va tindre una especial empremta en l'Espanya del moment. Rafael Canogar, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, Antoni Tàpies... Tots ells van prendre les possibilitats de la matèria com a base per als seus treballs, utilitzant-la com a mitjà abstracte des del qual donar veu al seu jo més profund; com a via per a dir el que no es podia dir en un moment de gran repressió com va ser la dictadura espanyola. Arenes, algeps, restes d'arpillera i altres deixalles van actuar com a components clau per al desenrotllament d'una multiplicitat d'universos plàstics des dels quals trobar una via d'evasió; una manera de manifestar el seu malestar; una manera de rebel·lar-se contra el règim establert —encara que eixe règim acabara instrumentalitzant-los com a símbol de modernitat i mecanisme d'obertura internacional—.

Millares resumia a la perfecció eixa primera introducció del matèric en l'art en el catàleg de la seua exposició en l'Ateneo de Madrid de 1963:

«Ens deia Unamuno, en un juí molt del seu moment, que *en vore el que s'escolta es troba tot el secret de l'art*. No es tractarà ara del revers de la medalla, és a dir, que és en el sentir el que es toca on rau tot el secret de l'art, fregant així l'antinòmia pintura-escultura?

D'una càrrega vital —el motor ètic de l'obra d'art— estimulada per l'acció positiva-negativa de la realitat brolla una nova mena de sentiment mitjançant una matèria expressiva quasi inèdita. En la base d'estos nous materials —en el sentit d'emprar-se per primera vegada com a element artístic de significació— (arenas,

amplio movimiento artístico originado a finales de los años cuarenta en distintos puntos de Europa, surgido como respuesta al desencanto ante los valores y la realidad sociopolítica de la segunda posguerra mundial y que tuvo una especial impronta en la España del momento. Rafael Canogar, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, Antoni Tàpies... Todos ellos tomaron las posibilidades de la materia como base para sus trabajos, utilizándola como medio abstracto desde el que dar voz a su yo más profundo; como vía para decir lo indecible en un momento de gran represión como fue la dictadura española. Arenas, yesos, restos de arpillera y otros desechos actuaron como componentes clave para el desarrollo de una multiplicidad de universos plásticos desde los que encontrar una vía de escape; una forma de manifestar su malestar; una manera de rebelarse contra el régimen establecido —aunque ese régimen acabara instrumentalizándolos como símbolo de modernidad y mecanismo de apertura internacional—.

Millares resumía a la perfección esa primera introducción de lo matérico en el arte en el catálogo de su exposición en el Ateneo de Madrid de 1963:

«Nos decía Unamuno, en un juicio muy de su momento, que *en ver lo que se oye está todo el secreto del arte*. ¿No se tratará ahora del reverso de la medalla, es decir, que es en el sentir lo que se toca donde está todo el secreto del arte, rozando así la antinomia pintura-escultura?

De una carga vital —motor ético de la obra de arte— estimulada por la acción positivo-negativa de la realidad afluye un nuevo modo de sentimiento a través de una materia expresiva casi inèdita. En la base de estos nuevos materiales —en el sentido de emplearse por vez

pedres, fusta, sacs, ciment, làtex, sabates...) es desenrotllen unes experiències estretament vinculades al procés visionari evolutiu de l'home, en este troba, pel que sembla, un vehicle natural i necessari per a vomitar la seua angoixa –valga la suada paraula– per les esclètxes de la seua pròpia imatge, que apareix descomposta, temporal i fortament palpable.»<sup>2</sup>

Però a diferència del primer informal, el ressorgiment actual de la matèria constituïx una mena de versió «expandida», «revisitada», en la qual la seua centralitat creativa ja no radica tant en l'expressió existencial de la subjectivitat humana com en la seua capacitat per a esdevindre un agent ecològic, geològic, polític. La seua reintroducció hui es produïx de forma resituada, reconeguda en el seu context i en tot el seu potencial. Ja no parla només de tu i de mi, sinó que concernix un «nosaltres» que transcendix la humanitat i es reuix de nou amb el planeta.

És interessant fixar-nos en com esta universalitat material ocorre en el moment en què els i les artistes es focalitzen en una matèria molt concreta: la que jau davall dels nostres peus. De sobte, el que concebem amb una única paraula —«sòl»— pren una multiplicitat de significats; deixa de ser un element neutre, passiu, per a convertir-se en quelcom ple de vida, canviant, mutant i mutable; un espai essencial per a la humanitat en el qual es fusionen els temps i que s'erigix com a contenidor de les futures memòries de l'ara.

2. MILLARES, M. [Text sense títol]. En: *Millares*. Madrid: Ateneo de Madrid, 1963.

primera como elemento artístico de significación– (arenas, piedras, madera, sacos, cemento, látex, zapatos...) se desarrollan unas experiencias estrechamente vinculadas al proceso visionario evolutivo del hombre, en donde éste encuentra, al parecer, un vehículo natural y necesario para vomitar su angustia –valga la trillada palabra– por los resquicios de su propia imagen, que asoma descompuesta, temporal y fuertemente palpable.»<sup>2</sup>

Pero a diferencia del primer informal, el resurgimiento actual de la materia constituye una especie de versión «expandida», «revisitada», en la que su centralidad creativa ya no radica tanto en la expresión existencial de la subjetividad humana como en su capacidad para devenir agente ecológico, geológico, político. Su reintroducción hoy se produce de forma resituada, reconocida en su contexto y en todo su potencial. Ya no habla sólo de ti y de mí, sino que concierne a un «nosotros» que trasciende la humanidad y se reúne de nuevo con el planeta.

Es interesante fijarnos en cómo esta universalidad material acontece en el momento en que los y las artistas focalizan en una materia muy concreta: la que yace bajo nuestros pies. De pronto, aquello que concebimos con una única palabra —«suelo»— toma una multiplicitad de significados; deja de ser un elemento neutro, pasivo, para convertirse en algo lleno de vida, cambiante, mutante y mutable; un espacio esencial para la humanidad en el que se fusionan los tiempos y que se erige como contenedor de las futuras memorias del ahora.

2. MILLARES, M. [Texto sin título]. En: *Millares*. Madrid: Ateneo de Madrid, 1963.

Des d'este prisma, el sòl esdevé un clar exemple del materialisme vitalista de Jane Bennett i la seua teoria de la «matèria vibrant», amb la qual va plantejar la possibilitat de concebre la matèria com un eixam de components actius i activadors, amb capacitat per a afectar la realitat i ser afectada per esta. Allunyada del pensament mecanicista tradicional, que la considerava com un conjunt d'objectes passius, desorganitzats i inerts, i també del vitalisme clàssic, que promulgava l'existència d'una mena d'«ànima» que habitava en esta, la física nord-americana apuntava cap a una capacitat d'existir de les coses més enllà del seu sotmetiment als usos i significats humans. És el que Bennett va denominar «*thing-power*» (el poder de les coses), i que ella mateixa definia com «la curiosa capacitat de les coses inanimades per a animar-se, per a actuar, per a produir efectes dramàtics i subtils.»<sup>3</sup>

Es diluïxen així les fronteres entre l'objecte i el subjecte; entre el viu i l'inert; l'humà i el no humà... La matèria es convertix en un camp dinàmic de forces i relacions no jeràrquiques del qual nosaltres formem també part, com un element més. És llavors quan comença la comunicació directa, fluida i verdadera amb el medi que ens envolta —que, en realitat, ens ha deixat ja d'envoltar. És llavors quan podem començar a escoltar la matèria de veritat. I ens adonem que ens parla de nosaltres i de com la podem reparar.

3. BENNETT, Jane. *Dark Matter: A Political Ecology of Things*. Durham i Londres: Duke University Press, 2010, p. 6

Desde este prisma, el suelo deviene un claro ejemplo del materialismo vitalista de Jane Bennett y su teoría de la «materia vibrante», con la que planteó la posibilidad de concebir la materia como un enjambre de componentes activos y activadores, con capacidad para afectar a la realidad y ser afectada por ella. Alejada del pensamiento mecanicista tradicional, que la consideraba como un conjunto de objetos pasivos, desorganizados e inertes, y también del vitalismo clásico, que promulgaba la existencia de una especie de «alma» que habitaba en de ella, esta física norteamericana apuntaba hacia una capacidad de existir de las cosas más allá de su sometimiento a los usos y significados humanos. Es lo que Bennett denominó «*thing-power*» (el poder de las cosas), y que ella misma definía como «la curiosa capacidad de las cosas inanimadas para animarse, para actuar, para producir efectos dramáticos y sutiles.»<sup>3</sup>

Se diluyen así las fronteras entre el objeto y el sujeto; entre lo vivo y lo inerte; lo humano y lo no humano... La materia se convierte en un campo dinámico de fuerzas y relaciones no jerárquicas del que nosotros formamos también parte, como un elemento más. Es entonces cuando empieza la comunicación directa, fluida y verdadera con el medio que nos rodea —que, en realidad, nos ha dejado ya de rodear. Es entonces cuando podemos empezar a escuchar la materia de verdad. Y nos damos cuenta de que nos habla de nosotros y de cómo la podemos reparar.

3. BENNETT, Jane. *Dark Matter: A Political Ecology of Things*. Durham y Londres: Duke University Press, 2010, p. 6

Si tornem a l'Espanya de finals dels cinquanta i busquem en algun lloc entre Alacant i Madrid, trobarem una informalista especial que es convertiria en visionària d'estes noves materialitats contemporànies. Parlem de qui va ser l'única dona cofundadora del grup El Paso i potser un dels seus membres més oblidats. Parlem de Juana Francés.

Al llarg de la seua trajectòria, va anar reformulant eixe llaç original entre el jo i la matèria fins a expandir-lo, amb el pas de les dècades, cap a una existència situada i fusionada. De fet, com ocorre en les pràctiques dels i les artistes actuals, la materialitat de Francés focalitzava igualment la seua atenció en el sòl —un element que es va convertir en una constant dins de la seua producció—, i el seu tractament va anar evolucionant i adaptant-se per a respondre a les diferents necessitats estètiques i expressives que van sorgir al llarg dels seus diferents períodes creatius. Ja la seua aproximació informalista presentava una peculiaritat que l'acostava a les actituds artístiques i filosòfiques contemporànies. Tot i que compartia amb els seus coetanis el fet d'utilitzar-la com a recurs per a la seua necessitat immediata d'expressió pròpia, també és cert que anhelava dotar-la d'una certa vitalitat i autonomia. Així ho manifestava clarament, per exemple, en una carta de 1960 dirigida a Luis González-Robles amb motiu de la preparació de la seua participació en la XXX Biennal de Venècia:

«M'INTERESSA LA MATÈRIA COM A MITJÀ. Amb ella cree una massa informe que estripe. Pretenc fer-la girar amb ritmes

Si regresamos a la España de finales de los cincuenta y buscamos en algún lugar entre Alicante y Madrid, encontraremos a una informalista especial que se convertiría en visionaria de estas nuevas materialidades contemporáneas. Hablamos de quien fue la única mujer cofundadora del grupo El Paso y, quizás uno de sus miembros más olvidados. Hablamos de Juana Francés.

A lo largo de su trayectoria, fue reformulando ese lazo original entre el yo y la materia hasta expandirlo, con las décadas, hacia una existencia situada y fusionada. De hecho, como ocurre en las prácticas de los y las artistas actuales, la materialidad de Francés focalizaba igualmente su atención en el suelo —elemento que se convirtió en una constante dentro de su producción—, y su tratamiento fue evolucionando y adaptándose para responder a las diferentes necesidades estéticas y expresivas que le surgieron a lo largo de sus distintos períodos creativos. Ya su aproximación informalista presentaba una peculiaridad que la acercaba a las actitudes artísticas y filosóficas contemporáneas. Si bien compartía con sus coetáneos el hecho de utilizarla como recurso para su necesidad inmediata de expresión propia, también es cierto que anhelaba dotarla de cierta vitalidad y autonomía. Así lo manifestaba claramente, por ejemplo, en una carta de 1960 dirigida a Luis González-Robles con motivo de la preparación de su participación en la XXX Bienal de Venecia:

«ME INTERESA LA MATERIA COMO MEDIO. Con ella creo una masa informe que desgarró. Pretendo hacerla girar con ritmos que la envuelven, hasta sacarla fuera de los límites del cuadro, hacia un

que l'embolcallen, fins a traure-la fora dels límits del quadro cap a un espai infinit. M'agradaria que, realment, tinguera moviment i explotara desapareixent o suaument s'esvarara en silenci.»<sup>4</sup>

Es referix a la força i al dinamisme que pren l'arena en obres com *Composición nº. 52* (1960) i *Sense títol* (s/d, [c. 1960]), en les quals, més enllà de l'emanació de la veu humana, s'insinua la presència d'un fil invisible que connecta l'individu amb la terra. Este fil és també el punt de partida per a artistes actuals com Laia Ventayol, que en el seu *S/T (La Terrassa)* (2016/2026) reflexiona sobre el poder emocional d'una pedra determinada com a condensador simbòlic del constructe «llar». Més enllà de la sinècdope, eixes xicotetes roques de la terrassa de la casa familiar de l'artista ens arrelen i, com Francés, ens parlen d'un sentiment humà generalitzat d'aferrament a un lloc determinat.

Les dos artistes evidencien l'existència d'un vincle extrasensorial entre el geològic i l'humà que es genera a través de la vivència d'un territori. Tanmateix, esta vivència pot articular-se més enllà del sentiment de pertinença, arribant fins i tot a revelar en l'art actual estructures polítiques, econòmiques, socials i culturals vinculades a eixe lloc determinat. Això és el que succeïx en pràctiques com les d'Elena Lavellés, que, en la sèrie de dibuixos *Forthcoming Topographies* (2018) i investigacions com *The Withdrawal* (2020) o *Expanded Stratigraphy: from Geology to Social Fabric* (2021), oferix lec-

4. Carta de Juana Francés a Luis González-Robles en relació amb la seua participació en la XXX Biennial de Venècia, 25/03/1960. Font: Museu Pablo Serrano, Saragossa. Arxiu Juana Francés

espacio infinito. Me gustaría que, realmente, cobrase movimiento y explotara desapareciendo o suavemente se deslizara en silencio.»<sup>4</sup>

Se refiere a la fuerza y al dinamismo que toma la arena en obras como *Composición nº 52* (1960) y *Sin título* (s.f., [c. 1960]), en las que, más allá de la emanación de la voz humana, se insinúa la presencia de un hilo invisible que conecta al individuo con la tierra. Este hilo es también el punto de partida para artistas actuales como Laia Ventayol, que en su *S/T (La Terrassa)* (2016/2026) reflexiona sobre el poder emocional de una piedra determinada en tanto que condensador simbólico del constructo «hogar». Más allá de la sinécdoque, esas pequeñas rocas de la terraza de la casa familiar de la artista nos enraízan y, como Francés, nos hablan de un sentimiento humano generalizado de arraigo a un lugar determinado.

Ambas artistas evidencian la existencia de un vínculo extrasensorial entre lo geológico y lo humano que se genera a través de la vivencia de un territorio. Pero esta vivencia puede articularse más allá del sentimiento de pertenencia, llegando incluso a revelar en el arte actual estructuras políticas, económicas, sociales y culturales vinculadas a ese lugar determinado. Esto es lo que sucede en prácticas como las de Elena Lavellés, que, en la serie de dibujos *Forthcoming Topographies* (2018) e investigaciones como *The Withdrawal* (2020) o *Expanded Stratigraphy: from Geology to Social Fabric* (2021), ofrece lecturas comparadas de la acción humana oculta en distintas zonas

4. Carta de Juana Francés a Luis González-Robles en relación a su participación en la XXX Bienal de Venecia, 25/03/1960. Fuente: Museo Pablo Serrano, Zaragoza. Archivo Juana Francés

tures comparades de l'acció humana oculta en diferents zones extractives geològiques: rere dels sinuosos traços de l'or, el petroli i el carbó afloren els cossos exhaustos i les condicions laborals nefastes dels treballadors que els extrauen de primera mà. En un registre molt diferent, en *La meditación del agua* (2019), el col·lectiu Menhir se servix també de l'extractivisme de recursos, en este cas, per a replantejar la nostra existència en la terra i reconnectar amb eixe vincle profund del qual ens parlaven tant Francés com Ventayol. En una mena de meditació matèrica que partix del procés de la collita de la sal, la peça ens convida a explorar les capes sonores d'este recurs terrestre.

També Miguel Sbastida partix de les possibilitats de la materialitat per a analitzar i revelar els efectes del capitalisme; en este cas, per a investigar el seu impacte geològic i reflexionar sobre l'existència d'un paisatge postnatural. Així ho veiem en el seu projecte *Technofossils of Anthropocene* (2018-actualitat), del qual presentem ací algunes obres. En estes, la rajola adquirix un paper central com a símbol i vestigi de l'activitat fabril d'una important indústria metal·lúrgica que durant dècades va abocar incessantment tones de residus a l'oceà. Estos desapfitaments —entre els quals, estes rajoles són les que adquirixen major visibilitat— han sigut retornats per l'acció de les mareas a la costa, fins al punt d'afectar la configuració de l'estuari bilbaí, que és ara artificialment natural.

Esta rajola de Sbastida, i fins i tot les pedres tallades de Ventayol, apunten ja directament a un aspecte essencial de les formes que adopten estes noves materialitats

extractivas geológicas: tras los sinuosos trazos del oro, el petróleo y el carbón afloran los cuerpos exhaustos y las condiciones laborales nefastas de los trabajadores que los extraen de primera mano. En un registro muy distinto, en *La meditación del agua* (2019), el colectivo Menhir se sirve también del extractivismo de recursos, en este caso para replantear nuestra existencia en la tierra y reconectar con ese vínculo profundo del que nos hablaban tanto Francés como Ventayol. En una especie de meditación matérica que parte del proceso de la cosecha de la sal, la pieza nos invita a explorar las capas sonoras de este recurso terrestre.

También Miguel Sbastida parte de las posibilidades de la materialidad para analizar y desvelar los efectos del capitalismo, en su caso, para investigar su impacto geológico y reflexionar sobre la existencia de un paisaje postnatural. Así lo vemos en su proyecto *Technofossils of Anthropocene* (2018-actualidad), del que presentamos aquí algunas obras. En ellas, el ladrillo adquiere un papel central en tanto que símbolo y vestigio de la actividad fabril de una importante industria metalúrgica que durante décadas vertió incesantemente toneladas de residuos al océano. Estos desperdicios —entre los cuales, dichos ladrillos son los que toman una mayor visibilidad— han ido siendo devueltos por la acción de las mareas a la costa, hasta el punto de afectar la configuración del estuario bilbaíno, que es ahora artificialmente natural.

Este ladrillo de Sbastida, e incluso las piedras talladas de Ventayol, apuntan ya directamente a algo esencial de las formas que adoptan estas nuevas materialidades artísticas y que tiene que ver con esta idea de «lo sobrante», del

artístiques i que té a vore amb la idea «el sobrant», el residu o el vestigi: artefactes manufacturats per l'ésser humà a partir de la mateixa terra amb alguna finalitat o utilitat, acaben sent en algun moment descartats o abandonats, retornats al terreny i fusionats amb ell, alterant la seua morfologia original. Tanmateix, el seu *thing-power* roman, així com el seu poder evocatiu, simbòlic i emocional.

Ja Juana Francés, en el seu informalisme més tardà, es va adonar de les possibilitats d'esta estètica residual. En les obres del moment de *Tierra de campos* (1962), l'artista alacantina va començar a servir-se de fragments d'artefactes —sobretot dels vinculats al món de la construcció, entre d'altres, també rajoles, com Sbastida— per a evocar paisatges emocionalment vinculats a la seua existència. Els paral·lelismes amb la peça abans mencionada de Ventayol resulten fascinants, ja que malgrat l'abstracció de l'obra, les referències a la realitat són completament clares, i els vincles entre fragment i lloc —fins i tot la idea de llar— es fan del tot evidents. Però en el cas de Francés, a més, la reintroducció d'estos residus en la terra connota la idea de cicle i invoca la temporalitat. No sols per apel·lar a un objecte creat que posteriorment desapareix (dialèctica vida-mort), sinó també per les seues reminiscències a l'arqueològic, a la manera com ens hem servit de les traces deixades pels nostres avantpassats —les seues «deixalles», al cap i a la fi— per a prendre consciència del passat i entendre el que va succeir. Es tracta d'un fet essencial en el gir matèric contemporani, i consistix en la presa de consciència del sòl geològic com a espai de sedimentació de la

residuo o del vestigio: artefactos manufacturados por el ser humano a partir de la propia tierra con alguna finalidad o utilidad, acaban siendo en algún momento descartados o abandonados, devueltos al terreno y fusionados con él, alterando su morfología original. Su *thing-power*, sin embargo permanece, así como también su poder evocativo, simbólico y emocional.

Ya Juana Francés, en su informalismo más tardío, se percató de las posibilidades de esta estética residual. En las obras del momento de *Tierra de campos* (1962), la artista alacantina empezó a servirse de fragmentos de artefactos —sobre todo de los vinculados al mundo de la construcción, y entre ellos, también ladrillos, como Sbastida— para evocar paisajes emocionalmente vinculados a su existencia. Los paralelismos con la pieza antes mencionada de Ventayol resultan fascinantes ya que, a pesar de la abstracción de la obra, las referencias a la realidad son completamente claras, y los vínculos entre fragmento y lugar —incluso la idea de hogar— se hacen del todo evidentes. Pero en el caso de Francés, además, la reintroducción de estos residuos en la tierra connota la idea de ciclo e invoca la temporalidad. No solo por apelar a un objeto creado que posteriormente desaparece (dialéctica vida-muerte), sino también por sus reminiscencias a lo arqueológico; al modo en que nos hemos servido de las trazas dejadas por nuestros antepasados —su «basura», al fin y al cabo— para tomar conciencia del pasado y entender lo que sucedió. Se trata de algo esencial en el giro matérico contemporáneo, y consiste en la toma de conciencia del suelo geológico como espacio de sedimentación de la memoria y la constatación de estar generando,

memòria i la constatació d'estar generant, ara, aquelles empremtes materials que seran recuperades i interpretades en el dia de demà.

Des d'esta perspectiva tan pròxima a l'assimilació del terme *antropocé*, el sòl es convertix en una acumulació d'estrats que funciona com una «arca» des de la qual és possible revisitar el passat i fins i tot projectar el futur, especulant sobre el que podria esdevindre. Sorgeixen, llavors, una mena de «neoarqueologies» artístiques que, a diferència de l'arqueologia tradicional, tracten ara l'objecte i la matèria com una realitat indissociable i digna de ser explorada en el seu estat fusionat. Mitjançant esta, es generen hipotètics diàlegs entre diferents realitats i temps que donen lloc a éssers fantàstics, com els mantells biomaterials d'Esther Gatón, i fins i tot possibles artefactes d'una arqueologia futura. Este és precisament el punt de partida del món creatiu de Daniel Ortega, els treballs del qual ens presenten una mena de tòtems 2.0 carregats de crítica i ironia en què el geològic es fusiona amb la tecnologia. Resulta especialment interessant *Rastimov Letria* (2021), en la qual ens planteja la recepció futura de les targetes de telefonia. Mitjançant la seua adhesió a una roca mig submergida en una mar de pintura i resina, la peça ens transporta a les escenes del monòlit de *2001: Una odissea de l'espai* de Stanley Kubrick; convertit en element anacrònic i testimoni de les eres, este artefacte híbrid podria fins i tot arribar a ser considerat una entitat de poder desconegut i estimulador evolutiu.

La denúncia d'Ortega és clara, com també ho és la que subjau en les profunditats de les dunes artificials de

ahora, aquellas huellas materiales que serán recuperadas e interpretadas en el día de mañana.

Desde esta perspectiva tan cercana a la asimilación de la noción antropocénica, el suelo se convierte en una acumulación de estratos que funciona como una «arca» desde la que es posible revisitar el pasado e incluso proyectar el futuro, especulando sobre lo que podría llegar a ser. Surgen entonces una especie de «neoarqueologías» artísticas que, a diferencia de la arqueología tradicional, tratan ahora objeto y materia como una realidad indissociable y digna de ser explorada en su estado fusionado. A través de ella, se generan hipotéticos diálogos entre distintas realidades y tiempos que dan lugar a seres fantásticos, como los mantos biomateriales de Esther Gatón, e incluso posibles artefactos de una arqueología futura. Este es precisamente el punto de partida del mundo creativo de Daniel Ortega, cuyos trabajos nos presentan una especie de tótems 2.0 cargados de crítica e ironía donde lo geológico se fusiona con la tecnología. Resulta especialmente interesante *Rastimov Letria* (2021), en la cual nos plantea la recepción futura de las tarjetas de telefonía. A través de su adhesión a una roca medio sumergida en un mar de pintura y resina, la pieza nos transporta a las escenas del monolito de *2001: Odisea en el espacio* de Stanley Kubrick: convertido en elemento anacrónico y testigo de las eras, este artefacto híbrido podría incluso llegar a ser considerado una entidad de poder desconocido y estimulador evolutivo.

La denuncia de Ortega es clara, como también lo es la que subyace en las profundidades de las dunas artificiales de *Mehr Fantasie* (2019), generadas a partir de los restos de

*Mehr Fantasie* (2019), generades a partir de les restes de televisors incinerats, amb les quals Julia Varela planteja possibles formes paisatgístiques esdevenidores. Les dos peces posen en relleu la potència de la metodologia de l'arqueologia futura com a mecanisme de reivindicació de la consciència ecològica i de posada en escac del món occidental actual, hiperconnectat, consumista i altament contaminant d'un medi que ja no és habitat sinó colonitzat. Un món que Juana Francés denunciava ja en els seixanta i els setanta, quan en la seua sèrie *El hombre y la ciudad* —de la qual *Ser y ecología* (1971) en forma part— recuperava xicotets vestigis tecnològics, sobretot procedents de televisors, per a representar una multiplicitat d'individus aïllats, incomunicats pels dispositius de la tecnologia moderna.

«Perquè l'entorn del qual s'ha envoltat l'home és cada vegada més angoixant, realment aclaparador. La societat de consum ens obliga a devorar-ho tot. Ens sotmet. Estem atrapats!!»<sup>5</sup>, declarava Francés en una entrevista de 1974. I seguia: «L'ésser humà s'està convertint en una “cosa”, s'està “cosificant”. Ha deixat de ser subjecte per a ser objecte.»<sup>6</sup> Des d'una mirada i una crítica encara antropocèntriques, esta artista alacantina passava a reflexionar ja no sols sobre l'individu, sinó sobre l'ésser humà en el seu context, i albirava la fi de la polaritat subjecte-objecte. Així, es constata una vegada més l'existència en Francés d'una sensibilitat anticipatòria

5. Declaracions de Juana Francés en l'entrevista de Joy White «With Juana Francés». Publicada en *Arteguía*, 07/05/1974.

6. *Ibid.*

televisores incinerados, con las que Julia Varela plantea posibles formas paisajísticas venideras. Ambas piezas ponen de relieve la potencia de la metodología de la arqueología futura como mecanismo de reivindicación de la consciencia ecológica y de puesta en jaque del mundo occidental actual, hiperconectado, consumista y altamente contaminante de un medio que ya no es habitado sino colonizado. Un mundo que Juana Francés denunciaba ya en los sesenta y los setenta, cuando en su serie *El hombre y la ciudad* —de la que *Ser y ecología* (1971) forma parte— recuperaba pequeños vestigios tecnológicos, sobre todo procedentes de televisores, para representar una multiplicidad de individuos aislados, incomunicados por los dispositivos de la tecnología moderna.

«Porque el entorno del que se ha rodeado el hombre es cada vez más angustioso, realmente agobiador. La sociedad de consumo nos obliga a devorarlo todo. Nos somete. ¡¡Estamos atrapados!!»<sup>5</sup>, declaraba Francés en una entrevista de 1974. Y seguía: «El ser humano se está convirtiendo en una “cosa”, se está “cosificando”. Ha dejado de ser sujeto para ser objeto.»<sup>6</sup> Desde una mirada y una crítica aún antropocéntricas, esta artista alacantina pasaba a reflexionar ya no solo sobre el individuo, sino sobre el ser humano en su contexto, y vislumbraba el fin de la polaridad sujeto-objeto, constatando una vez más la existencia en Francés de una sensibilidad anticipatoria que la sitúa como una de las precursoras de estas nuevas material-

5. Declaraciones de Juana Francés en la entrevista de Joy White «With Juana Francés». Publicada en *Arteguía*, 07/05/1974.

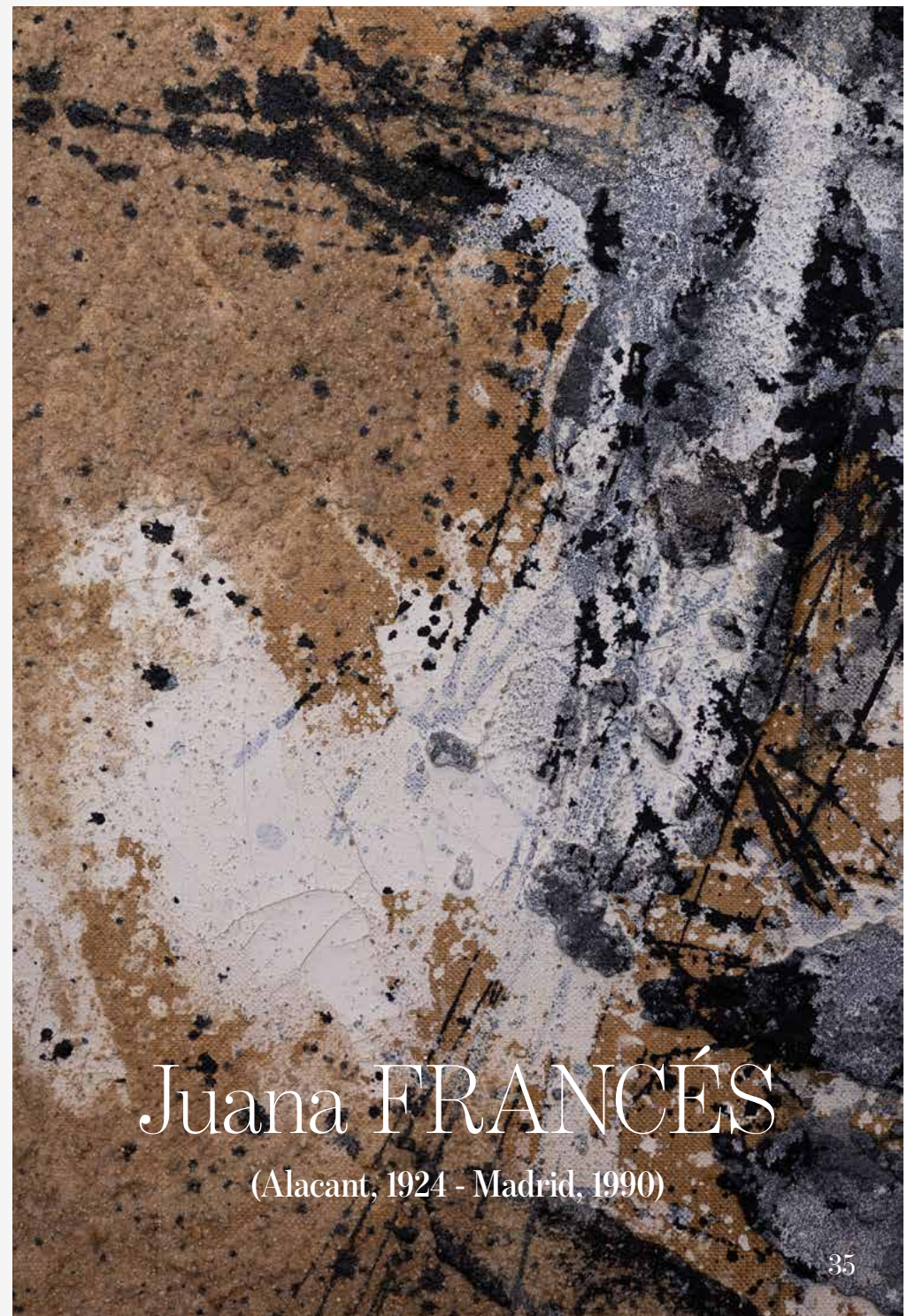
6. *Ibid.*

que la situa com una de les precursors d'estes noves materialitats. De la seua teoria de la cosificació del subjecte, podem fins i tot extrapolar la pregunta: què és allò que cobra vida quan l'ésser humà passa a ser «objectitzat»? Des d'una postura diametralment oposada al punt de partida de Bennett, ens retrobem de nou amb una mateixa intuïció: davant del silenci de la humanitat, són els objectes els que ens parlen d'esta. En la seua existència fragmentària, fusionades amb el geològic, estes restes dialoguen amb el medi i testimonien tant les formes de vida que les van produir com la urgència de la reparació.

Probablement, ací residix el verdader potencial d'estes noves materialitats artístiques: no tant representar la terra com aprendre a escoltar-la. Convertits en vestigis d'un present que ja comença a sedimentar-se, minerals, residus, fòssils i artefactes ens recorden que qualsevol matèria conserva memòria, i eixa memòria és, també, una forma de revolució.

dades. De su teoría de la cosificación del sujeto, podemos incluso extrapolar la pregunta: ¿qué es aquello que cobra vida cuando el ser humano pasa a ser «objetizado»? Desde una postura diametralmente opuesta al punto de partida de Bennett, nos reencontramos de nuevo con una misma intuición: ante el silencio de la humanidad, son los objetos los que nos hablan de ella. En su existencia fragmentaria, fusionados con lo geológico, estos restos dialogan con el medio y testimonian tanto las formas de vida que los produjeron como la urgencia de reparación.

Probablemente ahí resida el verdadero potencial de estas nuevas materialidades artísticas: no tanto en representar la tierra como en aprender a escucharla. Convertidos en vestigios de un presente que ya empieza a sedimentarse, minerales, residuos, fósiles y artefactos nos recuerdan que toda materia conserva memoria, y esa memoria es, también, una forma de revolución.



Juana FRANCÉS

(Alacant, 1924 - Madrid, 1990)

Després d'una primera etapa caracteritzada per una figuració geomètrica, hieràtica i altament simbolista, a mitjan dècada dels cinquanta Juana Francés es va submergir en una abstracció gestual cada vegada més matèrica i expressiva, típicament informalista, que la portaria a ser cofundadora, en 1957, del grup El Paso (encara que eixe mateix any se'n desvincularia). *Composición nº 52* (1960) i *Sense títol* (s.d. [c. 1960]) pertanyen a este període en què la superfície terrestre era introduïda en el quadre per mitjà de l'arena. Francés la mesclava amb pintura per a generar unes peces matèriques, texturades, sobre les quals després incidia mitjançant l'ús de paletes i pinzells gruixuts a través dels quals plasmava les seues emocions més íntimes i les seues inquietuds vitals.

A poc a poc va anar introduint fragments de diferents materials de construcció, disposant-los de tal manera que ens recorden les vistes aèries d'un conjunt de terrenys llaurats i parcel·lats, com succeïx en *Tierra de campos* (1962). Els materials acoblats ens conduïxen a una doble referència del real, que s'expandix des de la idea de paisatge al sentiment de pertinença a eixe lloc. El desgast dels materials residuals utilitzats i el mateix fet de reinserir-los en la terra servixen a Francés per a invocar la seua reflexió sobre el temps, tant en un sentit arqueològic com de ciclicitat de la vida.

A este acoblament d'elements constructius es va anar sumant, a partir de 1963, la recuperació de la figuració antropomòrfica i la consolidació de l'ús de l'acoblament de materials no pictòrics, sobretot, d'artefactes del món tecnificat. Amb estos, Francés es va submergir en una incessant busca expressiva de la seua preocupació per la problemàtica de la comunicació humana deguda a la tecnologia moderna. El resultat d'estos treballs va ser la sèrie *El hombre y la ciudad* (1963-1979), a la qual pertany *Ser y ecología* (1971), i en la qual representava un conjunt d'individus aïllats, comunicats pels dispositius de la cultura de masses,

Después de una primera etapa caracterizada por una figuración geométrica, hierática y altamente simbolista, a mediados de la década de los cincuenta Juana Francés se sumergió en una abstracción gestual y cada vez más matérica y expresiva, típicamente informalista, que la llevaría a ser co-fundadora, en 1957, del grupo El Paso (aunque ese mismo año se desvincularía de él). *Composición nº 52* (1960) y *Sin título* (s.f., [c. 1960]) pertenecen a este período en que la superficie terrestre era introducida en el cuadro por medio de la arena. Francés la mezclaba con pintura para generar unas piezas matéricas, texturizadas, sobre las que luego incidía mediante el uso de paletas y pinceles gruesos a través de los cuales plasmaba sus emociones más íntimas y sus inquietudes vitales.

Poco a poco fue introduciendo fragmentos de distintos materiales de construcción, disponiéndolos de tal manera que nos recuerdan las vistas aéreas de un conjunto de terrenos arados y parcelados, como sucede en *Tierra de campos* (1962). Los materiales ensamblados nos conducen a una doble referencia de lo real, que se expande desde la idea de paisaje al sentimiento de pertinencia a ese lugar. El desgaste de los materiales residuales utilizados y el propio hecho de reinsertarlos en la tierra sirven a Francés para invocar su reflexión sobre el tiempo, tanto en un sentido arqueológico como de ciclicidad de la vida.

A este ensamblaje de elementos constructivos se fue sumando, a partir de 1963, la recuperación de la figuración antropomórfica y la consolidación del uso del ensamblaje de materiales no pictóricos, sobre todo, de artefactos del mundo tecnificado. Con ellos, Francés se sumergió en una incesante búsqueda expresiva de su preocupación por la problemática de la comunicación humana debida a la tecnología moderna. El resultado de estos trabajos fue la serie *El hombre y la ciudad* (1963-1979), a la que pertenece *Ser y ecología* (1971), y en la que representaba un conjunto de individuos aislados, comunicados por los dispositivos de la cultura de masas, evocados precisamente a través de distintos vestigios tecnológicos y de la

evocats precisament per mitjà de diferents vestigis tecnològics i de la imatge del televisor.

Més avant, durant la seua última etapa creativa, els seus treballs van fer un tomb cap a una abstracció lírica centrada en la temàtica natural, sobretot focalitzada en els cicles celestes i els corrents hídrics, que podrien entendre's com una reconciliació i una renovada connexió amb el món. Des d'un vincle íntim fins a una fusió universal, al llarg de la seua trajectòria Juana Francés va transformar la matèria en vehicle per a pensar el món, des de les seues fractures i silencis fins a les seues possibilitats de trobada i renovació.

imagen del televisor.

Más adelante, durante su última etapa creativa, sus trabajos dieron un vuelco hacia una abstracción lírica centrada en la temática natural, sobretodo focalizada en los ciclos celestes y las corrientes hídricas, que podrían entenderse como una reconciliación y renovada conexión con el mundo. Desde un vínculo íntimo hasta una fusión universal, a lo largo de su trayectoria, Juana Francés transformó la materia en vehículo para pensar el mundo, desde sus fracturas y silencios hasta sus posibilidades de encuentro y renovación.



*Sense títol*

s.d. (c. 1960)

Acrílic i terres sobre tela / Acrílico  
y tierras sobre tela

97,5 x 146,5 x 2 cm

Col·lecció Juana Francés / Colec-  
ción Juana Francés  
Museu d'Art Contemporani  
d'Alacant

*Composició núm. 52*

1960

Tècnica mixta sobre tela / Técnica mixta sobre tela

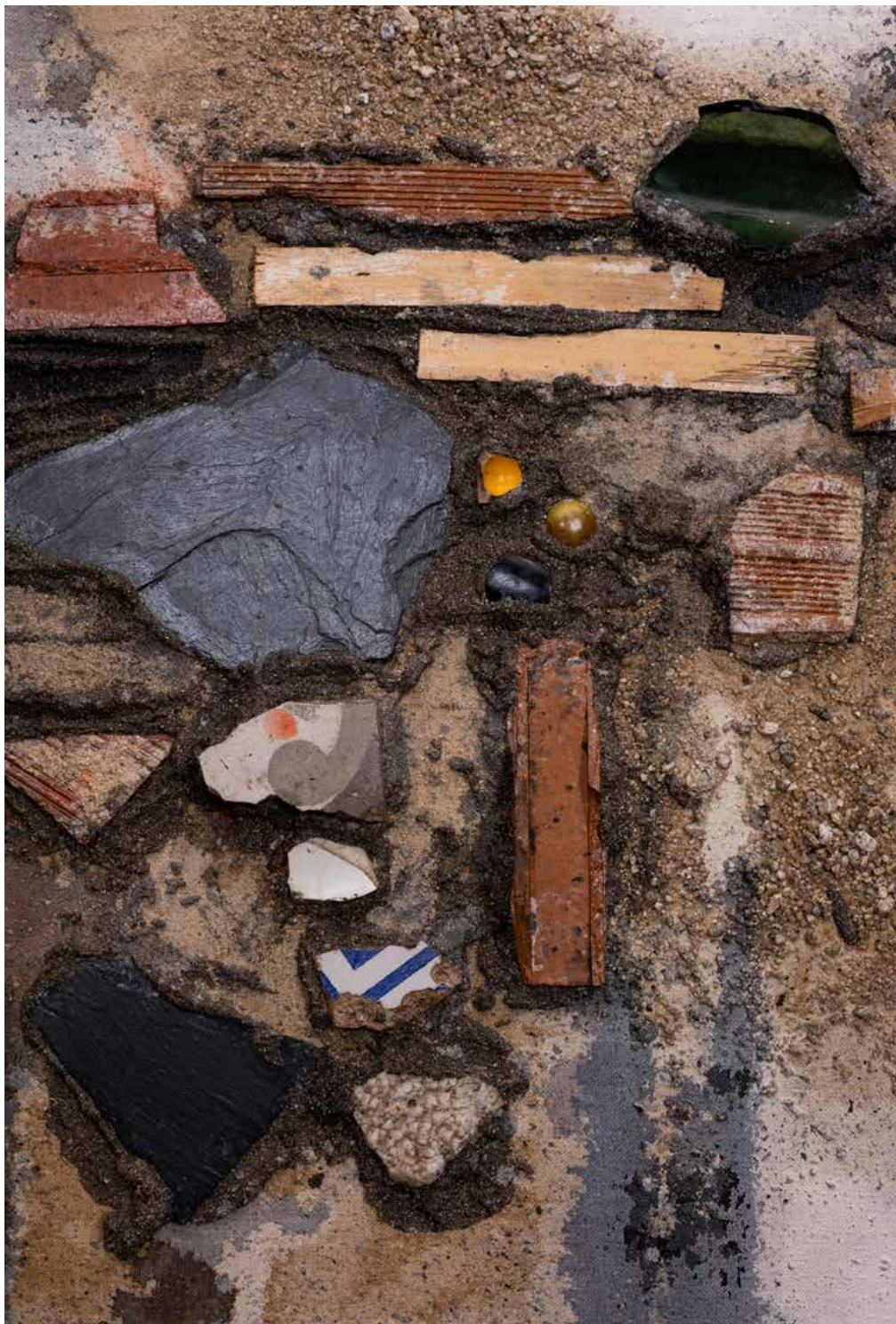
130 x 97 cm

IVAM

Institut Valencià d'Art Modern,  
Generalitat Valenciana

Llegat Juana Francés / Legado  
Juana Francés





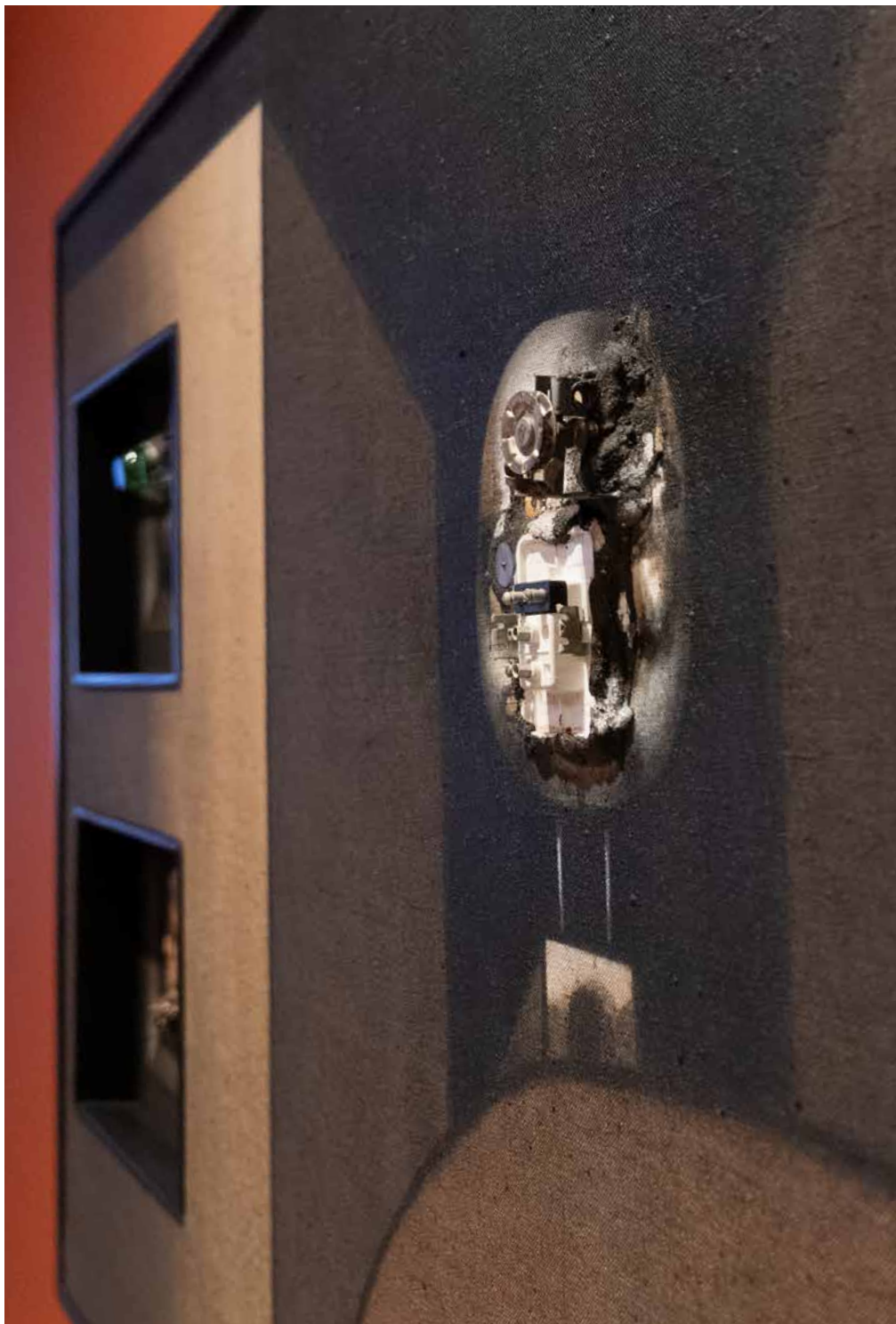
*Tierra de campos*

1962

Oli, terra i elements adossats sobre llenç / Óleo, tierra y elementos adosados sobre lienzo

114,5 x 146,5 cm

Col·lecció Juana Francés / Colección Juana Francés  
Museu d'Art Contemporani d'Alacant



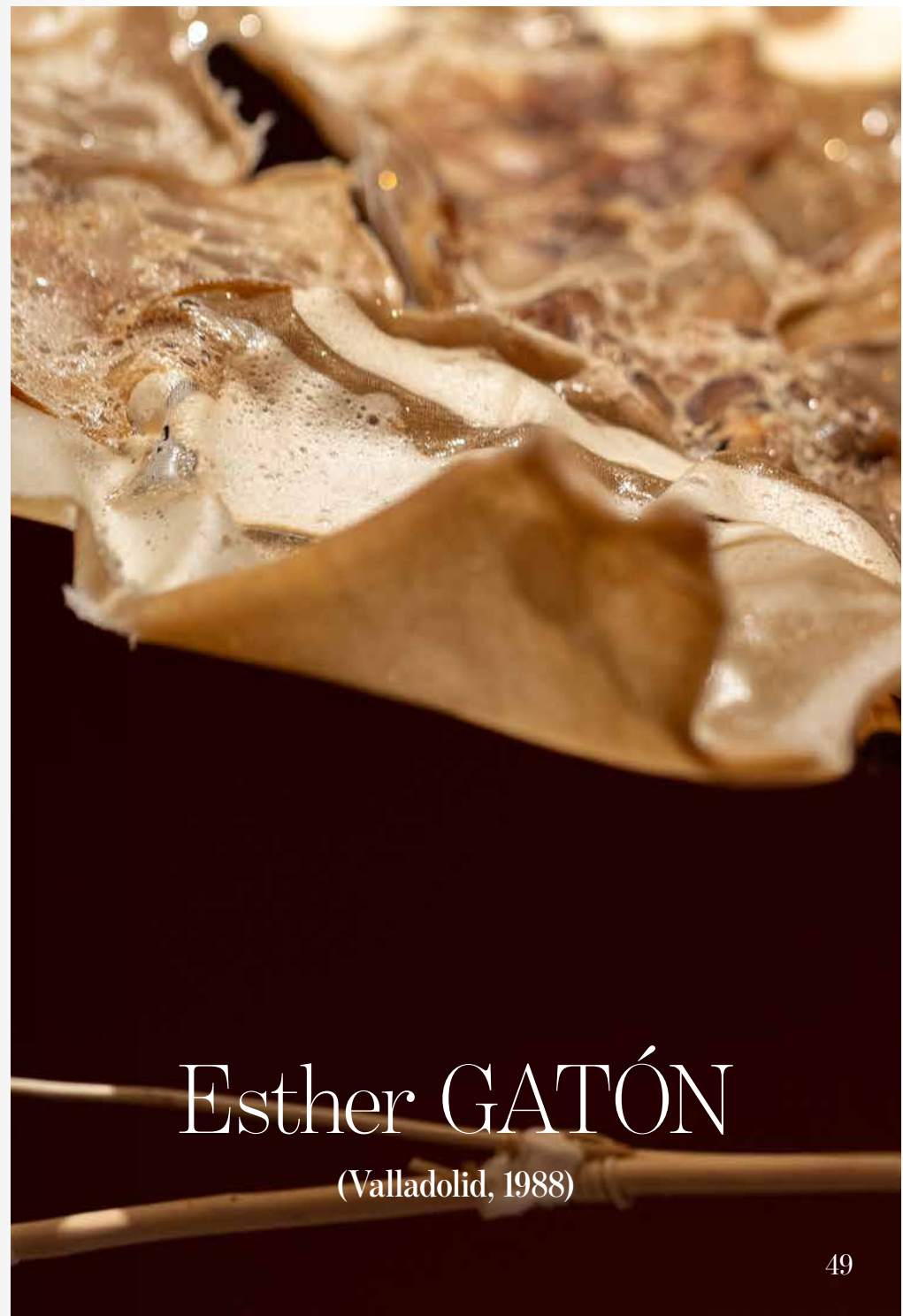
*Ser y ecología*

1971

Oli i elements adossats sobre llenç  
/ Óleo y elementos adosados sobre  
lienzo

109 x 168 x 14 cm

Col·lecció Juana Francés / Colec-  
ción Juana Francés  
Museu d'Art Contemporani  
d'Alacant



Esther GATÓN

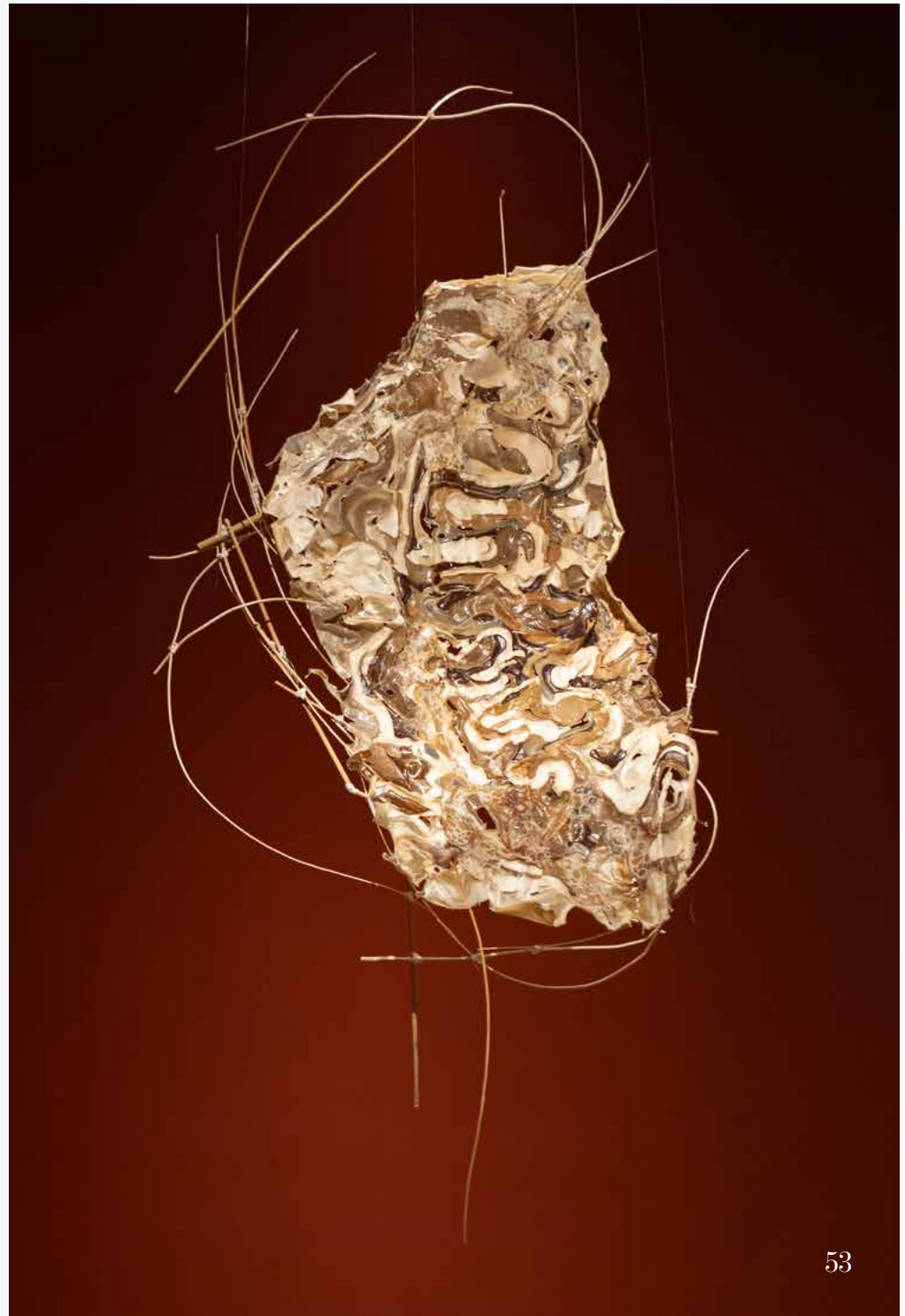
(Valladolid, 1988)

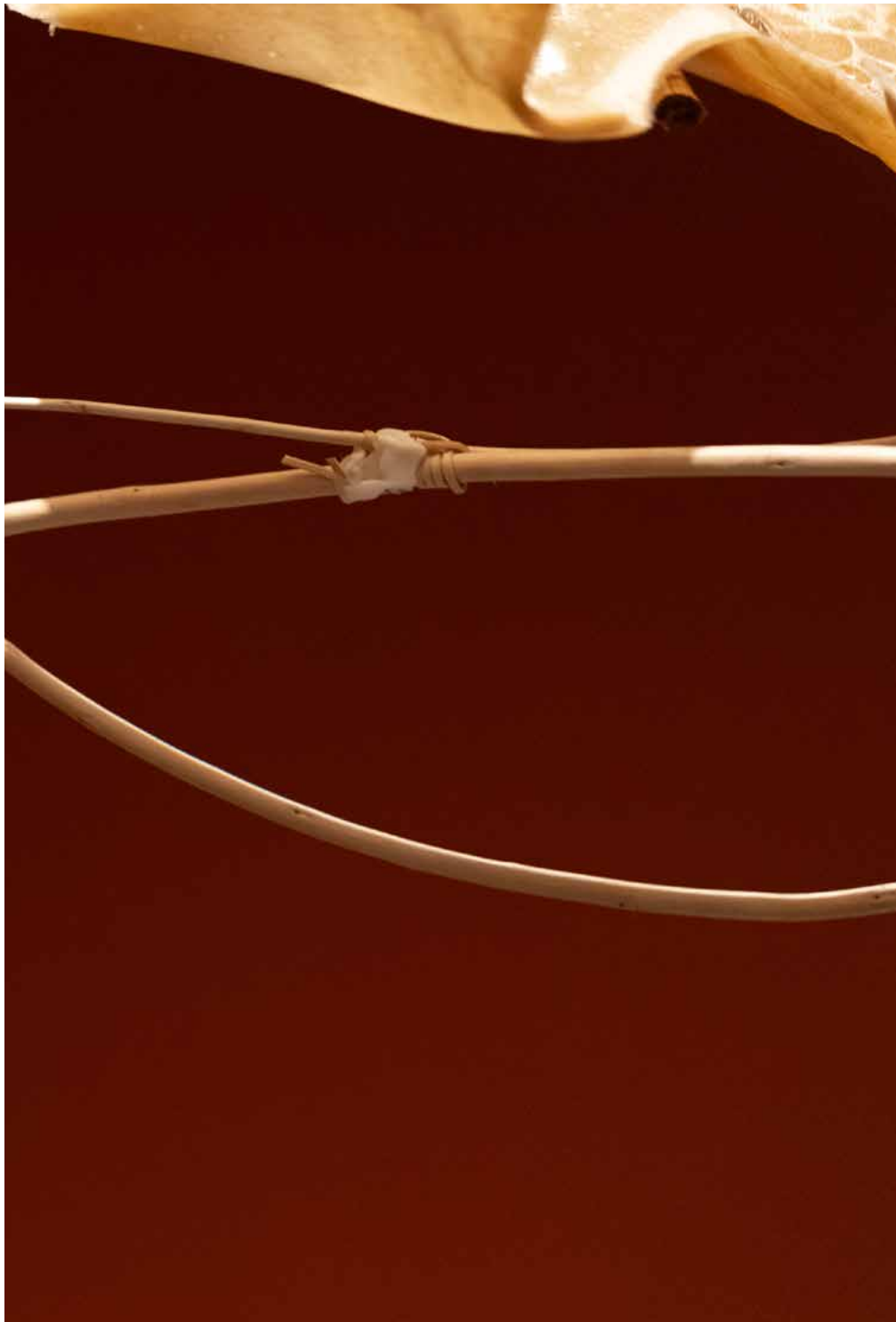
Esther Gatón és una artista que treballa entre mitjans manuals, que inclouen des de l'escultura, el dibuix o la pintura fins l'escriptura i el format audiovisual. Els seus treballs exploren les capacitats expressives de diferents materials tradicionalment allunyats del món de l'art, entre els quals destaquen els biomaterials amb qualitats plàstiques, que ella mateixa crea per després fusionar i modelar mitjançant una acurada tasca artesanal. Mitjançant este procés, genera formes i ambients orgànics, sensorials, que s'integren amb l'espai expositiu i propicien nous modes relacionals entre matèria i realitat, obrint la possibilitat del dubte i la imaginació.

En *Eu tinha poucos anhos e já era rigorosamente anciã* (2021), ens trobem davant d'una mena de mantell lleuger i flotant que recorda un organisme o paisatge fantàstic realitzat per l'artista amb un dels seus biomaterials de creació pròpia, configurat, en este cas, a partir de la cocció d'algues recollides en passejos amb amics durant un viatge per la costa anglesa juntament amb espècies, condiments i aliments comuns tals com la gelatina, la corfa d'ou, el pebre roig o el sucre. Des d'esta estètica residual, Gatón explora noves materialitats per a l'evocació de memòries íntimes del passat, al mateix temps que proposa noves formes de l'aprofitament de les nostres deixalles, que abandonen ací el sòl ferm i s'entreguen a una deriva aèria.

Esther Gatón una artista que trabaja entre medios manuales que incluyen desde la escultura, el dibujo o la pintura hasta la escritura y el formato audiovisual. Sus trabajos exploran las capacidades expresivas de distintos materiales tradicionalmente alejados del mundo del arte, entre los que destacan los biomateriales con cualidades plásticas, que ella misma crea para luego fusionar y moldear mediante una minuciosa labor artesanal. A través de este proceso, genera formas y ambientes orgánicos, sensoriales, que se integran con el espacio expositivo y propician nuevos modos relacionales entre materia y realidad, abriendo la posibilidad de la duda y la imaginación.

En *Eu tinha poucos anhos e já era rigorosamente anciã* (2021), nos encontramos ante una especie de manto liviano y flotante que recuerda un organismo o paisaje fantástico realizado por la artista con uno de sus biomateriales de creación propia, configurado, en este caso, a partir de la cocción de algas recolectadas en paseos con amigos durante un viaje por la costa inglesa junto con especias, condimentos y alimentos comunes tales como la gelatina, la cáscara de huevo, el pimentón o el azúcar. Desde esta estética residual, Gatón explora nuevas materialidades para la evocación de memorias íntimas del pasado, al tiempo que propone nuevas formas de aprovechamiento de nuestros desechos, que abandonan aquí el suelo firme y se entregan a una deriva aérea.





P. 53

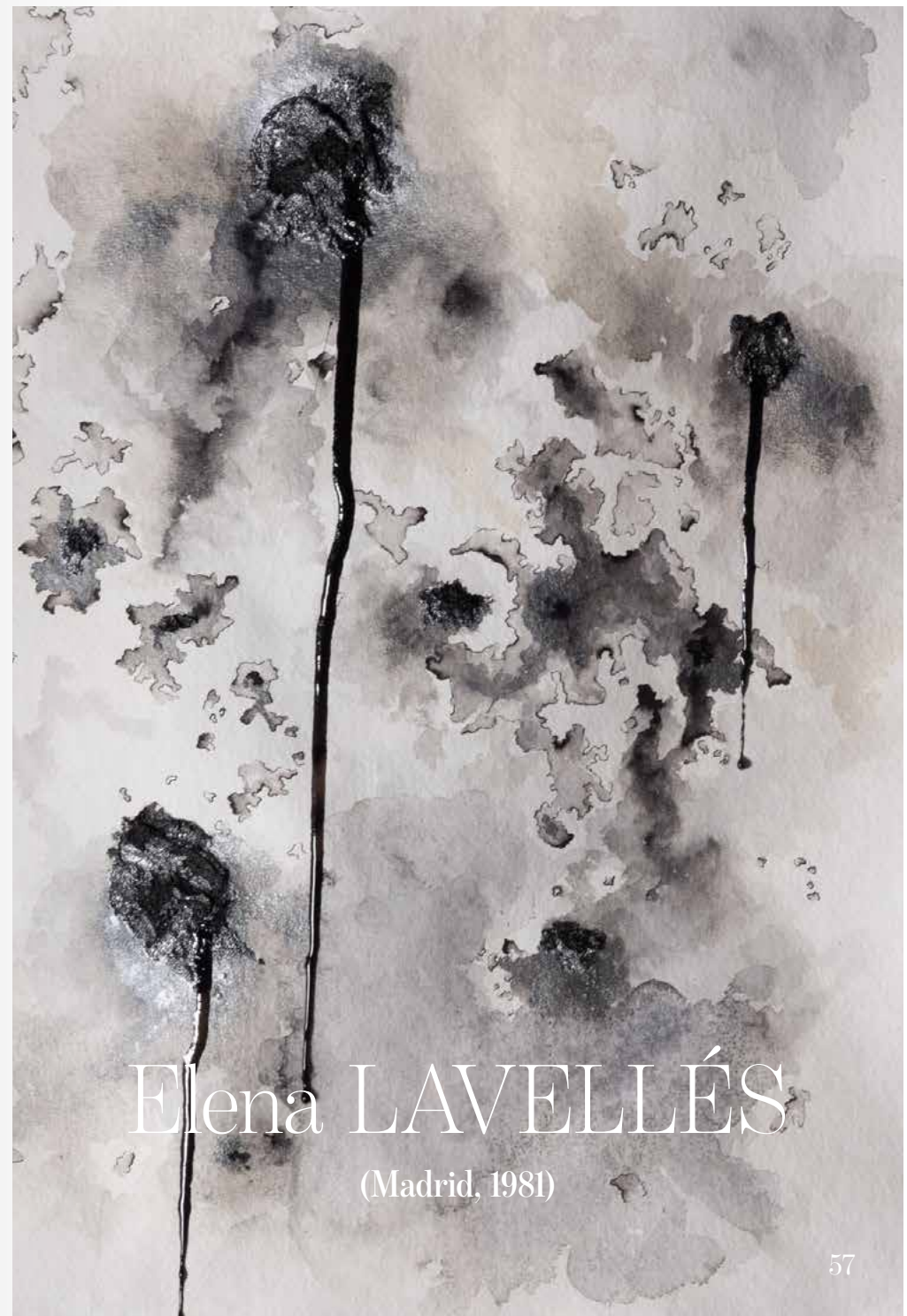
*Eu tinha poucos anhos e já  
era rigorosamente anciã*

2021

Escultura feta de bioplásticos amb  
alga, pebre, solidago, purpurina,  
seda i bambú / Escultura hecha  
de bioplásticos con alga, paprika  
solidago, purpurina, seda y bambú

170 x 105 x 78 cm

Cortesia de l'artista / Cortesía de  
la artista



Elena LAVELLÉS

(Madrid, 1981)

Elena Lavellés és una artista visual, investigadora i cineasta els projectes de la qual tracten sobre les correspondències existents entre els estrats socials i geològics. Mitjançant una pràctica que combina la investigació teòrica i de camp, l'artista evidencia les relacions invisibles entre l'explotació dels recursos geològics i els mecanismes d'explotació natural i humana del capitalisme, alhora que dona veu als moviments de resistència social que, al llarg del temps, han emergit en contra de las praxis neoliberals.

El conjunt de treballs seleccionats per a esta mostra aprofundix, concretament, en l'impacte ambiental i les activitats humanes ocultes en les principals zones extractives de petroli, or i carbó a escala mundial. A partir de l'anàlisi detallada d'estes pràctiques i les seues conseqüències en territoris molt concrets, que van des dels Estats Units, Mèxic i el Brasil fins a Europa Central, Lavellés situa davant nosaltres una problemàtica d'abast global. Per a això recorre a un llenguatge visual carregat de crítica i poètica, servint-se del que coneixem com el «sublim contemporani».

Així, la bella imatge de la fusió matèric-geològica d'estos valuosos recursos amb les capes aquífères i geològiques de la terra que trobem en el vídeo multicanal *Untitled. The Withdrawal Series* (2020) adquirix múltiples capes significatives en contraposar-se amb els dibuixos a doble cara realitzats sobre mapes topogràfics de les ciutats i els voltants d' Ouro Preto (el Brasil), Ciutat del Carmen (Golf de Mèxic) i Gillette (els Estats Units) que configuren la sèrie *Forthcoming Topographies* (2018).

Més enllà dels materials, subjau una realitat molt més térbola que és evocada a partir de l'estètica de la mescla i de la filtració: les dures condicions laborals dels qui extrauen estos materials. Són precisament estos treballadors i els seus cossos exhaustos els que Lavellés retrata en *Untitled, miner in Senjski Rudnik during his/her shift* (2021), una sèrie fotogràfica pertanyent al projecte *Expanded Stratigraphy: from Geology to Social Fabric*,

Elena Lavellés es una artista visual, investigadora y cineasta cuyos proyectos giran alrededor de las correspondencias existentes entre los estratos sociales y geológicos. A través de una práctica que combina la investigación teórica y de campo, la artista evidencia las relaciones invisibles entre la explotación de los recursos geológicos y los mecanismos de explotación natural y humana del capitalismo, a la vez que da voz a los movimientos de resistencia social que, a lo largo del tiempo, han emergido en contra de las praxis neoliberales.

El conjunto de trabajos seleccionados para esta muestra profundiza, concretamente, en el impacto ambiental y las actividades humanas ocultas tras las principales zonas extractivas de petróleo, oro y carbón a escala mundial. A partir del análisis detallado de estas prácticas y sus consecuencias en territorios muy concretos, que van desde Estados Unidos, México y Brasil hasta Europa Central, Lavellés sitúa ante nosotros una problemática de alcance global. Para ello recurre a un lenguaje visual cargado de crítica y poética, sirviéndose de lo que conocemos como el «sublime contemporáneo».

Así, la bella imagen de la fusión matérico-geológica de estos valiosos recursos con las capas acuíferas y geológicas de la Tierra que encontramos en el vídeo multicanal *Untitled. The Withdrawal Series* (2020) adquiere múltiples capas significativas al contraponerse con los dibujos a doble cara realizados sobre mapas topográficos de las ciudades y los alrededores de Ouro Preto (Brasil), Ciudad del Carmen (Golfo de México) y Gillette (Estados Unidos) que configuran la serie *Forthcoming Topographies* (2018).

Más allá de los materiales, subyace una realidad mucho más turbia, evocada a partir de la estética de la mezcla y de la filtración: las duras condiciones laborales de quienes los extraen. Son precisamente estos trabajadores y sus cuerpos exhaustos los que Lavellés retrata en *Untitled, miner in Senjski Rudnik during his/her shift* (2021), una serie fotográfica perteneciente al proyecto *Expanded*

centrat en les condicions laborals de Senjski Rudnik, la mina de carbó més antiga de Sèrbia, la posada en marxa de la qual va suposar l'inici de la revolució industrial del país.

*Stratigraphy: from Geology to Social Fabric*, centrado en las condiciones laborales de Senjski Rudnik, la mina de carbón más antigua de Serbia, cuya puesta en marcha supuso el inicio de la revolución industrial del país.

P. 62-63

*Untitled, miner in Senjski  
Rudnik during his/her shift*

2021

Impressió per raig de tinta sobre  
paper fotogràfic Hahnemühle /  
Impresión por chorro de tinta sobre  
papel fotográfico Hahnemühle

60 x 70 cm c/u

Cortesía de l'artista / Cortesía de  
la artista

P. 64-65

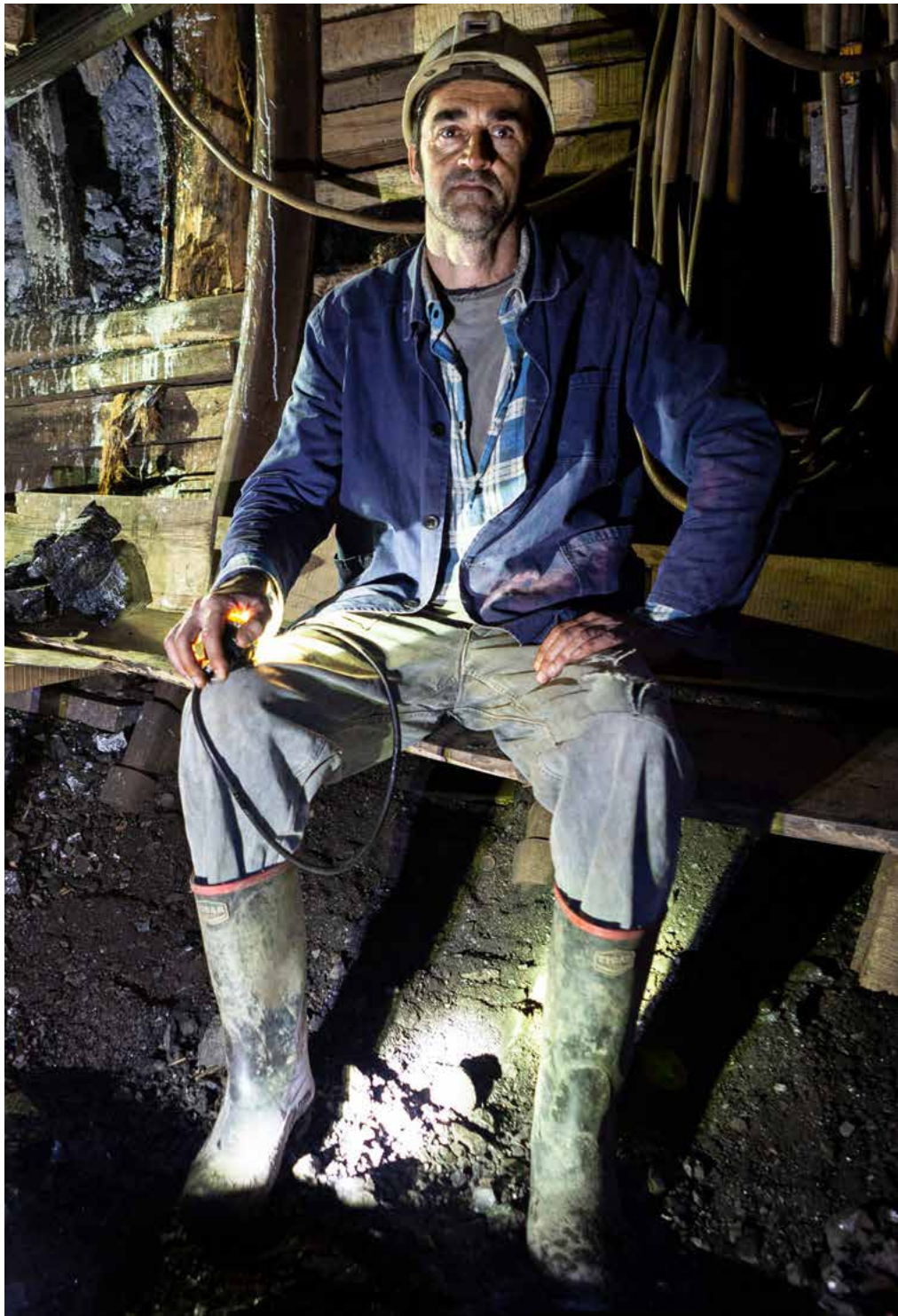
*Untitled.  
The Withdrawal Series*

2020

Instal·lació de vídeo HD, color, so,  
15 min (loop) / Instalación de vídeo  
HD, color, sonido, 15 min (loop)

So / sonido: Gastón Horischnik

Cortesía de l'artista / Cortesía de  
la artista



Small vertical text label on the right side of the wall.





*Forthcoming Topographies -  
Coal II, Gold I, Oil II*

2018

Tintes, aquarel·la, carbó de  
Gillette (*Coal II*), traces d'or en  
pols d'Ouro Preto (*Gold I*), petroli  
del golf de Mèxic (*Oil II*), pols  
metàl·lica i resina sobre paper  
Khadi / Tintas, acuarela, carbón  
de Gillette (*Coal II*), trazas de oro  
en polvo de Ouro Preto (*Gold I*),  
petróleo del golfo de México (*Oil II*),  
polvo metálico y resina sobre papel  
Khadi

*Gold I*: 116 x 84 cm; *Coal II* y *Oil II*:  
50 x 41 cm c/u

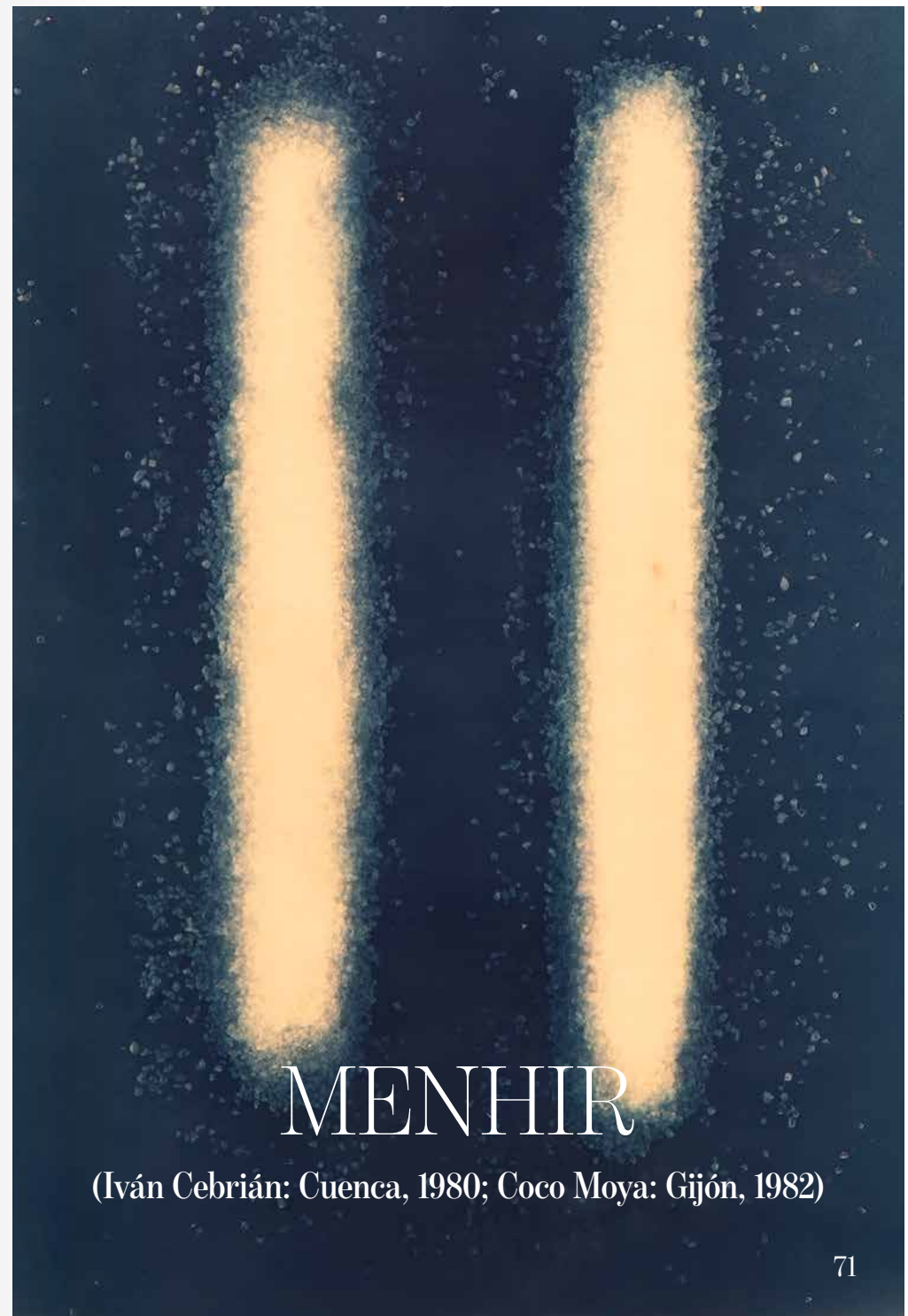
Cortesia de l'artista / Cortesía de  
la artista



*Forthcoming Topographies - Gold I. cara 1*



*Forthcoming Topographies - Gold I. cara 2*



De manera semblant a la forma d'arquitectura prehistòrica i nòmada que dona nom al col·lectiu i que usa les pedres com a forma de connexió humana amb el paisatge, Menhir explora la possibilitat de generar noves formes relacionals alternatives entre l'ésser humà i el territori. Partint de la geomància i de la capacitat de canalització energètica que emana de la realitat d'estos monòlits, les seues obres consistixen en diàlegs sonors i musicals amb espais geològics concrets, en un intent de recuperar una comunicació més primigènia, fluida i respectuosa entre l'ésser humà i el medi.

Un d'estos exercicis geosituats és *La meditació de l'aigua* (2019), una instal·lació creada específicament per a la vall salada d'Añana, un paisatge saliner de la província d'Àlaba amb més de 7.000 anys d'història. En esta, Menhir tracta el procés de collita de la sal com a pràctica meditativa i explora les múltiples capes simbòliques que ha acumulat este mineral al llarg del temps, des dels relats mítics fins a la seua importància econòmica. L'obra posa l'accent principalment en el seu paper dins de la tradició de l'alquímia, on va ser considerada com un dels seus components fonamentals, com a substància medidora capaç d'unir forces oposades (el pur i l'impur; la humitat i la sequedat; eros i tànatos, etc.). Més que matèria inerta, este mineral apareixia ací com un agent transformador, capaç de propiciar el canvi i fer possible la reconciliació de contraris.

Esta condició relacional travessa tota la instal·lació. La sal és l'element que vincula i desvincula el component sonor del component material de la peça: mentres que els dibuixos i les xicotetes escultures reverberen el poder del mineral com a constructor de sabers, la part sonora ens remet als diferents estadis del seu procés d'extracció. Tot i que la desconexió intencionada de les parts al·ludix al procés d'abstracció meditativa, ambdós registres es convertixen en una experiència d'escolta i contemplació que convida a reconsiderar la relació entre l'ésser humà, el territori i els materials que el configuren.

De manera similar a la forma de arquitectura prehistórica y nómada que da nombre al colectivo y que usa las piedras como forma de conexión humana con el paisaje, Menhir explora la posibilidad de generar nuevas formas relacionales alternativas entre el ser humano y el territorio. Partiendo de la geomancia y de la capacidad de canalización energética que emanan de la realidad de estos monolitos, sus obras consisten en diálogos sonoros y musicales con espacios geológicos concretos, en un intento de recuperar una comunicación más primigenia, fluida y respetuosa entre el ser humano y el medio.

Uno de estos ejercicios geosituados es *La meditación del agua* (2019), una instalación creada específicamente para el Valle Salado de Añana, paisaje salinero de la provincia de Álava con más de 7.000 años de historia. En ella Menhir aborda el proceso de cosecha de la sal como práctica meditativa y explora las múltiples capas simbólicas que ha acumulado este mineral a lo largo del tiempo, desde los relatos míticos hasta su importancia económica. La obra hace especial hincapié en su papel dentro de la tradición de la alquimia, donde fue considerada como uno de sus componentes fundamentales, en tanto que sustancia medidora, capaz de unir fuerzas opuestas (lo puro y lo impuro; la humedad y la sequedad; eros y tánatos, etc.). Más que materia inerte, este mineral aparecía aquí como un agente transformador, capaz de propiciar el cambio y hacer posible la reconciliación de contrarios.

Esta condición relacional atraviesa toda la instalación. La sal es el elemento que vincula y desvincula el componente sonoro del componente material de la pieza: mientras que los dibujos y las pequeñas esculturas reverberan el poder del mineral en tanto que constructor de saberes, la parte sonora nos remite a los distintos estadios de su proceso de extracción. Si bien la desconexión intencionada de las partes alude al proceso de abstracción meditativa, juntos, ambos registros se convierten en una experiencia de escucha y contemplación que invita a reconsiderar la relación entre el ser humano, el territorio y los materiales que lo configuran.



*La meditación del agua*

2019

Instal·lació sonora multicanal,  
peces de ceràmica i cianotípies  
sobre paper / Instalación sonora  
con planchas de metal, sal, piezas  
cerámicas y cianotipias sobre papel

Dimensions variables / Dimensio-  
nes variables

Cortesia dels artistes / Cortesía de  
los artistas

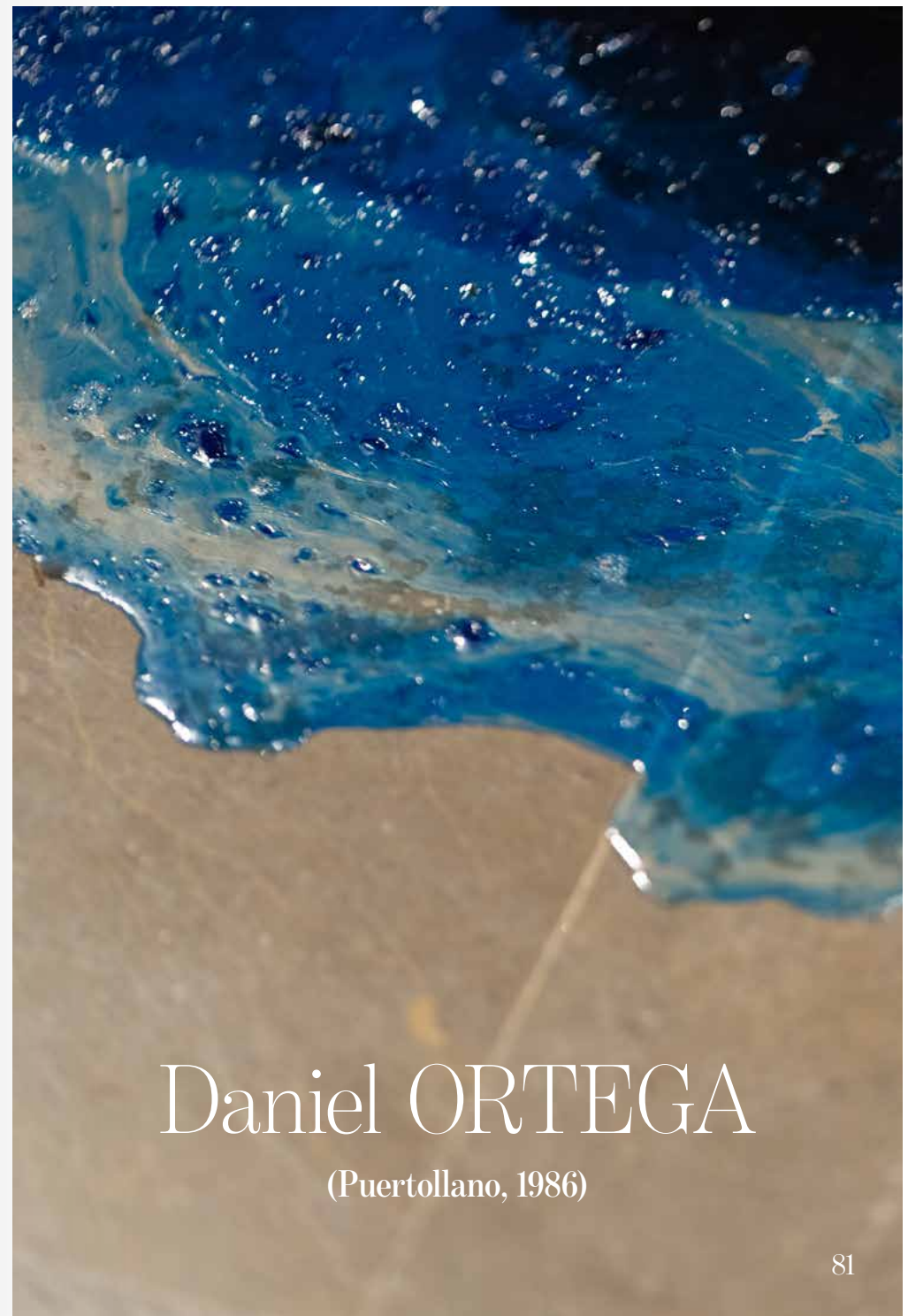


*La meditación del agua en el  
Valle de Añana, 2019*

Foto: Coco Moya







Daniel ORTEGA

(Puertollano, 1986)

Els treballs de l'artista multidisciplinari Daniel Ortega especulen sobre les formes geològiques futures susceptibles d'emergir com a resultat de la coexistència continuada entre el sòl “natural” i el residu tecnològic característic del món occidental. Per això, les seues creacions se centren en el desenrotllament conceptual i material del que podria denominar-se “la roca postmoderna”: una entitat en la qual es fusionen realitats naturals i artificials i que podria considerar-se alhora com a “fòssil” i “objecte neoarqueològic”. Les obres combinen materials com l'acrílic, les tintes, les resines, les roques i els objectes residuals de la societat de consum, amb els quals genera diferents jocs formals i simbòlics que evoquen naturaleses degradades i futurs postapocalíptics.

En esta línia, *Rastimov Letria* (2021) partix de les deixalles tecnològiques d'un dels dispositius més quotidians de la nostra forma de vida actual: els telèfons mòbils. Mitjançant l'adhesió d'un conjunt de targetes SIM rebutjades sobre la superfície d'una roca que reposa sobre una taca-catifa de pintura plàstica i resina acrílica, Ortega construeix una mena de monòlit o deïtat totèmica contemporània de cridaner nom amb ressonàncies soviètiques, que no és una altra cosa que la combinació dels anagrames de dos empreses de telefonia (Movistar i Airtel). Per mitjà d'este exercici, l'artista proposa una possible lectura futurible dels vestigis del capitalisme en el present, que porta implícita un qüestionament de les pràctiques i formes de vida del món occidental actual.

Los trabajos del artista multidisciplinar Daniel Ortega especulan sobre las formas geológicas futuras susceptibles de emerger como resultado de la coexistencia continuada entre el suelo “natural” y el residuo tecnológico característico del mundo occidental. Por ello, sus creaciones se centran en el desarrollo conceptual y material de lo que podría denominarse “la roca posmoderna”: una entidad en la que se fusionan realidades naturales y artificiales y que podría considerarse, a la vez, como “fósil” y “objeto neo-arqueológico”. Las obras combinan materiales como el acrílico, las tintas, las resinas, las rocas y objetos residuales de la sociedad de consumo, con los que genera diferentes juegos formales y simbólicos que evocan naturalezas degradadas y futuros postapocalípticos.

En esta línea, *Rastimov Letria* (2021) parte de los restos tecnológicos de uno de los dispositivos más cotidianos de nuestra forma de vida actual: los teléfonos móviles. A través de la adhesión de un conjunto de tarjetas SIM desechadas sobre la superficie de una roca que reposa sobre una mancha-alfombra de pintura plástica y resina acrílica, Ortega construye una suerte de monolito o deidad totémica contemporánea de llamativo nombre con resonancias soviéticas, que no es otra cosa que la combinación de los anagramas de dos empresas de telefonía (Movistar y Airtel). Por medio de este ejercicio, el artista propone una posible lectura futurible de los vestigios del capitalismo, en el presente, que lleva implícito un cuestionamiento de las prácticas y formas de vida del mundo occidental actual.

*Rastimov Letria*

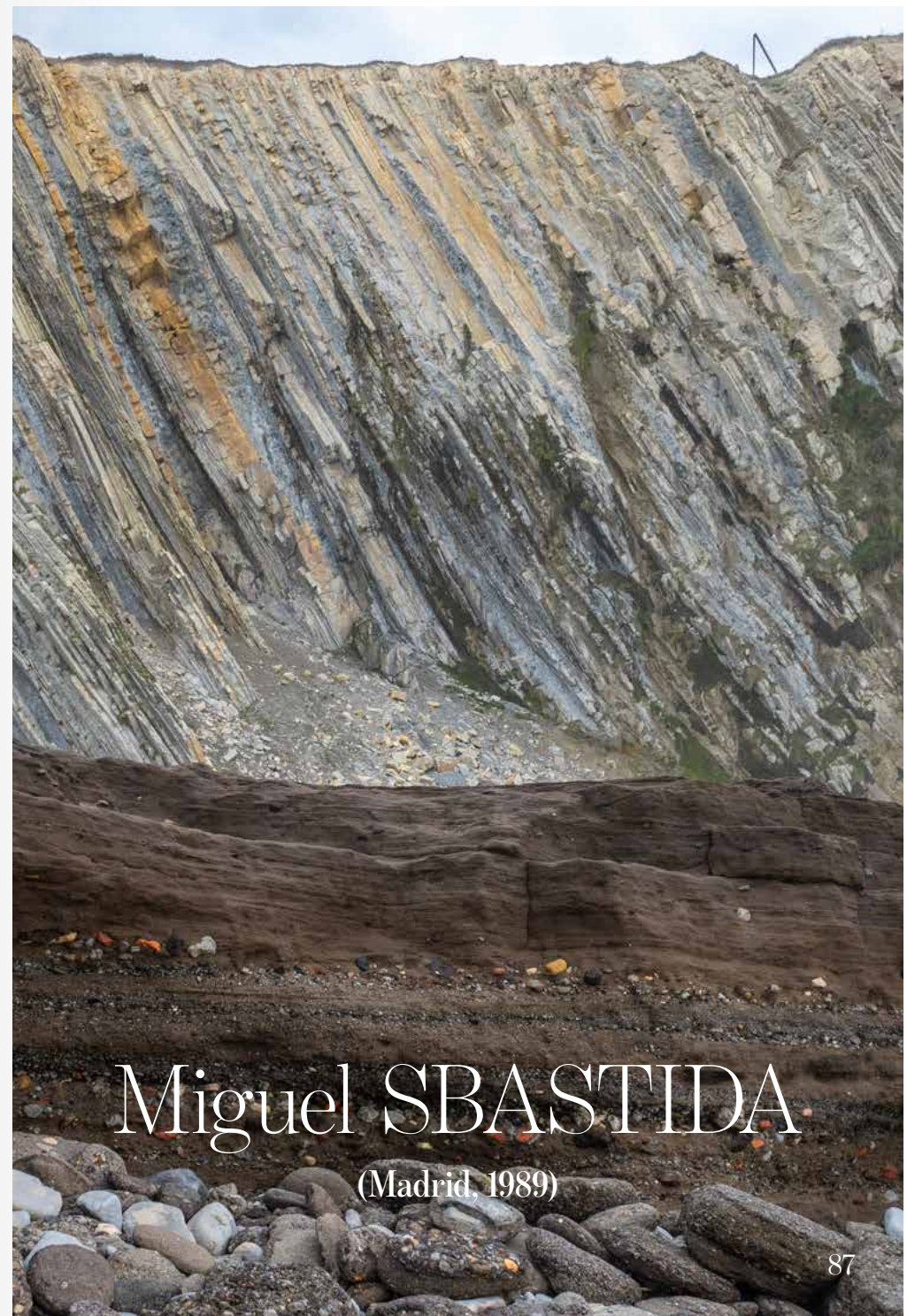
2021

Roca, epoxi, targetes SIM i  
pintura i resina acríliques / Roca,  
epoxy, tarjetas SIM y pintura y  
resina acrílicas

Roca: 51 x 40 x 17 cm; taca de  
pintura i resina: dimensions  
variables / Roca: 51 x 40 x 17 cm;  
mancha de pintura y resina: dimen-  
siones variables

Cortesía de l'artista / Cortesía del  
artista





Miguel SBASTIDA

(Madrid, 1989)

Miguel Sbastida partix d'investigacions científicoartístiques geosituades per a reflexionar sobre la impossibilitat de dissociar el natural del cultural, al mateix temps que posa en relleu l'impacte de l'activitat humana en la degradació del medi. En la seua praxi, tenen un paper central les geopoètiques de la matèria i les possibilitats que estes oferixen per a desenvolupar perspectives ontològiques, científiques, ecocrítiques i postcolonials.

Els dos treballs presentats en esta exposició formen part del projecte *Technofossils of Anthropocene*, que Sbastida va començar en 2018 al voltant de l'actual geologia mutant de l'estuari de Getxo, resultat del passat fabril de Bilbao i, més concretament, de l'activitat d'Altos Hornos de Vizcaya, una de les indústries metal·lúrgiques més importants d'Espanya al segle XX (també amb una filial a Sagunt). Durant els primers cinquanta anys d'activitat, l'empresa va abocar a l'oceà més de 30 milions de tones de residus industrials, arribant fins i tot a provocar el col·lapse dels ecosistemes de la ria de Bilbao.

Amb el pas del temps i l'acció de les mareas, estes restes han sigut retornades a la costa bilbaína, on s'han sedimentat i han donat lloc a nous paisatges compostos per estrats híbrids en els quals conflüixen el natural i l'artificial. Entre estos residus, com s'observa en la fotografia, els que hui constituïxen l'índici més visible de l'impacte del passat industrial sobre el territori són els fragments de rajola refractària utilitzats per a la renovació dels forns de la fàbrica, que també eren abocats a la mar. Cada un d'ells porta imprès el nom de l'empresa que el va manufacturar. Retornats a la terra, es convertixen en una espècie de nova roca artificial que, des del matèric, permet revelar una doble història industrial. A *Stratotype nll "Suarri"* (2018) Sbastida posa el focus en un d'estes rajoles, en este cas fabricat per l'extinta societat de productes ceràmics Suarri, ahora que explora les possibilitats de la fusió d'estes diferents matèries per a crear una mena de tòtem-fita adequada a eixe lloc i representatiu d'esta nova era geològica actual.

Miguel Sbastida parte de investigaciones científico-artísticas geosituadas para reflexionar sobre la imposibilidad de disociar lo natural de lo cultural, al tiempo que pone de relieve el impacto de la actividad humana en la degradación del medio. En su praxis, desempeñan un papel central las geopoéticas de la materia y las posibilidades que éstas ofrecen para desarrollar perspectivas ontológicas, científicas, ecocríticas y poscoloniales.

Los dos trabajos presentados en esta exposición forman parte del proyecto *Technofossils of Anthropocene*, que Sbastida empezó en 2018 en torno a la actual geología mutante del estuario de Getxo, resultado del pasado fabril de Bilbao y, más concretamente, de la actividad de Altos Hornos de Vizcaya, una de la industrias metalúrgicas más importantes de España en el siglo XX (también con una filial en Sagunto). Durante sus primeros cincuenta años de actividad, la empresa vertió al océano más de 30 millones de toneladas de residuos, llegando incluso a provocar el colapso de los ecosistemas de la ría de Bilbao.

Con el paso del tiempo y la acción de las mareas, estos restos han sido devueltos a la costa bilbaína, donde se han sedimentado y han dado lugar a nuevos paisajes compuestos por estratos híbridos en los que confluyen lo natural y lo artificial. Entre estos residuos, como se observa en la fotografía, los que hoy constituyen el indicio más visible del impacto del pasado industrial sobre el territorio son los fragmentos de ladrillo refractario utilizados para la renovación de los hornos de la fábrica, que también eran vertidos al mar. Cada uno de ellos lleva impreso el nombre de la empresa que lo manufacturó. Devueltos a la tierra, se convierten en una especie de nueva roca artificial que, desde lo matérico, permite desvelar una doble historia industrial. En *Stratotype nll "Suarri"* (2018) Sbastida pone el foco en uno de estos ladrillos, en este caso fabricado por la extinta sociedad de productos cerámicos Suarri, a la vez que explora las posibilidades la fusión de estas distintas materias para crear una suerte de tótem-hito adecuado al lugar y representativo de esta nueva era geológica actual.





P. 90

*Stratotype nll Suarri*

2018

Argila tèrmica, sorra tecnofòssils, algeps pigmentat, rajola refractària original de la indústria dels Altos Hornos de Vizcaya / Arcilla tèrmica, arena tecnofòssils, yeso pigmentado, ladrillo refractario original de la industria Altos hornos de Vizcaya

150 x 30 x 19 cm

Cortesia de l'artista / Cortesía del artista

P. 91

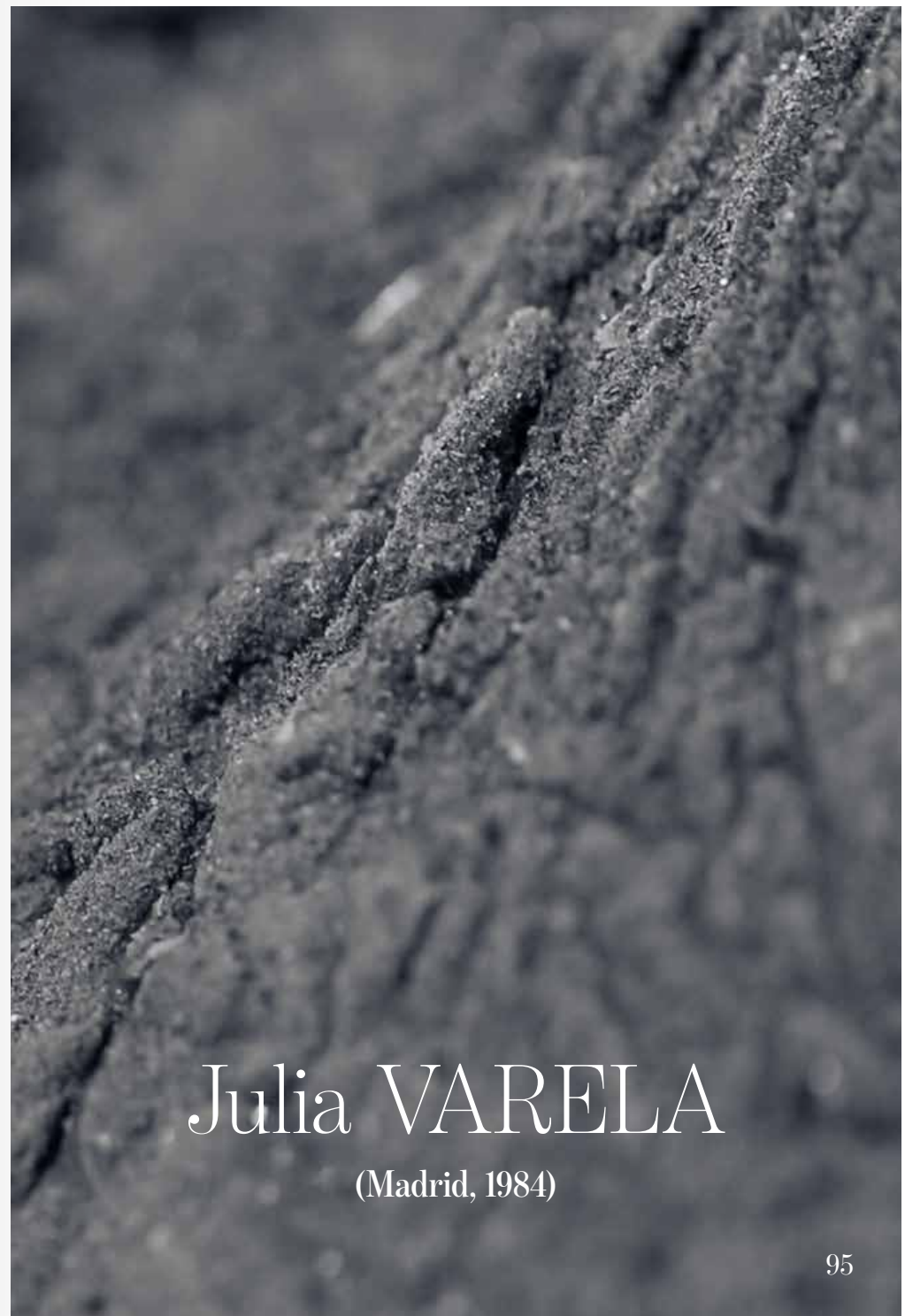
*Technofossils of the Anthropocene*

2022

Impressió amb tintes pigmentades sobre paper Hahnemühle / Impresión con tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle

66 x 100 cm

Cortesia de l'artista / Cortesía del artista



Julia VARELA

(Madrid, 1984)

Julia Varela investiga com ampliar la noció tradicional de “representació” per a donar cabuda a nous imaginaris —en ocasions irrepresentables— nascuts de la cultura digital, fruit de la indústria de la globalització i de les tecnologies contemporànies. Les seues obres acostumen a adoptar la forma de situacions efímeres, instal·lacions i pel·lícules en les quals, a través de rastres i residus, s’intensifica la interrelació entre l’ésser humà i els dispositius tecnològics, per a donar lloc a noves lectures i maneres de comprendre esta relació.

En *Mehr Fantasie* (2019), l’artista analitza la mal·leabilitat i perdurabilitat de l’*e-waist* derivat de la cultura digital i com este acaba donant lloc a noves composicions solars i orografies del paisatge. En el vídeo que forma part d’este treball presenta diverses seqüències en primer pla d’una mena de túmul arenós, que resulta de les cendres incandescentes d’un conjunt de pantalles de plasma acabades de cremar, i que arriben a semblar una pell reptiliana emissora d’una mena de batec cada vegada més fluix, semblant al d’una vida que s’exhaurix. El que hui roman d’estos residus bategants de la gravació és un mantell de pols grisa inerta, exposat en una vitrina, que configura un conjunt de xicotetes dunes: un paisatge artificialment orgànic que planteja la possibilitat de l’aparició de noves morfologies futuribles del terreny, en les quals la seua composició tradicionalment mineral és susceptible de mutar a un sòl completament tecnoresidual.

Júlia Varela investiga cómo ampliar la noción tradicional de “representación” para dar cabida a nuevos imaginarios —en ocasiones irrepresentables— nacidos de la cultura digital, fruto de la industria de la globalización y de las tecnologías contemporáneas. Sus obras acostumbran a adoptar la forma de situaciones efímeras, instalaciones y películas en las que, a través de rastros y residuos, se intensifica la interrelación entre el ser humano y los dispositivos tecnológicos, dando lugar a nuevas lecturas y formas de comprender dicha relación.

En *Mehr Fantasie* (2019), la artista analiza la maleabilidad y perdurabilidad del *e-waist* derivado de la cultura digital y cómo éste acaba dando lugar a nuevas composiciones solares y orografías del paisaje. En el vídeo que forma parte de este trabajo presenta diversas secuencias en primer plano de una especie de túmulo arenoso, resultante de las cenizas incandescentes de un conjunto de pantallas de plasma recién quemadas, que llegan a asemejarse a una piel reptiliana emisora de una suerte de latido cada vez más débil, similar al de una vida que apaga. Lo que hoy permanece de estos residuos palpitantes de la grabación es un manto de polvo gris inerte, expuesto en una vitrina, que configura un conjunto de pequeñas dunas: un paisaje artificialmente orgánico que plantea la posibilidad de la aparición de nuevas morfologías futuribles del terreno, en las que su composición tradicionalmente mineral es susceptible de mutar hacia un suelo completamente tecnoresidual.

*Mehr Fantasie*

2019

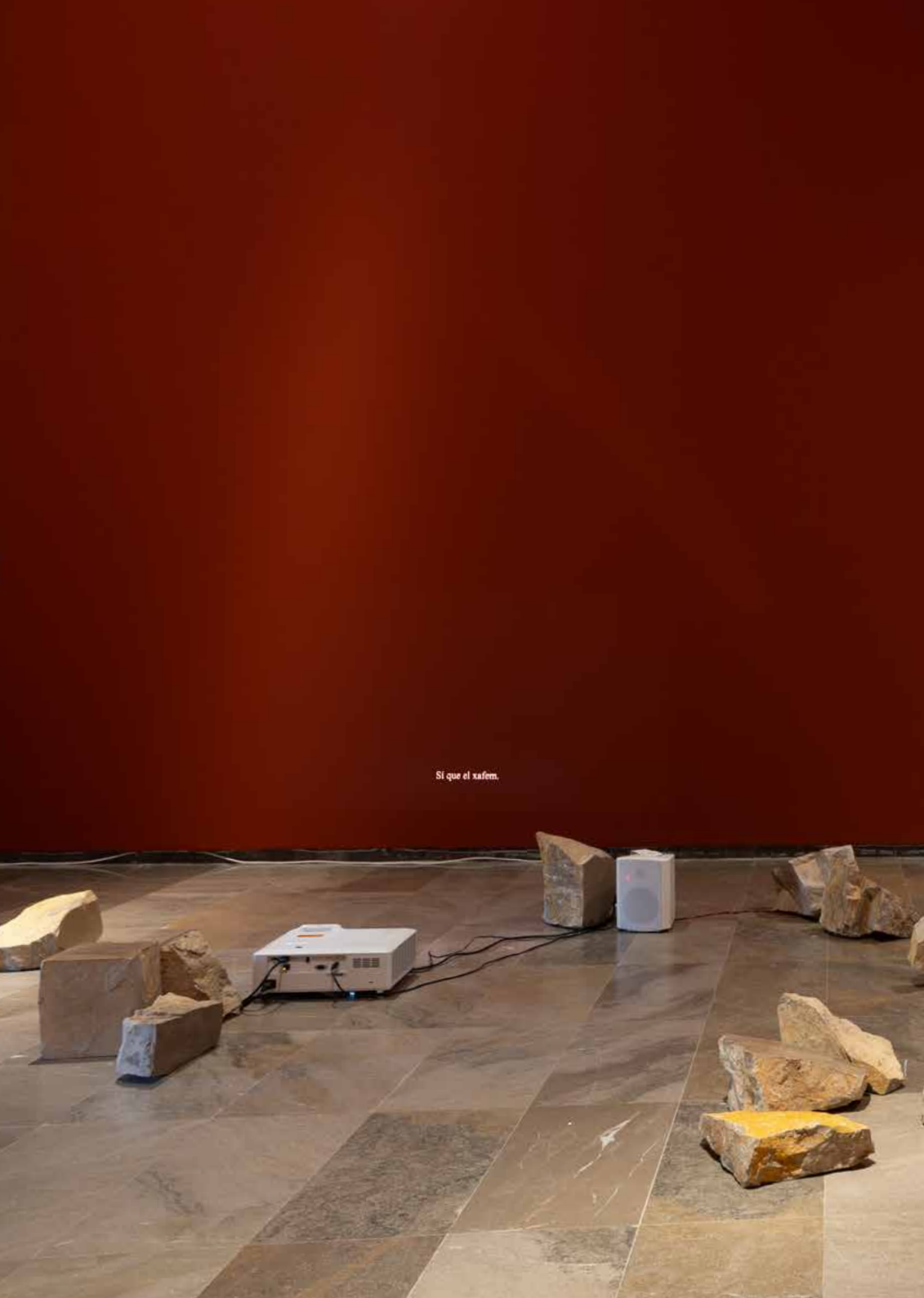
Vídeo monocal digital, color, so, 20 min 3 s i pantalles pulverizadas (vitrina) / Vídeo monocal digital, color, sonido, 20 min 3 s y pantallas pulverizadas (vitrina)

Dimensions variables / Dimensiones variables

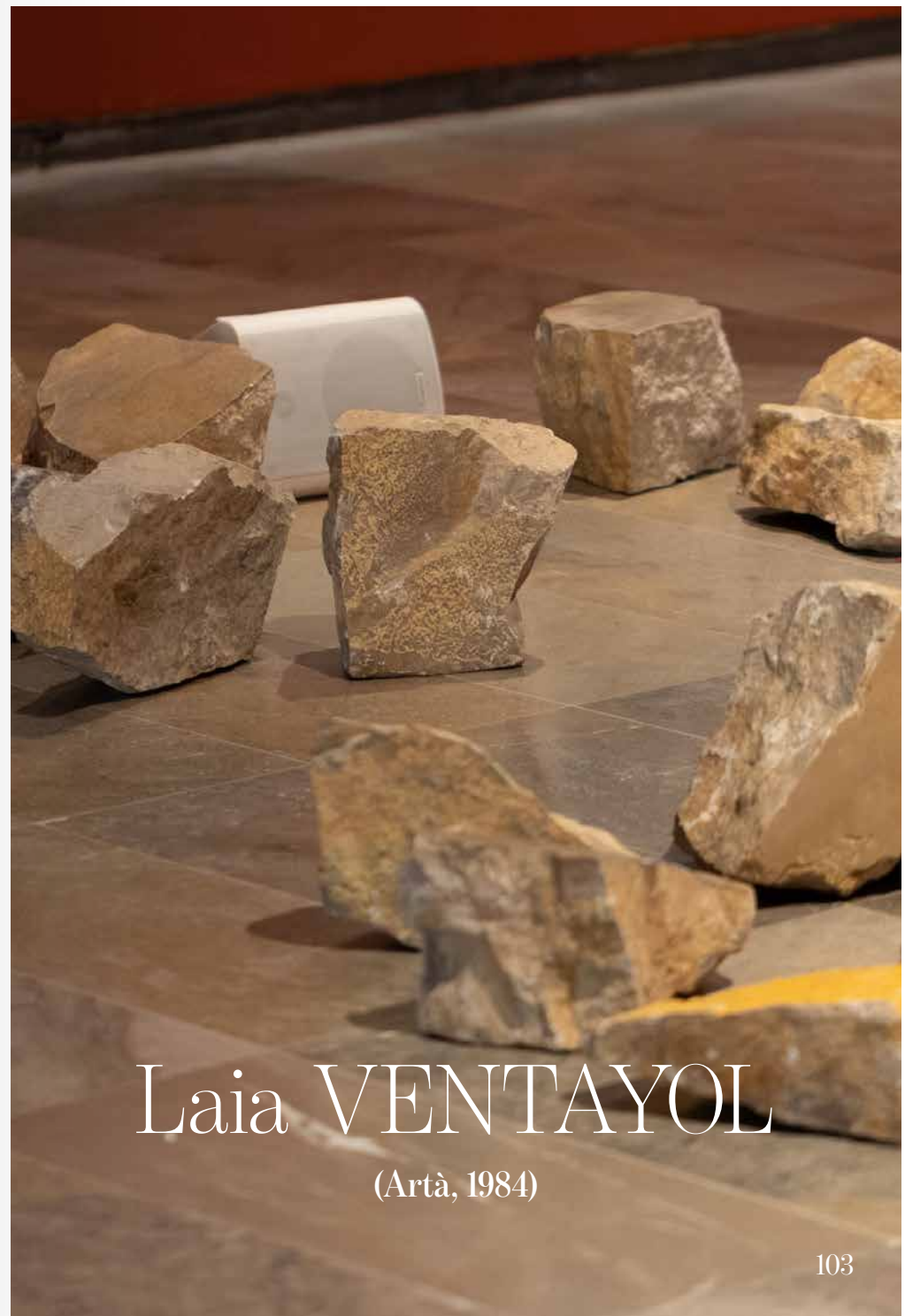
Cortesía de l'artista / Cortesía de la artista







Si que el xafem.



Laia VENTAYOL

(Artà, 1984)

La producció de Laia Ventayol gira al voltant del moviment i el caràcter transitori d'aquells processos de canvi i transformació que tenen lloc en la nostra vida quotidiana i en el nostre entorn immediat. Així, les seues obres partixen de relats i vivències vernaculars en què l'experiència subjectiva queda vinculada al territori.

En el cas de la instal·lació performativa *S/T (La Terrassa)* (2016/2026), partix de la seva pròpia experiència com a migrant voluntària a Alemanya. A partir de les sensacions contradictòries que emergixen d'una nova vida en un lloc desconegut, Ventayol reflexiona sobre les pedres que configuren el sòl de la terrassa que queda al davant de la casa dels seus pares per a analitzar el poder d'este element natural com a porxada del pas del temps, fins al punt de convertir-se en un component fonamental per a la construcció del que concebem com a "llar".

Des de la seua pròpia vivència, l'artista ens porta a pensar com estes pedres manufacturades poden arribar a adquirir un valor simbòlic que transcendix la seua funció constructiva: definixen llocs de pertinença en els quals convivim amb els nostres éssers més estimats i ens sentim segurs; contribuïxen a estabilitzar les nostres vides i acaben participant en la construcció de la nostra identitat, tant individual com col·lectiva.

La producción de Laia Ventayol gira entorno al movimiento y el carácter transitorio de aquellos procesos de cambio y transformación que tienen lugar en nuestra vida cotidiana y en nuestro entorno inmediato. Así, sus obras parten de relatos y vivencias vernaculares en los que la experiencia subjetiva queda vinculada al territorio.

En el caso de la instalación performativa *S/T (La Terrassa)* (2016/2026), parte de su propia experiencia como migrante voluntaria en Alemania. A partir de las sensaciones contradictorias que emergen de una nueva vida en un lugar desconocido, Ventayol reflexiona sobre las piedras que configuran el suelo de la terraza que queda en frente a la casa de sus padres para analizar el poder de este elemento natural en tanto que soportal del paso del tiempo, hasta el punto de convertirse en un componente fundamental para la construcción de lo que concebimos como "hogar".

Desde su propia vivencia, la artista nos lleva a pensar cómo estas piedras manufacturadas pueden llegar a adquirir un valor simbólico que trasciende su función constructiva: definen lugares de pertenencia en los que convivimos con nuestros seres más queridos y nos sentimos seguros; contribuyen a estabilizar nuestras vidas y acaban participando en la construcción de nuestra identidad, tanto individual como colectiva.



Ès un imprevist.

*S/T*  
*(La terrassa)*

2016 / 2026

Instal·lació site-specific (pedres  
extretes de la cantera de Gode-  
lla, altaveus i projecció de text /  
Instalación site-specific (piedras  
extraídas de la cantera de Godella,  
altavoces y proyección de texto)

Dimensiones variables

Cortesia de l'artista / Cortesia de  
la artista





**Juana FRANCÉS**  
(Alacant, 1924 - Madrid, 1990)

Juana Francés va estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a Madrid, i posteriorment, en 1953, va participar en el Primer Congreso Internacional de Art Abstracto, celebrat en el marc dels cursos d'estiu de la Universitat Internacional Menéndez Pelayo de Santander. Única dona cofundadora del grup El Paso, esta artista va participar en algunes de les exposicions col·lectives que hui es consideren "mítiques" dins de la història de l'art nacional i internacional de la segona mitat del segle XX. Ens referim, concretament, a *Before Picasso, After Miró*, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York (1960); la XXX Biennal de Venècia, Venècia (1960); la mostra itinerant *Arte actual*, presentada en diferents institucions de Berlín, Copenhaguen i Viena (1960), i *Modern Spanish Painting*, Tate Gallery, Londres (1962). També va participar en edicions posteriors de la Biennal de Venècia (1964, 1966 i 1970) i en la Biennal de São Paulo de 1971.

Les seues obres han sigut igualment objecte d'exposicions individuals, tant en vida com després de la seua defunció. Entre estes monogràfiques destaquen les celebrades en l'Ateneo de Madrid, Madrid (1956); el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París (1977); la Fundació Calouste Gulbenkian, Lisboa (1983); el Palau Sollerich, Palma (1983); la Caixa d'Estalvis d'Astúries, Gijón (1993); el Museu d'Art Contemporani d'Alacant, Alacant (1995); l'IAACC Pablo Serrano, Saragossa (2019), l'IVAM, Valèn-

cia (2025), així com les diferents mostres que li ha dedicat el Museu d'Art Contemporani d'Alacant.

Juana Francés estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, y posteriormente, en 1953, participó en el Primer Congreso Internacional de Arte Abstracto, celebrado en el marco de los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander. Única mujer co-fundadora del grupo El Paso, esta artista participó en algunas de las exposiciones colectivas que hoy se consideran "míticas" dentro de la historia del arte nacional e internacional de la segunda mitad del siglo XX. Nos referimos, concretamente, a *Before Picasso, After Miró*, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (1960); la XXX *Bienal de Venecia*, Venecia (1960); la muestra itinerante *Arte actual*, presentada en distintas instituciones de Berlín, Copenhaguen y Viena (1960), y *Modern Spanish Painting*, Tate Gallery, Londres (1962). También participó en ediciones posteriores de la Bienal de Venecia (1964, 1966 y 1970) y en la Bienal de Sao Paulo de 1971.

Sus obras han sido igualmente objeto de exposiciones individuales, tanto en vida como tras su fallecimiento. Entre estas monográficas destacan las celebradas en el Ateneo de Madrid, Madrid (1956); el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París (1977); la Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa (1983); el Palau Sollerich, Palma de Mallorca (1983); la Caja de Ahorros de Asturias, Gijón (1993); el Museo de Arte Contemporáneo de

Alicante, Alicante (1995); el IAACC Pablo Serrano, Zaragoza (2019), IVAM, Valencia (2025), así como las distintas muestras que le ha dedicado el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante.

## Esther GATÓN (Valladolid, 1988)

Doctora cum laude en Belles Arts per la Universitat Complutense de Madrid, Esther Gatón ha estudiat també Belles Arts en Saint-Luc (Lieja, Bèlgica), la Universitat de Barcelona i Goldsmiths (Londres).

Les seues obres han sigut exposades en diferents institucions, entre les quals destaquen WIELS (Brussel·les); CAPC Musée d'Art Contemporain (Bordeus); La Casa Encendida (Madrid); CA2M Centre d'Art Dos de Mayo (Madrid); Museu Patio Herreriano (Valladolid); Universitat de Navarra (Pamplona); Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani (Barcelona); LABoral Centre d'Art (Gijón); TEA Tenerife Espai de les Arts (Tenerife); The Ryder (Londres); The Watch (Berlín) i Galeria Verão (Lisboa). D'altra banda, entre els premis i reconeixements que ha rebut més recentment es troben el Circuit de les Arts Plàstiques INJUVE de la Comunitat de Madrid; el premi del London Arts Council; Veepee Visions of The Future (ARC Madrid, 2021); Generaciones 2022 (La Casa Encendida, Madrid, 2022) i el Premi Alhambra d'Art Emergent (2026).

Doctora cum laude en Bellas Artes por la

Universidad Complutense de Madrid, Esther Gatón ha estudiado también Bellas Artes en Saint-Luc (Liège, Bélgica), la Universidad de Barcelona y Goldsmiths (Londres).

Sus obras han sido expuestas en distintas instituciones, entre las que destacan WIELS (Bruselas); CAPC Musée d'Art Contemporain (Burdeos); La Casa Encendida (Madrid); CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid); Museo Patio Herreriano (Valladolid); Universidad de Navarra (Pamplona); Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani (Barcelona); LABoral Centro de Arte (Gijón); TEA Tenerife Espacio de las Artes (Tenerife); The Ryder (Londres); The Watch (Berlín) y Galería Verão (Lisboa). Por otro lado, entre los premios y reconocimientos que ha recibido más recientemente se encuentran el Circuito de las Artes Plásticas INJUVE de la Comunidad de Madrid; el premio del London Arts Council; Veepee Visions of The Future (ARCO Madrid, 2021); Generaciones 2022 (La Casa Encendida, Madrid, 2022) y el Premio Alhambra de Arte Emergente (2026).

## Elena LAVELLÉS (Madrid, 1981)

Elena Lavellés va cursar les llicenciatures en Belles Arts i Geologia en el CES Felipe II (Universitat Complutense de Madrid), estudis que posteriorment va combinar amb el Whitney Museum of American Art Independent Study Program (Nova York) i també amb el màster Photography & Media and Integrated Media del California Institute of the Arts.

El seu treball ha sigut reconegut amb diverses beques i residències, entre les més recents: Blueproject Foundation Residency (Barcelona, 2017); les residències artístiques de Matadero, Madrid (2017); la Beca Multiverso per a la Creació en Videoart de la Fundació BBVA (Bilbao, 2017); Generaciones 2018 de La Casa Encendida (2018) i la Beca de la Reial Acadèmia d'Espanya a Roma de 2021. D'altra banda, els seus treballs han sigut exposats i projectats en institucions i espais com MeetFactory (Praga); California Institute of the Arts (Los Angeles); Elizabeth Foundation for the Arts (Nova York); Museu Alberto Mena Caamaño (Quito); Museum of Contemporary Art Belgrade (Blegrado); Institute of Contemporary Arts of Singapore (Singapur); Centre Cultural d'Espanya a Mèxic, Museu d'Art Carrillo Gil (Ciutat de Mèxic); Matadero Madrid i La Casa Encendida (Madrid), entre d'altres.

Elena Lavellés cursó las licenciaturas en Bellas Artes y Geología en el CES Felipe II (Universidad Complutense de Madrid), estudios que posteriormente combinó con el Whitney Museum of American Art Independent Study Program (Nueva York) y también con el máster Photography & Media and Integrated Media del California Institute of the Arts.

Su trabajo ha sido reconocido con diversas becas y residencias, entre las más recientes: Blueproject Foundation Residency (Barcelona) (2017); las Residencias artísticas Matadero, Madrid (2017); la Beca Multiverso para la

Creación de VideoArte de la Fundación BBVA (Bilbao, 2017); Generaciones 2018 de La Casa Encendida (2018) y la Beca de la Real Academia de España en Roma 2021. Por otro lado, sus trabajos han sido expuestos y proyectados en instituciones y espacios como MeetFactory (Praga); California Institute of the Arts (Los Ángeles); Elizabeth Foundation for the Arts (Nueva York); Museo Alberto Mena Caamaño (Quito); Museum of Contemporary Art Belgrade (Blegrado); Institute of Contemporary Arts of Singapore (Singapur); Centro Cultural de España en México, Museo de Arte Carrillo Gil (Ciudad de México); Matadero Madrid y La Casa Encendida (Madrid) entre otros.

## MENHIR

(Iván Cebrián: Cuenca, 1980; Coco Moya: Gijón, 1982)

Menhir és un col·lectiu artístic i musical amb seu a Madrid, integrat per l'artista visual Coco Moya i el músic i psicòleg Iván Cebrián. Durant els més de dotze anys de treball conjunt, han desenvolupat nombrosos concerts, instal·lacions sonores, rituals, vídeos i publicacions per a diferents institucions i entitats culturals nacionals, entre les quals destaquen el Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia (Madrid), La Casa Encendida (Madrid) i Azkuna Zentroa (Bilbao). En els darrers anys han sigut també reconeguts amb diferents premis, beques i residències, entre els quals destaquen la residència i beca de producció de LABoral Centre d'Art (2015); la beca Claves de la

Fundació Daniel & Nina Carasso (2017); la residència artística de la Fundació Cerezales Antonino y Cinia (2021) i l'ajuda a la producció de la Comunitat de Madrid (2019 i 2022).

Menhir es un colectivo artístico-musical con sede en Madrid, integrado por la artista visual Coco Moya y el músico y psicólogo Iván Cebrián. Durante los más de doce años de trabajo conjunto, han desarrollado numerosos conciertos, instalaciones sonoras, rituales, vídeos y publicaciones para distintas instituciones y entidades culturales nacionales, entre las que destacan el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), La Casa Encendida (Madrid) y Azkuna Zentroa (Bilbao). En los últimos años han sido también reconocidos con distintos premios, becas y residencias, entre los que destacan la residencia y beca de producción de LABoral Centro de Arte (2015); la beca Claves de la Fundación Daniel & Nina Carasso (2017); la residencia artística de Fundación Cerezales Antonino y Cinia (2021) y la ayuda a la producción de la Comunidad de Madrid (2019 y 2022).

## Daniel ORTEGA

(Puertollano, 1986)

Graduat en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València, Daniel Ortega va completar posteriorment els seus estudis amb el màster en Producció Artística, realitzat en la mateixa universitat. En 2014 va ser becat per la Universitat Autònoma de

l'Estat de Mèxic i, posteriorment, en 2019, va rebre també la beca de l'Accademia di Belle Arti di Brera, de Milà.

Les seues obres han sigut presentades en diferents exposicions individuals i col·lectives que han tingut lloc tant a escala nacional com internacional. Entre les institucions en les quals ha exposat cal destacar el Centre del Carme de Cultura Contemporània (València); el Museu del Gravats Espanyol Contemporani (Marbella); el Museu Trepal (Lleida); la Galeria Zielinsky (Barcelona); l'Agora Gallery (Nova York) i la Rizzuto Gallery, a Palerm.

Graduado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, Daniel Ortega completó posteriormente sus estudios con el máster en Producción Artística, también realizado en la misma universidad. En 2014 fue becado por la Universidad Autónoma del Estado de México y, posteriormente, en 2019, recibió también la a Beca de la Academia di Belle Arti de Brera de Milán.

Sus obras han sido presentadas en distintas exposiciones individuales y colectivas que han tenido lugar tanto a nivel nacional como internacional. Entre las instituciones en las que ha expuesto destacan el Centre del Carme de Cultura Contemporània (València); el Museo del Grabado Español Contemporáneo (Marbella); el Museo Trepal (Lleida); la Galeria Zielinsky (Barcelona); Agora Gallery (Nueva York) y Rizzuto Gallery, en Palermo.

## Miguel SBASTIDA

(Madrid, 1989)

Després de llicenciar-se en Belles Arts per la Universitat Complutense de Madrid (2007-2012), amb estades intermèdies a Holanda i el Canadà, Miguel Sbastida va completar la seua formació amb un màster en Belles Arts en l'Art Institute de Chicago (2015-2017), on va ser nominat per als premis de la Fundació Dedalus d'Escultura.

Els seus treballs han sigut també guardonats amb altres premis i beques i, en els últims deu anys, han sigut exposats internacionalment en institucions com BOZAR (Brussel·les); LABoral Centre d'Art (Gijón); CDAN Centre d'Art i Naturalesa (Osca); Centre de Cultura Contemporània Condeduque (Madrid), Fundació Díaz Caneja (Palència); Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma (Palma) i Korea Foundation Gallery (Seül), entre d'altres. Així mateix, algunes de les seues creacions formen part de diferents col·leccions, entre les quals destaquen la del Korea Foundation Gallery / Musée Guimet (París); la Col·lecció DKV (Espanya); l'Art Institute of Chicago (Chicago); la Fundació BilbaoArte (Bilbao); la Universitat d'Ottawa i la Fundació Oneminutes d'Holanda.

Después de licenciarse en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (2007-2012), con estancias intermedias en Holanda y Canadá, Miguel Sbastida completó su formación con un máster en Bellas Artes en el Art Institute de Chicago (2015-2017),

donde fue nominado para los premios de la Fundación Dedalus de Escultura.

Sus trabajos han sido también galardonados con otros premios y becas y, en los últimos diez años, han sido expuestos internacionalmente en instituciones como BOZAR (Bruselas); LABoral Centro de Arte (Gijón); CDAN Centro de Arte y Naturaleza (Huesca); Centro de Cultura Contemporánea Condeduque (Madrid), Fundación Díaz Caneja (Palencia); Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma (Palma) y Korea Foundation Gallery (Seül), entre otras. Asimismo, algunas de sus creaciones forman parte de distintas colecciones, entre las que destacan la del Korea Foundation Gallery / Musée Guimet (París); la Colección DKV (España); el Art Institute of Chicago (Chicago); Fundación BilbaoArte (Bilbao); la Universidad de Ottawa y la Fundación Oneminutes de Holanda.

## Julia VARELA

(Madrid, 1984)

Llicenciada en Belles Arts per la Universitat Europea de Madrid, Laureate International Universities de Madrid (2008), va cursar més tard un màster en Arts en el Royal College de Londres (2013-2015). Posteriorment, ha format part de grups d'investigació sobre l'ús crític de la imatge i sobre el vincle entre les arts i les polítiques d'individualització en el Royal Institute of Art d'Estocolm (2016) i en el SAAS - Fee Institute of Art Projects de Berlin (2018).

En els últims anys, el seu treball ha sigut

objecte de dos exposicions monogràfiques: *Compulsió* (Galeria Joan Prats, Barcelona, 2021) i *La imatge prové de l'interior d'una fàbrica de pantalles LED de Shanghai* (La Capella, Barcelona, 2023). També ha participat en diferents mostres col·lectives, entre les quals destaquen *Individuating* (Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlín, 2016); *Generaciones 2016* (La Casa Encendida, Madrid, 2016); *ARSI7 Hello World!* (KIASMA Museum of Contemporary Art, Hèlsinki 2017-2018); *Tangible Remains, Hidden Matters* (DECAD, Berlín, 2018); *Extra-Planetary Commitment* (Litost Gallery, Praga, 2019); *Restless Image, Unsolved Gaze* (Belgrad Cultural Center, Belgrad, 2019-2020); *24/7* (Somerset House, Londres, 2019-2020); *Shortcut* (Fundació Suñol, Barcelona, en línia, 2020); *Bajo la superficie* (Centre d'Art Condeduque, Madrid, 2020-2021), i *Hiperobjectes* (Ca Felipa, Barcelona, 2022).

Licenciada en Belles arts per la Universitat Europea de Madrid, Laureate International Universities de Madrid (2008), cursó més tard un màster en Artes en Royal College de Londres (2013-2015). Posteriorment ha format part de grups de investigació sobre el ús crític de la imatge i sobre el vincle entre les arts i les polítiques d'individualització en el Royal Institute of Art de Estocolm (2016) i en el SAAS-Fee Institute of Art Projects de Berlín (2018).

En els últims anys, el seu treball ha sigut objecte de dues exposicions monogràfiques: *Compulsió* (Galeria Joan Prats, Barcelona, 2021) i

*La imatge prové de l'interior d'una fàbrica de pantalles LED de Shangai* (La Capella, Barcelona, 2023). També ha participat en distintes mostres col·lectives, entre les quals destaquen *Individuating* (Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlín, 2016); *Generaciones 2016* (La Casa Encendida, Madrid, 2016); *ARSI7 Hello World!* (KIASMA Museum of Contemporary Art, Hèlsinki 2017-2018); *Tangible Remains, Hidden Matters* (DECAD, Berlín, 2018); *Extra-Planetary Commitment* (Litost Gallery, Praga, 2019); *Restless Image, Unsolved Gaze* (Belgrad Cultural Center, Belgrad, 2019-2020); *24/7* (Somerset House, Londres, 2019-2020); *Shortcut* (Fundació Suñol, Barcelona, online, 2020); *Bajo la superficie* (Centro de Arte Condeduque, Madrid, 2020-2021) i *Hiperobjectes* (Ca Felipa, Barcelona, 2022).

## Laia VENTAYOL (Artà, 1984)

**Laia Ventayol viu i treballa a Palma. Llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona (2008), posteriorment va seguir els seus estudis artístics en l'Akademie der Bildenden Künste de Núrenberg (2017), on es va especialitzar en l'estudi de la imatge en moviment i de la performance. En 2021 va completar la seua formació amb un màster en Teoria de Literatura Comparada de la Universitat de Barcelona.**

Ventayol ha exposat individualment en *Herbaris* (CCA Andratx, 2012); *VTS\_01\_8 10517* y *otros dibujos*, Pumphaus Lauterbourg (Alsàcia, 2013-2014); *Werden Bewegliche*

*Sachen* (festival públic *Die Blaue Nacht*, Krafft'sches Haus, Nuremberg, 2016); *Si vaig fins a la punta de la llengua* (Galeria Maior, Palma, 2017); *Estaría bien que en algún momento podamos beber agua*, el projecte "1+1+..." (LOOP, Reial Centre Artístic, Barcelona, 2021) i *Ecotrò* (Fundació Miró Mallorca, Palma 2023-2025). També ha participat en diverses exposicions col·lectives en institucions i espais culturals d'àmbit nacional i internacional, entre els quals destaquen The Green Parrot i Dilalica a Barcelona; Wiensowski & Harbord i Kunstquartier Bethanien a Berlín; l'Ausstellungshalle der Akademie der Bildenden Künste de Núrenberg i l'Akademie Galerie de Núrenberg, i el Casal Solleric de Palma.

Laia Ventayol viu i treballa a Palma. Llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona (2008), posteriorment va seguir els seus estudis artístics en la Akademie der Bildenden Künste de Núrenberg (2017), on es va especialitzar en el treball de la imatge en moviment i de la performance. En 2021 completó la seua formació amb un màster en Teoria de Literatura Comparada de la Universitat de Barcelona.

Ventayol ha exposat individualment en *Herbaris* (CCA Andratx, 2012); *VTS\_01\_8 10517* y *otros dibujos*, Pumphaus Lauterbourg (Alsàcia, 2013-2014); *Werden Bewegliche Sachen* (festival públic *Die Blaue Nacht*, Krafft'sches Haus, Núrenberg, 2016); *Si vaig fins a la punta de la llengua* (Galeria Maior, Palma, 2017); *Estaría bien que en algún momento podamos beber agua*, projecte "1+1+..."

(LOOP, Reial Centre Artístic, Barcelona, 2021) i *Ecotrò* (Fundació Miró Mallorca, Palma 2023-2025). També ha participat en distintes exposicions col·lectives en institucions i espais culturals d'àmbit nacional i internacional, entre les quals destaquen The Green Parrot i Dilalica a Barcelona; Wiensowski & Harbord i Kunstquartier Bethanien a Berlín; la Ausstellungshalle der Akademie der Bildenden Künste de Núrenberg i la Akademie Galerie de Núrenberg, i el Casal Solleric de Palma.

## CONSEJO GENERAL DEL CONSORCIO DE MUSEOS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

### President d'honor

Juan Francisco Pérez Llorca

*President de la Generalitat*

### Presidente

María del Carmen Ortí Ferre

*Consellera de Educació, Cultura y*

*Universitats*

### Vicepresidentes

Luis José Barcala Sierra

*Alcalde de Alicante*

Begoña Carrasco García

*Alcaldesa de Castelló de la Plana*

Maria José Catalá Verdet

*Alcaldesa de València*

### Vocales

Marta Alonso Rodríguez

*Secretaria Autonómica de Cultura*

Antonio Pérez Pérez

*Presidente de la Diputación Provincial de*

*Alicante*

Marta Barrachina Mateu

*Presidenta de la Diputación Provincial de*

*Castellón*

Vicente José Mompó Aledo

*Presidente de la Diputación Provincial de*

*Valencia*

José María Lozano Velasco

*Presidente del Consell Valencià de Cultura*

### Secretario

Carlos Pablo Gracia Calandín

*Subsecretario de la Conselleria de Educació,*

*Cultura y Universitats*

### Dirección - Gerencia

Nicolás Bugada i Cabrera

## CONSORCIO DE MUSEOS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

### Dirección - Gerencia

Nicolás S. Bugada i Cabrera

### Jefa de Unidad de Coordinación de Régimen

#### Jurídico

Marina Díaz Lafuente

### Jefe de Unidad de Coordinación de Gestión

#### Económica y Presupuestaria

Miguel Ángel Romero García

### Jefe de Sección Económica y

#### Presupuestaria

Miguel Ángel Antonio Gómez

### Jefa de Soporte de Coordinación de

#### Contratación y Asuntos Generales

Claudia Hernández Pérez

### Coordinación de exposiciones

Eva Doménech López

Lucía González Menéndez

Isabel Pérez Ortiz

Vicente Samper Embiz

### Programas públicos

Aïda Antonino Queralt

### Medios y redes

Carmen Valero Escribá

### Educación y mediación

José Campos Alemany

### Secretario de Dirección-Gerencia

Antonio Martínez Palop

### Administración

Rosario Campos Saborido

Germà Sánchez Eslava

Ana Viña Sanchis

## EXPOSICIÓN

### Organiza

Consortio de Museos de la

Comunitat Valenciana

### Comisariado

Núria Montclús

### Coordinación técnica

Vicente Samper

### Montaje

Quadre s.l

## CATÁLOGO

### Texto

Núria Montclús

### Diseño y maquetación

el bandolero Lacabra

### Fotografías

Juan R. Peiró

### Traducción al valenciano

Servei de Traducció i Assessorament

Lingüístic, Conselleria d'Educació,

Cultura, Universitats i Ocupació

### Impresión y encuadernación

mundo gráfico

### Agradecimientos

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern

MACA, Museu d'Art Contemporani

d'Alacant

Núria Oliver

© de los textos: los autores y las autoras

© de las imágenes: los autores y las autoras, propietarios y depositarios

© de la presente edición: Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2026

ISBN: 978-84-482-7173-2

Depósito Legal: V-3367-2026

