

A media lumbre

ANA LAURA ALÁEZ, PILAR ALBARRACÍN, JAVIER BRAVO DE RUEDA, SASKIA CALDERÓN, RICARDO CALERO, SUSANA CÁMARA LERET, ANA ESTEVE LLORENS, ANTONIO FERNÁNDEZ ALVIRA, MARTA FONT, JULIE C. FORTIER, JOSEFINA GUILISASTI, NOEMI IGLESIAS BARRIOS, MÓNICA JOVER, CECILIA JURADO CHUECA, GLENDA LEÓN, SANDRA MAR, ADRIANA MEUNIÉ, SONIA NAVARRO, LARA ORDÓÑEZ, NURIA RIAZA, BELÉN RODRÍGUEZ, LAURA SEGURA, ISABEL SERVERA, LAURITA SILES, JESSICA STOCKHOLDER, SARAH VIGUER CEBRIÁ, CONCHA YBARRA



GENERALITAT
VALENCIANA

IVAM

ESBALUARD
MUSEU


Casa Solleric

CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA
FUNDACIÓN DE ALBAÑILLOS
CDAN

MUSEU
TERRA

FUNDACIÓ
CARULLA

DOSSIER DE PRENSA

A media lumbre reúne un conjunto de obras que dialogan con materiales y saberes históricamente consideradas artes menores como cerámica, barro, lana, textiles, bordados, y fibras naturales. A estas materias se suman también los sonidos y los silencios. La voz aparece como herramienta de transmisión, reivindicando la tradición oral como vehículo de memoria, al igual que en los antiguos filandones, aquellas reuniones nocturnas en torno al fuego donde el trabajo manual y el relato compartido se entrelazaban.

La exposición se erige como un canto al buen vivir y a la soberanía del tiempo, una invitación a detenerse, a respirar y a escuchar el murmullo de la materia. Las obras parten de una premisa común: integrar estas materialidades implica preservar saberes ancestrales, rescatar narrativas relegadas y activar otros modos de conocimiento. En este espacio liminal confluyen patrimonio material e inmaterial, técnica y afecto, gesto y relato. La exposición permanece prendida a media lumbre, al ritmo pausado de los procesos manuales y de las herencias compartidas.

A media lumbre se despliega en distintos territorios —Valencia, Mallorca, Aragón y Cataluña— a través de cuatro exposiciones autónomas que se aúnan en un mismo marco conceptual. Nace en un gran museo urbano, el IVAM, y se expande entre lo urbano y lo rural en Mallorca, en el Casal Solleric y Es Baluard Museu. Posteriormente, se reencuentra con la tierra y el paisaje en los museos CDAN (Huesca) y TERRA (L'Espluga de Francolí). Este recorrido traza una cartografía sensible que entrelaza contextos diversos y articula un diálogo constante entre lo rural y lo urbano, entre la tradición y la experimentación, entre el hacer manual y la reflexión crítica. La producción se ha realizado implementando pautas de sostenibilidad que priorizan materiales naturales y no contaminantes, reutilización de elementos y eliminación de transportes internacionales, entre otras medidas.

Cada sede activa la muestra desde su propio contexto, generando resonancias específicas sin perder la coherencia del conjunto. A través de las piezas y sus materialidades, nos aproximamos a saberes no hegemónicos vinculados a los territorios: la artesanía, los oficios, las prácticas campesinas e indígenas, los modos de vida ligados a la tierra y al agua. Salvaguardar estos conocimientos no supone únicamente conservar técnicas, sino también proteger un patrimonio vivo compuesto por memorias, relatos orales, saberes populares y afectos colectivos.

La materia, aquí, no es un recurso inerte, sino un archivo vivo. Su memoria es inseparable de los lugares de los que procede, de los cuerpos y de las comunidades que la han trabajado. Los materiales tejen relaciones: la lana habla de transhumancia y cuidado; las fibras vegetales narran ecosistemas frágiles y estrategias de sostenibilidad; la cerámica recuerda su función primera de contener, preservar y acompañar la vida cotidiana. Materiales inicialmente utilitarios han cedido ante lo poético.

A media lumbre celebra sistemas de conocimiento históricamente desvalorizados y se aproxima a cosmovisiones que proponen una vida en equilibrio con el territorio. Desde estas perspectivas, la descentralización del conocimiento es inseparable de la descentralización del territorio, asumiendo la responsabilidad institucional de cuestionar jerarquías en torno al conocimiento, fracturar los relatos únicos y ensayar modelos policéntricos.

Mirar al pasado se convierte, aquí, en una forma de imaginar el futuro. Patrimonio material e inmaterial se funden en una misma urdimbre de memorias, territorios y afectos. La exposición invita así a escuchar la voz de la materia y a ensayar, colectivamente, otras formas de hacer mundo más lentas, más cuidadosas, elaboradas a media lumbre.



ANA LAURA ALÁEZ

Hilera de traiciones, 2025

Esparto
389 x 410 x 182 cm

Fotografías David Bonet y Es Baluard Museu
Cortesía de la artista

Ana Laura Aláez incorpora el esparto en *Hilera de traiciones* como una materia atravesada por la memoria física y emocional. La obra parte de un recuerdo infantil: la imagen de una mujer frotando con un manojito de fibra vegetal la chapa de una cocina de leña hasta hacer surgir el brillo del metal. Ese gesto repetitivo —abrasivo, rítmico, incómodo— reaparece filtrado en la escultura como una pulsación íntima que enlaza desgaste y revelación, sacrificio y redención. Allí donde antes hubo una sensación difícil de comprender, Aláez encuentra hoy un sedimento fértil desde el que trabajar.

La artista compara el proceso de creación escultórica con el ensayo coreográfico de una bailarina, donde la acción de modificar, corregir y rehacer deviene parte de su constitución. Entiende esta repetición como un modo de pensar a través del cuerpo, del tacto y de la fricción con la materia. En *Hilera de traiciones*, las fibras vegetales se transforman en trenzas que evocan mechones de cabello, un desplazamiento poético que convierte el esparto en una extensión del cuerpo, una superficie vulnerable donde se inscriben tensiones, caídas y reconstrucciones.



El esparto aquí no solo es memoria íntima, sino fibra protectora de los suelos ante las sequías prolongadas. Al integrarlo en la obra, Aláez activa esa doble dimensión de material humilde y resistente que establece una continuidad entre los gestos domésticos y las ecologías que sostienen la vida.

La pieza recoge una memoria de infancia para llevarla a formas donde cada torsión deja aparecer señales de aquello que no pudo nombrarse en su momento. Aláez convierte esos materiales intangibles en estructura, revelando un espacio donde la vulnerabilidad se vuelve forma y donde el cuerpo repara algo que había quedado suspendido.

Guapa, 2015

Bordado. Pieza única
620 x 160 cm
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Pilar Albarracín es una figura esencial del arte contemporáneo español por su capacidad para cuestionar las jerarquías que separaron arte y artesanía, reivindicando el bordado tradicional como un lenguaje capaz de operar a la vez en lo íntimo y en lo político. Desde los años noventa, su trabajo examina elementos del folclore y los clichés que conforman el imaginario de «lo español», mientras recupera saberes no hegemónicos transmitidos a través de gestos manuales y vínculos comunitarios.

En *Guapa* (2015), Albarracín se apropia de formatos propios de las fiestas populares —pancartas, estandartes, emblemas celebratorios— para tensionar la relación entre lo festivo y sus subtextos disciplinarios. El bordado, históricamente asociado al ornamento y las labores del espacio doméstico, se convierte aquí en una superficie de enunciación colectiva. El gesto manual ya no adorna sino interpela. El texto bordado funciona como declaración y, al mismo tiempo, como eco de un mundo donde el folclore ha fijado roles y expectativas que recaen especialmente sobre los cuerpos femeninos.



Aquí, el bordado actúa como herramienta de subversión. Lo que históricamente se confinó al ámbito doméstico se transforma en un dispositivo crítico desde el que intervenir en las narrativas heredadas. Albarracín trabaja con grupos de bordadoras que se reúnen para ejecutar las piezas, generando un espacio donde cada puntada recoge complicidades, relatos personales, memorias intergeneracionales y la dimensión afectiva del trabajo colectivo. El textil se convierte así en un archivo vivo que contiene imagen, palabra y la densidad del tiempo compartido.

Lejos de reproducir el folclore como una iconografía fija, Albarracín lo reconfigura desde su interior, revelando sus capas simbólicas y transformando el formato festivo en un medio de reflexión. *Guapa* convierte el bordado en una práctica capaz de cuestionar las estructuras de poder inscritas en la cultura popular, así como en territorio de resistencia y reparación.



JAVIER BRAVO DE RUEDA

Suelo, 2022

Instalación. Azulejos de barro vitrificados a 1050 °C
301 x 196 cm

Realizada en la residencia artística CeràmicRes,
promovida por el colectivo Co-Net.

Fotografías Sofía Alemán
Cortesía del artista y de la Galería Jorge López



Desde una práctica situada entre la cerámica, la escultura y la investigación material, Bravo de Rueda construye una cosmología personal atravesada por el sincretismo cultural. Su trabajo interroga la procedencia de las tradiciones que persisten en los imaginarios y en los sistemas de fabricación heredados. La ficción —entendida como método— permite proponer nuevas lecturas en torno a lo ritual y lo patrimonial.

En *Suelo*, el artista activa una arqueología del residuo cerámico a partir de 260 azulejos encontrados en la Real Fábrica de Loza y Porcelana del Conde de Aranda, en Castellón. De barro; esmaltados y abandonados sin hornear desde hace varias décadas, como sedimentos suspendidos de un proceso productivo interrumpido —marcados por la intemperie, la acumulación de polvo y el desgaste del tiempo—, son reintroducidos en un nuevo ciclo de cocción que detiene su deriva y hace legible la acción del entorno.

Fundada en el siglo XVIII, la Real Fábrica de L'Alcora fue un enclave fundamental en la historia de la loza y la porcelana, así como un núcleo decisivo en la transmisión de los oficios cerámicos en la Comunidad Valenciana. En ella se concentraron saberes técnicos, fórmulas y gestos que articularon una cultura material profundamente vinculada al territorio.

La instalación se despliega como un estrato de la propia fábrica y la historia, como un paisaje de esmaltes y engobes recuperados, que conservan la huella de un pasado donde cada azulejo funciona como fragmento y vestigio, pero también como unidad activa dentro de una estructura mayor, donde la acumulación sustituye al relato lineal.

Los límites entre arte y artesanía, entre objeto utilitario y forma simbólica, se vuelven inestables. La cerámica condensa procesos geológicos de millones de años y el pasado se acumula bajo los pies, en capas superpuestas, como una memoria material que no desaparece, sino que muta.





SASKIA CALDERÓN

Chaguarmishqui, 2025

Instalación sonora

Fotografías Saskia Calderón
Cortesía de la artista

En su propuesta, los componentes nutricionales del néctar se convierten en notas musicales, configurando un canto que transforma un saber ancestral en una experiencia auditiva. Con esta obra, la artista traslada un elemento ancestral a un lenguaje sonoro para, metafóricamente, «beber con los oídos», un modo de alterar los sentidos para revelar y revitalizar un conocimiento que se desvanece en el tiempo.

El *chaguasmishqui*, invisible en la obra, alude tanto a su escaso consumo actual como a una tradición progresivamente invisibilizada. Su presencia sonora reconoce, a la vez, el dulce eco que este saber aún resguarda.

Con esta pieza, Calderón convierte el lenguaje subterráneo de la tierra en sonido, respiración y canto. Se trata de una melodía líquida que emerge del interior de la planta y revela sus propiedades. Escucharla es tocar la tierra con respeto; es participar de una tradición milenaria que encuentra en la escucha un acto de cuidado y comunión con la naturaleza.

La obra de Saskia Calderón se distingue por la integración de composiciones musicales inspiradas en las comunidades amazónicas del Ecuador, su país de origen. Su práctica artística combina el canto operístico con elementos rituales y saberes ancestrales vinculados a la sanación, generando una experiencia estética que transita entre la memoria, la espiritualidad y el sonido.

Para esta exposición, Calderón presenta una pieza inédita en la que traduce el *chaguarmishqui* —el líquido dulce extraído del corazón del penco— en una composición sonora. Esta bebida ancestral ecuatoriana, de origen preincaico, forma parte de la sabiduría medicinal tradicional. El término proviene del quichua *chawana* (exprimir) y *mishki* (dulce). Históricamente utilizado en prácticas de sanación y reconocido por sus propiedades digestivas y energizantes, el *chaguarmishqui* constituye un símbolo de armonía entre cuerpo y naturaleza. Su extracción, más que un acto práctico, representa un gesto ritual cargado de respeto hacia la tierra, considerado un regalo por su sabor y valor nutritivo.



Score

Chaguarmishqui

Saskia Calderón

♩ = 60

Sopranos 1, 2, 3, 4

2

Sopranos 1, 2, 3, 4

RICARDO CALERO

Serie *Natural – Necesario*, 2017-2018

Esculturas en mimbre, materias del olvido
Dimensiones variables

Fotografías Ricardo Calero
Cortesía del artista



El trabajo de Ricardo Calero se despliega en dos grandes ámbitos que el propio artista denomina «Natural exterior» —intervenciones específicas en entornos naturales de un especial interés— y «Natural interior» —una investigación introspectiva en el taller, donde el cuerpo, el gesto y la materia se entienden como organismos vivos en diálogo continuo—. Su trabajo surge de un contacto directo con el territorio y de una relación cuidadosa con los materiales.

En este marco se inscribe la serie *Natural – Necesario*, protagonizada por la materialidad del mimbre, el esparto, el barro y el yeso: flexibles, humildes y plenamente vinculados a las labores tradicionales de cestería. Las esculturas se componen de cestas superpuestas de distintos tamaños y trenzados, configuradas como recipientes que acogen, protegen o anidan en una secuencia decreciente. Si bien evocan el trabajo colectivo de la recolección, aquí lo que se recoge no es fruto ni grano, sino palabras: fragmentos mínimos del habla —un «SÍ», un «DI»...— que remiten a archivos de memoria y abren espacio a nuevos contenidos aportados por quien observa. Las piezas funcionan así como contenedores de significado, lugares donde la palabra se preserva y se transmite.



Todo en estas obras señala lo natural —por la proximidad del material, por su comportamiento orgánico— y, simultáneamente, señala la necesidad de cuidar lo frágil, lo estacional y lo cercano. La forma circular y coral que adoptan las cestas remite a una existencia compartida en la que el artista se posiciona como medio más que como protagonista: un facilitador de procesos que ya latén en la materia y en la comunidad.

Calero recoge palabras nacidas del habla cotidiana, pero también silencios, pausas y ecos de memoria. Son términos que, en palabras del propio autor, permiten «construir de pensamientos espacios de futuro» que se reconoce como un gesto político y una forma de custodiar aquello que sostiene la vida en común.

SUSANA CÁMARA LERET

Las cenizas, 2025

Cerámica esmaltada realizada con las cenizas de los residuos del cultivo de lúpulo
Dimensiones variables

Geofonías del lúpulo, 2019-2023

Serie sonora

Fotografías Juan Baraja
Cortesía de la artista



En el proyecto de investigación *Ecologías del lúpulo*, Susana Cámara Leret propone una escucha ampliada de una planta cuya imagen cultural ha quedado fijada casi exclusivamente a su función cervecera. El lúpulo —*Humulus lupulus*, trepadora capaz de alcanzar más de diez metros por temporada— sostiene un entramado de relaciones económicas, territoriales y afectivas que ha marcado la provincia de León, donde hoy se concentra la inmensa mayoría de su producción en España. Su historia reciente, atravesada por ciclos de auge, monocultivo, dependencia industrial y pérdida de relevo generacional, revela una ecología social que va mucho más allá del llamado «oro verde».

En *Las cenizas*, la artista convierte los restos del cultivo en materia de memoria. Tras un proceso de quema controlada y rematerialización, las cenizas se integran en cerca de setecientas baldosas cerámicas elaboradas junto al ceramista Carlos Chacón. La superficie esmaltada retiene la huella química de la planta, devolviendo materialidad a aquello excluido del circuito productivo. La obra opera como archivo mineral del lúpulo y de las tensiones que atraviesan su cultivo: la dependencia de la industria cervecera global, la erosión de los tejidos agrícolas locales y las transformaciones paisajísticas vinculadas a cada temporada.



La obra interroga así qué materiales, imaginarios y residuos construyen hoy la identidad territorial de esta planta.

En *Geofonías del lúpulo*, la investigación se expande hacia la escucha. A partir de grabaciones en fincas, márgenes de riego y estructuras de cultivo, realizadas junto al sonidista Rafael Martínez del Pozo, Cámara Leret compone un paisaje acústico relacionado con el ecosistema del lúpulo: canciones de cosecha, dicterios entre pueblos y composiciones para dormir inspiradas en el efecto narcoléptico del olor de la planta. Así como el formato de *filandón*, reactiva formas de transmisión rural basadas en el relato compartido.

En conjunto, ambos trabajos restituyen presencia a lo que el sistema productivo tiende a invisibilizar — residuos, saberes campesinos, memorias agrícolas— y plantean una forma de conocimiento fundada en la materia y en la escucha del territorio.



ANA ESTEVE LLORENS

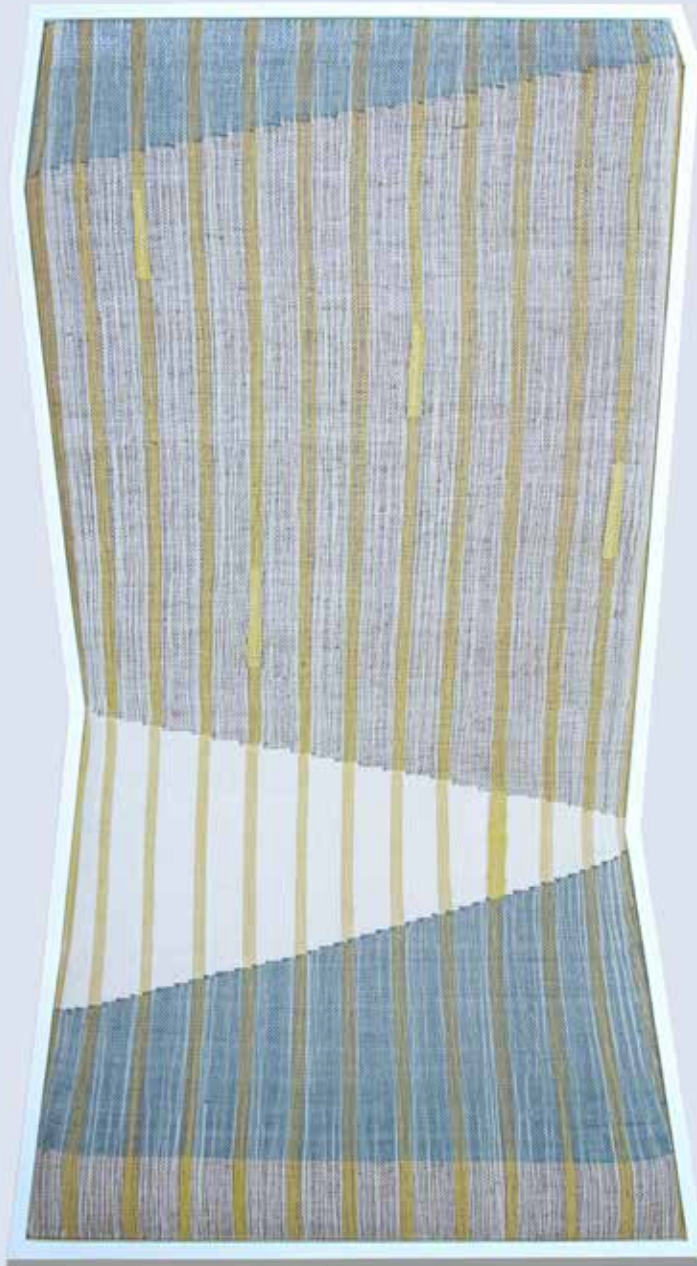
Untitled
(After Favàritx), 2023

Cáñamo, algodón, tintes naturales, madera, espuma, esmalte acrílico, cera
93 x 164 x 5 cm

Untitled
(For Anna – Eva Bergman), 2023

Cáñamo, algodón, tintes naturales, madera, espuma, esmalte acrílico, cera.
167 x 72 x 5 cm

Fotografías Juan García Rosell
Cortesía de la artista



La obra de Ana Esteve Llorens se construye en la intersección entre lo natural y lo doméstico, configurando paisajes que emergen desde el tejido. Formada en técnicas textiles en la Ciudad de México, la artista concibe la artesanía como un espacio háptico, del hacer con las manos, sentir los hilos y, a partir de ellos, tocar los paisajes que se despliegan en la urdimbre. En sus piezas, que oscilan entre la pintura y la escultura, el tiempo y el espacio se hacen presentes a través de una suerte de instalaciones donde las fibras moldean la experiencia visual.

Su práctica interpela una conciencia ecosistémica mediante el uso de materiales naturales — algodón, cáñamo, cera de abeja— teñidos con pigmentos extraídos de plantas provenientes de diversas geografías. Así, incorpora a sus obras los entornos en los que trabaja, territorios, luces y las atmósferas, generando conexiones materiales y emocionales con otros ecosistemas.

La artista asume también la herencia de las mujeres de la Bauhaus, no solo en el uso del tejido, sino en la repetición minuciosa de patrones geométricos. Su racionalidad técnica

convive con las imperfecciones del trabajo manual, una tensión que Esteve abraza como parte indisoluble de su práctica y que articula la convivencia entre la organicidad de los materiales y la abstracta precisión de sus composiciones. Más allá de las referencias minimalistas, emerge la evocación a los textiles de uso doméstico, a la mantelería, servilletas y prendas de hilo transmitidas de generación en generación, de madres a hijas, junto con los secretos de su manufactura.

La composición y su paleta cromática expresan una calma emocional que subyace al gesto del hacer, de los ritmos del tejido y de la performatividad inherente al cuerpo de la tejedora. Los colores, en este sentido, encarnan esa dimensión afectiva y silenciosa que acompaña el proceso manual, convirtiéndose en un registro visual de los afectos, la memoria y la corporalidad involucrada en el acto de tejer.

ANTONIO FERNÁNDEZ ALVIRA

Memoria de forma, 2022

Instalación de piezas de barro y metal
Dimensiones variables

Obra producida por Azkuna Zentroa

Fotografías Jorge Isla y Fernando Tribino
Cortesía del artista y de House of Chappaz



Antonio Fernández Alvira convierte la tradición alfarera en un espacio de experimentación donde reconfigurar lo heredado. En *Memoria de forma*, trabaja con una constelación de piezas de barro y metal surgidas de un proceso de colaboración con el último alfarero de una larga saga familiar de un pequeño pueblo de Huesca, el mismo territorio del que proviene el artista. Esta genealogía compartida convierte la obra en un ejercicio de arraigo, un retorno a la tierra que ha dado forma tanto a los objetos como a quienes los han manipulado durante generaciones.

Partiendo de recipientes funcionales —ánforas, jarras, cuencos—, Fernández Alvira emprende operaciones de fragmentación, descomposición y montaje que desbordan la utilidad doméstica para abrir un espacio especulativo. Las piezas se trabajan «en fresco», en diálogo directo con el alfarero, permitiendo la plasticidad inicial del barro como terreno donde ensayar tensiones, cortes y ensamblajes. De este proceso emerge lo que el artista denomina un «recipiente de recipientes»: formas que contienen la memoria de otras formas, estructuras que aún recuerdan su origen sin responder ya a su función primera.



El proyecto opera como un laboratorio de morfologías contenedoras donde el tiempo y el entorno se incorporan como materiales activos. Pensadas tanto para interior como para exterior, las piezas permiten que la climatología escriba sobre ellas, resultando en escorrentías de lluvia, oxidaciones del metal o depósitos de salitre. Así, la obra continúa transformándose, registrando en su superficie el paso de las estaciones y el rastro del paisaje que la rodea. *Memoria de forma* actúa como un tejido de memorias manuales y territoriales con el barro como archivo vivo, el oficio como legado que se actualiza y el objeto como cuerpo permeable al tiempo.



MARTA FONT

Yōki Series, 2023

Piezas cerámicas bruñidas sin engobe; arcillas locales (S'Estaca y Petra)
Dimensiones variables

Fotografías Marta Font
Cortesía de la artista y de Kaplan Projects

Las primeras experiencias artísticas de Marta Font están íntimamente relacionadas con la naturaleza y los paisajes circundantes de la Serra de Tramuntana, donde creció. En su universo creativo late una profunda conexión con la estética y el pensamiento oriental, explorando conceptos como el vacío, la memoria, la acumulación, la fragilidad, la permanencia y la repetición.

Todos estos conceptos confluyen en la serie *Yōki*, término japonés que designa un contenedor o recipiente. Sin embargo, otras nociones estéticas japonesas también describen perfectamente sus obras: el *wabi-sabi* —la belleza de lo imperfecto, lo impermanente y lo incompleto— y el *shibui* —una belleza sutil, sobria y discreta que se revela mediante la simplicidad y el paso del tiempo—.

Es precisamente esa pura simplicidad, la imperfección de las formas orgánicas y la conexión con el territorio, lo que define estas piezas, capaces de acoger sonidos, silencios, olores y texturas. Están elaboradas con tierras de la propia isla —principalmente de S'Estaca (Valldemossa), combinadas con tierras de Petra—, bruñidas a mano sin emplear engobes ni lacas, e incorporan cristal soplado de la fábrica artesanal de vidrio soplado Lafiore, en la misma zona.



La artista concibe sus piezas mediante un proceso profundamente meditativo, casi una acción performativa basada en la repetición, que le ha permitido reencontrarse con sus raíces. En sus propias palabras: «*Yōki* soy yo, aquí mismo. Habla de mi historia, de mi tierra; son el resultado de mis largas jornadas en el taller, en casa: momentos de silencio, a solas, con materiales que me conectan con mi origen territorial y familiar, con mis recuerdos». Así, estas obras materializan tanto la destreza técnica de la artista —fruto del trabajo directo con las manos— como un instante congelado en el tiempo que nos recuerda, al mismo tiempo, la fragilidad de la vida.



JULIE C. FORTIER

The Fall, 2019

Escultura olfativa; 382 cuentas de porcelana y vidrio soplado de 3 a 26 cm de diámetro, cordón de algodón, cierre de plata de ley 120 x 350 x 120 cm

Fotografías Rémi Vimont, eiiio studio
Cortesía de la artista y de la Galería Luis Adelantado

En la práctica de Julie C. Fortier, el olor opera como un material escultórico capaz de activar memorias latentes, encendidas a baja intensidad. Sus obras activan una percepción que no se limita a ver, sino que exige respirar, permitiendo que el aroma introduzca una nueva dimensión sensorial donde la memoria opera de forma fragmentaria y afectiva.

En *The Fall*, un monumental collar suspendido se derrama como una cascada detenida en pleno movimiento, como si la gravedad hubiese quedado en suspenso entre lo mineral, lo vegetal y lo corporal.

Las 382 frágiles cuentas de porcelana y vidrio que lo componen, y su interior hueco, funcionan como cámaras de contención y dispersión del aroma. Cada una de ellas participa en la difusión olfativa, convirtiéndose en un pequeño depósito de memoria sensorial. La porcelana —que requiere un control extremo del fuego, la temperatura y el secado— y el vidrio soplado —resultado de un gesto respiratorio que infla y da forma al interior hueco— introducen en la obra la temporalidad larga del oficio, la fragilidad del manejo manual y la dimensión corporal de su fabricación.



La pieza se presenta como un tótem suspendido, un organismo olfativo que reordena la percepción del espacio a través del acto elemental de respirar. De ella emana un aroma de sotobosque húmedo, enriquecido por notas de salvia e incienso, que evoca umbrales rituales y ecos de naturaleza en transformación. Al situar un collar a escala del entorno natural, Fortier cuestiona las formas en que incorporamos el paisaje a nuestros cuerpos —y cómo, a su vez, el paisaje nos modela—. El aroma señala ese intercambio continuo, ese préstamo entre humanos, plantas y animales que atraviesa la historia del adorno y la joyería.

JOSEFINA GUILISASTI

Tejiendo historias de supervivencias, 2023

Fotografías cortesía de la artista

Instalación de mariposas, capullos y orugas creadas con crin de caballo y vídeos
En colaboración con la antropóloga social Tefa Gonzales
Dimensiones variables

Realizada en colaboración con Stephanie González, la antropóloga social Tefa Gonzales y doce artesanas de la comunidad Rari de Chile: Inés Villalobos, Ruth Méndez, Hilda Díaz, Margarita Méndez, Rodé Méndez, Eliana Carter, Lidia Méndez, Claudia Soruco y Berta Tapia.

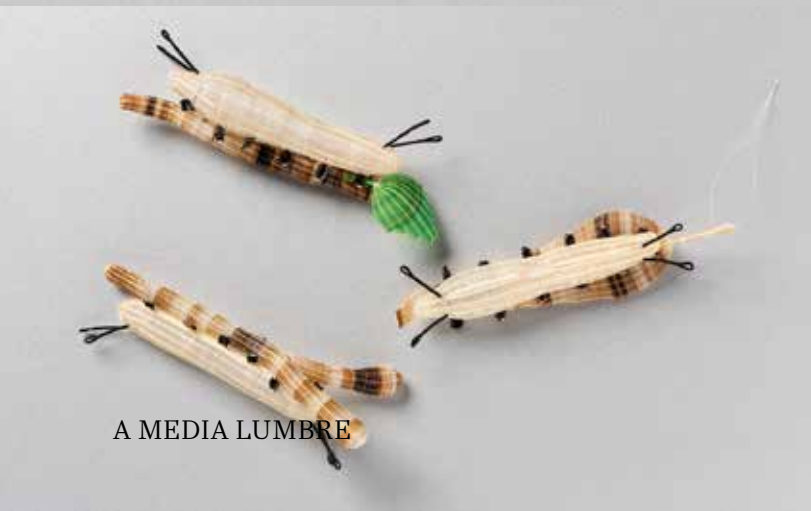
En esta obra, Josefina Guilisasti colabora con las artesanas de Rari, en la región chilena del Maule, reconocidas por su dominio del tejido en crin de caballo, una técnica que lleva más de dos siglos produciendo piezas delicadas y vibrantes. A partir de estas fibras ligeras y resistentes, la artista activa un diálogo entre oficio, memoria y biodiversidad.

El proyecto toma como referencia a la mariposa monarca, especie célebre por protagonizar una de las migraciones más extensas del mundo: un viaje que comienza en el sur de Canadá y culmina en los bosques templados de la sierra central de México, donde hiberna durante el invierno. Para la comunidad Mazahua que habita parte de esa región, las monarcas eran conocidas como «hijas del sol», portadoras de luz y símbolo de continuidad cíclica. Guilisasti entrelaza esta dimensión biológica y simbólica con el saber artesanal de Rari, proponiendo una metáfora donde fragilidad y persistencia se superponen.



Tejidas con crin, las piezas rinden homenaje tanto al vuelo migratorio de la monarca —hoy en grave peligro de extinción— como a las manos de las artesanas que las realizan, situándolas como narradoras de una historia marcada por la supervivencia y la vulnerabilidad de los ecosistemas.

Guilisasti construye así un territorio compartido entre cultura y naturaleza, donde el tejido opera como lenguaje que conecta disciplinas, tiempos y formas de vida. La obra invita a revalorizar los saberes transmitidos por estas artesanas y a reflexionar sobre el vínculo contemporáneo entre los seres humanos y los seres que migran, resisten y sobreviven.



NOEMI IGLESIAS BARRIOS

Donde se esconden las flores, 2026

Instalación de flores de porcelana con pigmentos de cobalto extraído de móviles deshechados
80 x 50 x 12 cm

Fotografías Noemi Iglesias Barro
Cortesía de la artista



La práctica de Noemi Iglesias Barrios se construye a partir de una técnica históricamente asociada al trabajo femenino: la elaboración manual de flores de porcelana. Este oficio minucioso, desarrollado por mujeres en las manufacturas europeas de los siglos XIX y XX, ocupó durante décadas los estratos más precarios del sistema. La extrema delicadeza que exigía —horas de modelado preciso, sensibilidad táctil, atención microscópica al detalle— nunca se tradujo en reconocimiento ni autonomía económica. Con la mecanización y la reducción de costes, este saber quedó al borde de la desaparición.

Iglesias Barrios reactiva esta técnica como un dispositivo crítico para pensar la mercantilización contemporánea del afecto e introduce un gesto determinante: el uso de azul cobalto obtenido mediante minería urbana, concretamente a partir del reciclaje de teléfonos móviles desechados. El pigmento, históricamente asociado al lujo de la porcelana azul y blanca —desde los hornos de Jingdezhen hasta las imitaciones europeas del siglo XVII— aparece aquí desplazado de su genealogía aristocrática para emerger del residuo tecnológico global. La artista establece así un puente entre la antigua circulación del

cobalto desde Persia hacia China —cuando este mineral permitió la expansión mundial de la estética azul y blanca— y la actual explotación de recursos en el sur de la República Democrática del Congo, donde la extracción para baterías de litio genera deforestación, contaminación y condiciones laborales extremas, a menudo marcadas por el trabajo infantil.

Su obra, cargada de ecos barrocos y rococó, transforma la estética de la delicadeza en un espacio donde se entrelazan justicia ambiental y sostenibilidad. Al modelar a mano cada flor pétalo a pétalo y teñirla con un pigmento recuperado del desecho digital, la artista activa un doble movimiento de reparación: rescata un saber artesanal casi perdido y expone los mecanismos que convierten tanto la experiencia emocional como las materias primas en mercancía.

Espacio hilado en verde, 2015

Acrílico e hilo sobre lienzo
135 x 390 cm
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Fotografías Juan García Rosell
Cortesía de la artista



La obra de Mónica Jover emerge de una investigación sostenida en torno al paisaje como experiencia sensible y como construcción afectiva. Para la artista, los territorios que habitamos dejan una huella que condiciona nuestra forma de estar en el mundo, olores, silencios, intensidades lumínicas y ritmos que se adhieren a la memoria.

La pieza aquí presentada refleja un momento decisivo en su trayectoria: el tránsito de la pintura al hilo, donde la fibra se convierte en el eje estructural y conceptual de su práctica, desplazando la pintura hacia un espacio táctil y matérico. Se trata de un paisaje que incorpora un tiempo lento, un ritmo que estructura la obra desde dentro a partir de estratos que se construyen capa a capa, plegándose, tensándose o abriéndose, como si el propio proceso de memoria se hiciera visible.

Sus obras funcionan como cartografías especulativas que no responden a la descripción topográfica, sino a la dimensión silenciosa del paisaje que persiste entre presencias y ausencias. Jover construye estos lugares como espacios espirituales y ámbitos de escucha y atención, territorios donde pueden depositarse intuiciones, recuerdos o energías apenas perceptibles.

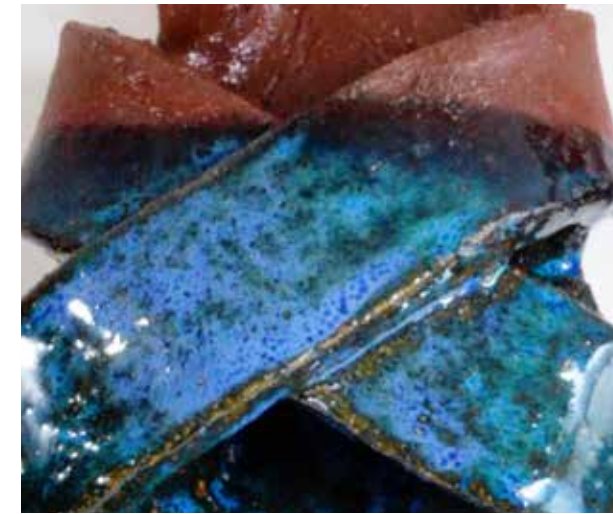


En este proceso, la artista circunscribe un espacio donde el paisaje se convierte en un umbral entre lo medioambiental y lo íntimo, permeable a lo que excede la imagen. Sus piezas invitan a detenerse, a dejar que la mirada se ajuste a la lentitud que requiere la vibración silenciosa de los hilos, devolviéndonos a un lugar desde el que imaginar otras maneras de percibir, recordar y habitar el mundo.

De Ushuta a Ojota. La sandalia viajera, 2026

Cerámica moldeada a mano, esmaltes y audio

Fotografías Cecilia Jurado Chueca
Cortesía de la artista



Caminar ha sido, en los Andes, una forma de conocimiento y de supervivencia. Las *ushutas*, sandalias milenarias preincas, nacieron para acompañar el desplazamiento cotidiano por la cordillera. Hacia la década de 1920, en Puno, Perú, estas sandalias se transforman en *ojotas* al incorporar caucho reciclado de llantas, un gesto de adaptación en el que un objeto ancestral absorbe un material moderno para permitir trayectos aún más largos.

Pero el siglo XX convierte el caminar en urgencia. Las convulsiones políticas, la violencia armada, la presencia de grupos terroristas, la presión militar y la expansión del narcotráfico y la minería forzaron desplazamientos masivos. Muchas mujeres campesinas abandonaron sus tierras tras sufrir hostigamientos cruzados y pérdidas irreparables. Cada partida cargaba una historia interrumpida, un territorio abandonado, una memoria en tránsito.

Cecilia Jurado Chueca reproduce estas sandalias en cerámica como un gesto de preservación y resistencia. La cerámica —materia moldeada por el agua, el tiempo y el fuego— se vuelve memoria material. No replica el calzado para fijarlo en el pasado, sino para activar su carga simbólica, la de un trayecto que continúa incluso cuando el cuerpo ya no está presente.

El agua, elemento constitutivo del proceso cerámico, se expande hacia el plano sonoro en *All Day I Hear the Noise of Waters* (2023). Voces femeninas de distintas geografías emergen y se disuelven en las frecuencias del agua, configurando una geografía acústica que conecta ríos, mares y cuerpos desplazados. Entre la pieza y el sonido se abre un diálogo donde la vibración sustituye al territorio perdido y el agua actúa como mediadora entre memoria, cuerpo y paisaje.

Este calzado habla de la necesidad de preservar una tradición incluso cuando la tierra ha quedado atrás. Las obras trazan así un desplazamiento de la sierra al mar, de la montaña al agua salada, que contienen cuerpos que se trasladan y memorias que se transforman para aprender a habitar nuevas aguas sin dejar de caminar.





GLENDA LEÓN

Serie *Murmullos de la Tierra*, 2022

Arcilla vidriada
Dimensiones variables

Fotografía Estudio Glenda León
Cortesía de la artista y de la Galería Senda

En *Murmullos de la Tierra*, Glenda León transforma un archivo sonoro destinado a abandonar el planeta en una llamada urgente a volver a escucharlo. La artista parte de los discos de oro de las misiones Voyager —fonógrafos lanzados al espacio en 1977 con sonidos e imágenes destinados a posibles formas de vida extraterrestre— para recuperar aquello que, paradójicamente, enviamos fuera del sistema solar pero no atendemos en nuestro propio entorno. A partir de las representaciones gráficas de algunos de esos sonidos, traduce su vibración en perfiles que evocan cordilleras, fallas geológicas o relieves terrestres. Son líneas que, antes de ser montaña, fueron sonido: registros abstractos que la artista transforma en topografías posibles, a medio camino entre lo real y lo imaginado.

Las esculturas fueron modeladas en Japón junto al maestro ceramista Nakada Naoto y proponen un giro simbólico decisivo: traer de vuelta a la Tierra sus propios ecos, reconstruyéndolos en arcilla, el material que la compone. El gesto invierte el trayecto de las misiones Voyager —de la Tierra hacia el cosmos— para situar la escucha en un territorio íntimo y tangible. Cada pieza parece un fragmento de relieve suspendido, una geografía comprimida donde la vibración del sonido se solidifica en pliegues, crestas y volúmenes, como si el planeta encontrara un modo de hablar a través del barro.

León entiende la escucha como una práctica de atención y de cuidado del entorno que habitamos. La arcilla, sometida a fuego, tiempo y manos, convierte lo inmaterial en forma y actúa como un dispositivo de memoria sensorial, donde los sonidos transformados en montañas funcionan como metáforas de los mensajes que la Tierra emite continuamente —cambios, tensiones, fragilidades— y que solemos ignorar.





SANDRA MAR

Bodegón, 2025

Cerámica esmaltada y resina epoxi
42 x 30 x 24 cm

Bodegón II, 2025

Cerámica esmaltada, 30 x 30 x 24 cm

Una mariposa, 2025

Cerámica esmaltada, 30 x 22 x 9 cm

Un sueño cualquiera, 2025

Cerámica, esmalte, lápiz cerámico y tiza
34 x 23 x 12 cm

Cáscara, 2025

Cerámica, Esmalte y óxido de cobre
80 x 51 x 31 cm

Ala, 2025

Cerámica esmaltada, 78 x 27 x 16 cm

Forja, 2025

Cerámica esmaltada, 48 x 31 x 23 cm

Flor, 2025

Cerámica esmaltada, 44 x 28 x 28 cm

Fotografía Goro Studio
Cortesía de la artista
y de la Galería Rosa Santos

En la obra de Sandra Mar, el barro funciona como un interlocutor, como materia que resiste para luego ceder y transformarse al ritmo del cuerpo que lo modela. La artista utiliza la cerámica para tensionar los límites de la tradición —formas que remiten a vasijas pero que rehúyen la utilidad; objetos que oscilan entre lo doméstico, lo ritual y lo especulativo— desplazando el oficio hacia un territorio donde la escultura se vuelve cuerpo y la superficie un registro de gestos, presiones y contradicciones. Materia y cuerpo dialogan en fricción, se contradicen y reconcilian.

La artista transita entre formas reconocibles —jarrones o vasijas— y piezas más abstractas o inquietantes u objetos cotidianos como botas, velas o libros, que expanden el vocabulario simbólico de su obra. Cada pieza es el resultado de una negociación entre fuerza y fragilidad, entre control y deriva, donde el cuerpo atraviesa la escultura. Con ellas configura una suerte de escenografías poéticas que convocan relatos, imágenes y afectos donde memoria y lenguaje configuran un imaginario propio.



La escritura y el dibujo ocupan un lugar esencial en su proceso: funcionan como mapas afectivos previos al modelado, no como bocetos estrictos, sino como impulsos que orientan una evolución orgánica. En el taller, estas matrices se reescriben a medida que el barro responde, se resquebraja o impone su propio ritmo, introduciendo una dimensión performativa en la construcción de la forma.

La artista recontextualiza símbolos tradicionalmente asociados a lo femenino y a la sensibilidad romántica para despojarlos de sus códigos habituales y abrirlos a interpretaciones nuevas. Transformados por la propia fisicidad del barro, por su peso y su inestabilidad, articulan un imaginario donde lo vulnerable y lo inquietante conviven en la misma superficie.

ADRIANA MEUNIÉ

Fotografías Adriana Meunié
Cortesía de la artista

Sinergias, 2025

Lana, rafia y lino con base de algodón
rústico (ensamblaje sobre lienzo)
160 × 98 cm

Humanos vestidos de su entorno, Animales envueltos de su dignidad, 2025

Lana, rafia y lino con base de algodón
rústico (ensamblaje sobre lienzo)
130 × 100 cm

Adriana Meunié descubrió, durante sus estudios de diseño de moda, las técnicas del tapiz vinculadas a la esencia misma del textil. Instalada en la localidad mallorquina de Campos, en una casa rústica inmersa en la naturaleza, trabaja con materiales de proximidad y con técnicas manuales y artesanales —principalmente el telar de alto lizo—, reivindicando saberes ancestrales como los oficios de pastor y esquilador. Su práctica se desarrolla así en estrecha relación con un ecosistema concreto y con los ritmos de la vida rural, activando formas de conocimiento que se transmiten lentamente, por contacto, por repetición y por convivencia.

La belleza de la lana se le reveló al encontrar restos desechados tras la esquila en una *possessió* mallorquina. Aquella imagen le pareció sublime: texturas, volúmenes y colores únicos. Desde entonces participó durante siete años en las esquilas y ha profundizado también en el uso de otros materiales vegetales como el esparto, el carrizo o la rafia. En sus manos, lo crudo se transfigura para dar lugar a relieves y volúmenes de gran fisicidad y formas salvajes, en lo que ella misma ha llamado una «elegancia

monstruosa». Porque es precisamente ese estado puro —bello en sí mismo— lo que le interesa a la artista para crear paisajes abstractos inspirados en su entorno inmediato, con una estética minimalista y una paleta restringida de blancos, beiges y negros que transmiten calma.

Los materiales hablan por sí solos, la materia vegetal y animal son archivos vivos de nuestra relación con la naturaleza. Meunié juega con ellos mediante la superposición, la combinación de texturas, los sutiles cambios de tono o la sugerencia de relatos que trasladan el exterior al interior e invitan a una contemplación serena.



Espartaria V, 2024

Esparto cosido
310 x 140 cm
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Sonia Navarro reivindica el uso del esparto mediante obras en las que involucra a mujeres que mantienen viva esta actividad a contracorriente en Blanca, Región de Murcia, de donde es originaria. Su trabajo es colectivo y reconoce la participación de cada una de ellas. Este esparto es un puente entre dos mundos.

Aprendió a coser junto a su madre, tías y abuelas; un aprendizaje que nutre una práctica que, más allá de lo formal, indaga en las dinámicas sociales, afectivas y rurales que configuraron su propio contexto. El paisaje personal de Navarro está poblado por esta fibra natural que fue, durante siglos, la base económica de la antigua Carthago Spartaria. La artista vivió el declive de una industria que sobrevivía en los últimos talleres, siempre sostenidos por mujeres, dedicadas a tejer cestas y objetos cotidianos hasta que los materiales desechables desplazaron este oficio ancestral. Su trabajo recupera esas técnicas como gesto político y homenaje a los saberes asociados al hogar y a los cuidados.

En *Espartaria V*, Navarro emplea el esparto cosido para crear una obra que transita entre la pintura, la escultura y el tapiz. El material no es solo un soporte, sino memoria del territorio, una planta resistente cuyo uso atraviesa milenios. Durante generaciones sirvió para fabricar utensilios agrícolas, envases reutilizables,



elementos ornamentales, esteras o juguetes. Su desaparición coincide con la aparición de materiales de menor calidad, derivados del petróleo, difíciles de degradar. Frente a ello, el esparto destaca por su durabilidad, su biodegradabilidad y su importancia ecológica: fija y retiene la tierra, disminuye la erosión, atenúa la fuerza de las avenidas de agua y resiste la sequía incluso en solana, contribuyendo a evitar la desertificación.

La obra reivindica la vigencia de un oficio milenario, la participación colectiva de las mujeres que lo transmiten y la necesidad de preservar un conocimiento cuyo abandono ha tenido consecuencias profundas en el paisaje y en las formas de vida asociadas a él.

LARA ORDÓÑEZ

El Consultor de Bordados n.º 567, 2025

Alto lizo; lana mallorquina fieltada a mano, lino hilado a mano, algodón tintado con elementos naturales; soporte de madera 179,5 x 130 cm (soporte); 144 x 130 cm (tapiz); 44 x 64 cm (papel)

Fotografías Lara Ordóñez
Cortesía de la artista y de la Galería Vangar



El trabajo de Lara Ordóñez se construye desde la memoria oral y colectiva, entendida como un tejido que se transmite en el ámbito doméstico mediante gestos, voces y materialidades que perduran en el tiempo. La artista incorpora esa herencia íntima a su práctica a través de técnicas textiles, tintes naturales y formatos que invitan a pensar el hacer manual como una forma de conocimiento situada.

En la obra *El Consultor de Bordados n.º 567*, explora la relación entre memoria oral, herencia y lenguaje textil, situando el tapiz como un lugar donde los saberes íntimos del hogar se transforman en pensamiento matérico. Su práctica investiga cómo la identidad —tanto individual como colectiva— se teje a través de expresiones, gestos y técnicas transmitidas entre generaciones, inscritas en objetos que preservan historias de uso, afecto y permanencia.

Ordóñez construye una verdadera arqueología doméstica del textil estableciendo un diálogo entre el tapiz de alto lizo y un fascículo original de 1929, activando una lectura crítica sobre cómo circulan, se codifican y se transforman los patrones heredados.



La combinación de materiales —lana mallorquina fieltada a mano, lino hilado artesanalmente y algodón teñido con elementos naturales— reinstala el tiempo lento del oficio: cardar, hilar, tensar, coser. Cada operación preserva algo de quienes la practicaron antes, y a la vez abre una continuidad con quienes la sostienen en el presente. Así, la materia conserva historialidades afectivas, gestuales y comunitarias que no pueden separarse de los cuerpos que las han producido.

El tejido se ofrece como un texto abierto, legible con las manos y con la experiencia, donde cada fibra aloja un fragmento de relato. Ordóñez restituye estas formas de saber vernáculo y de las formas no hegemónicas de narrar el mundo, proponiendo el textil como un espacio donde la memoria se remienda y vuelve a respirarse a media lumbre.





NURIA RIAZA

Ajuar del Cerro Triste, 2017-2023

Cerámica sin esmaltar con motivos de bordado; arcillas locales; cocción a 1050 °C
Dimensiones variables

Fotografías cortesía de la artista

Nuria Rianza creció en un pequeño municipio rural al sureste de la provincia, donde mujeres y hombres siguen trabajando con las manos y donde la sabiduría tradicional se ha transmitido y atesorado durante siglos. Esa herencia le ha llevado a investigar oficios históricamente asociados a lo femenino —a menudo relegados al folclore o al entretenimiento— y a recuperar materias primas mediante procesos creativos propios. Entreteje lenguajes como la cerámica, el dibujo, el bordado y el tejido con lanas y fibras naturales, defendiendo el trabajo manual y el contacto directo con la materia como modos de hacer del pasado que se proyecta hacia el futuro. Rianza difumina las fronteras entre arte y artesanía, valiéndose para ello de la cerámica, que le aporta el valor añadido necesario para su visión artística. Recolecta sus propias tierras, elabora las arcillas y los esmaltes, y preserva las características únicas y naturales de cada una.



Ajuar del Cerro Triste es un proyecto artístico de investigación en el que la artista reinterpreta el ajuar familiar —enseres, rituales y vocablos— que han pasado de generación en generación. Para ello recolecta trece tipos de arcilla de Montealegre del Castillo, pueblo en el que vivieron varias generaciones de su familia, las somete a técnicas ancestrales de procesamiento —humedecer, tamizar, orear, tritular— y ensaya su plasticidad y resistencia hasta seleccionar seis arcillas idóneas para tornearse y cocer. Sobre las superficies torneadas —dejadas sin esmaltar para dar voz a la tierra misma—, inscribe patrones de bordado extraídos de mantelerías y ropas de cama del ajuar familiar: un gesto que habla de continuidad, raíces, identidad y herencia. Este diálogo entre el barro y el bordado disuelve las fronteras entre ambas disciplinas: el motivo textil se convierte en relieve cerámico y la vasija en contenedor de memorias.

BELÉN RODRÍGUEZ

Destilado de un paisaje, 2023

Telones teñidos con tintes naturales y listones de madera de teca
400 x 800 x 10 cm
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Fotografías Juan García Rosell
Cortesía de la artista



Belén Rodríguez trabaja con materiales procedentes del entorno inmediato de su hogar en Cantabria, donde recolecta hojas, cortezas y restos vegetales con los que prepara tintes naturales. Estos pigmentos —resultado de hervores, inmersiones y reposos— impregnan grandes telones sometidos a plegados y atados con técnicas tradicionales. La obra no representa el bosque, sino que parte de él para crear una impronta cromática donde luz, clima y materia quedan sedimentados en la fibra.

El bosque de origen fue adquirido por la artista para evitar su tala, un gesto de custodia activa que convierte su propio entorno en aliado y reconoce su propia agencia, huyendo de su idea como recurso. Cada tinte funciona así como eco físico de un ecosistema protegido y como memoria de un territorio rural que sostiene biodiversidad y modos de vida frágiles. Rodríguez establece vínculos con las diversas especies que habitan ese entorno, tratándolas como actantes que participan en el proceso y permiten que el color emerja de su propia composición material.



La artista sustituye los pigmentos industriales por una paleta derivada exclusivamente de la naturaleza —árboles, hierba, nubes o rocas— sin separar entre lo vivo y lo no vivo, lo dinámico o lo inerte, para abrazar la idea de un «todo-vivo». Esta elección rehúye prácticas extractivas y sitúa su trabajo en continuidad con tradiciones artesanales del textil, donde el color se genera a partir de lo que ofrece la tierra. El resultado es una geografía afectiva que se experimenta con el cuerpo entero: superficies teñidas que contienen la memoria de los pasos, las estaciones y la gravedad del tejido al secarse.

La protección de este bosque mediante su compra y custodia — frente a talas y quemas habituales— puede entenderse como práctica reparativa o *Remediation Art*, donde el arte emprende acciones directas para preservar el territorio. El proyecto revela, además, las tensiones que atraviesan los entornos rurales ante las transformaciones contemporáneas y testimonia la interdependencia entre lo local y lo global, recordando la vulnerabilidad de los ecosistemas y las economías ligadas a ellos.



LAURA SEGURA

Una trenza de hierba sagrada, 2022

Instalación escultórica con sisal natural trenzado artesanalmente
2000 x 70 cm
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Fotografías Mar Martín
Cortesía de la artista

El trabajo de Laura Segura se fundamenta en el uso de materiales naturales y se articula en torno a la idea de origen, entendida como un lugar de memoria y de vínculo profundo con la tierra. Su práctica evidencia la estrecha relación que mantiene con el entorno y con los procesos naturales, buscando generar en el espectador una experiencia que trascienda lo visual para adentrarse en lo táctil, lo simbólico y lo sensorial. En esta ocasión, la artista crea una trenza —a la vez objeto y gesto— que se erige como un potente símbolo de historia, espiritualidad y cultura. Para ello emplea sisal, fibra extraída del agave sisalana, planta originaria de la península de Yucatán cuyo nombre se remonta a la mitología griega, donde Ágave figura como una de las ménades o ninfas vinculadas al culto de la naturaleza. Esta planta no solo sostiene una enorme biodiversidad, especialmente como refugio y alimento de polinizadores, sino que constituye también una base cultural, económica y ambiental fundamental para numerosas comunidades en México. En los ecosistemas áridos, además, el agave contribuye a mantener el equilibrio del suelo y a prevenir la erosión.

El trenzado, técnica ancestral cargada de significados espirituales, se asocia a la unión, la fortaleza y la continuidad. Segura la adopta como un modo de honrar tradiciones que han perdurado gracias a la transmisión manual y afectiva, construyendo un puente entre territorios y memorias que se extienden a ambos lados del océano.

La obra incorpora asimismo un guiño a los relatos orales europeos, evocando el cuento de «Rapónchigo» o «Rapunzel», donde el cabello se convierte en vía de escape y símbolo de poder personal. Desde esta resonancia literaria, Segura resignifica la trenza como un mecanismo que sostiene y preserva, al tiempo que permite imaginar otras formas de ascender, retornar o comenzar.



Alenades, 2025

Esculturas de palmito trenzado, restauración de taller y cosido a máquina tradicional
Dimensiones variables

La creación de esta obra ha recibido el apoyo del Institut d'Estudis Baleàrics

En *Alenades*, Isabel Servera activa una genealogía íntima y territorial a través del palmito trenzado, reenlazando su práctica artística con la memoria artesanal del Levante mediterráneo y, en particular, con el legado de su abuela en Artà, Mallorca. El título («Respiraciones») alude tanto al esfuerzo físico del proceso como a la cualidad orgánica y vibrante que adquieren las piezas, casi como si respiraran al desplegarse en el espacio.

El proyecto parte de la costura mecanizada del palmito, un oficio en vías de desaparición, una labor realizada tradicionalmente por mujeres en el ámbito doméstico. Aunque en los últimos años ha resurgido el trenzado manual, la práctica de coser la fibra a máquina había quedado interrumpida. Frente a ello, Servera realiza un gesto de reparación cultural restaurando el antiguo taller familiar y reactivando la máquina de coser que llevaba detenida desde 2002, devolviendo continuidad a un saber que había quedado suspendido. El proceso completo —recolección, preparación de la fibra, trenzado manual y ensamblaje final— se convierte así en un ritual de memoria y un acto de resistencia.



El palmito (*Chamaerops humilis*) es la única palmera autóctona de la península ibérica y de las islas mediterráneas que ha sostenido históricamente economías rurales vinculadas a la cestería y a la manufactura doméstica. Constituye un recurso esencial en ecosistemas áridos del Mediterráneo, estabilizando suelos, frenando la erosión y soportando sequías prolongadas. Su fibra flexible y resistente ha dado forma durante siglos a sombreros, cestos y objetos utilitarios que acompañaban la vida cotidiana, recordando cómo los paisajes y los oficios se coconfiguran mutuamente.

Durante el cosido, las variaciones de presión, dirección y ritmo generan tensiones que deforman la materia, que se transforma aquí en volúmenes expansivos que parecen organismos vivos. Estas formas-criaturas ondulantes evocan entidades que respiran, se arquean y se apropian del espacio.



LAURITA SILES

Txapela Big Size, 2022

Escultura de lana de oveja carranzana Mutur Beltz y lana de oveja Navajo-Churro
140 cm (diámetro) × 50 cm (profundidad aprox.)

Fotografías Gregg Mizuta
Cortesía de la artista



Txapela Big Size surge durante una residencia artística en MING Studio, Boise (Idaho); un territorio marcado por la diáspora vasca y su memoria pastoril. Fascinada por la desmesura de la vida estadounidense —sus calles, vehículos y electrodomésticos—, la artista responde con ironía mediante una txapela de proporciones descomunales. Esta pieza funciona como espejo crítico y gesto político: el exceso convertido en forma de resistencia.

Para su elaboración, combina lana de su propio rebaño de ovejas carranzanas —raza autóctona del Valle de Karrantza en peligro de extinción— con lana de ovejas Navajo-Churro, la primera domesticada en Norteamérica. Introducida por los españoles en el siglo XVI, esta especie fue integrada por el pueblo navajo hasta constituirse en eje de su cultura y economía entre los siglos XVIII y XIX. Su exterminio, promovido por el gobierno estadounidense como parte de su proyecto «civilizador», y su posterior recuperación en los años setenta, simbolizan la persistencia y la memoria de una cultura amenazada.

El entrelazado de ambas lanas articula un diálogo entre comunidades minorizadas, un tejido común atravesado por experiencias de supervivencia y resistencia. La obra no busca abrigo ni representación, sino interpelar: su escala desbordante y su ironía revelan el exceso como defensa y la materia textil como archivo afectivo y político.

En Karrantza, la cría de ovejas carranzanas y el pastoreo extensivo encarnan una economía del cuidado frente al modelo intensivo del vacuno lechero, símbolo del progreso productivista. *Txapela Big Size* se sitúa así en la tensión entre desaparición y persistencia. En su gesto textil, la materia se transforma en territorio político y la unión de lanas vasca y navajo-churro propone una economía simbólica de reparación, donde el arte actúa como acto de memoria, resistencia y reconfiguración de los vínculos entre cultura y territorio.

JESSICA STOCKHOLDER

Cardinal Directions, 2025

Fotografías David Bonet
Cortesía de la artista y de la Galería Max Estrella

Alfombra, esparto, caña, palmito, puerta de nevera,
cable de acero, cuerdas, topes de puerta, patas para mesa, placas metálicas,
abrazaderas de acero inoxidable, pintura, peso
Dimensiones variables



Jessica Stockholder despliega una instalación que activa los lenguajes materiales del Mediterráneo, un territorio donde las fibras vegetales, las redes y los trenzados han sido históricamente inseparables del día a día de las comunidades pesqueras. Conocida por transformar objetos cotidianos en arquitecturas cromáticas y espaciales, la artista orienta aquí su mirada hacia los oficios que han sostenido durante siglos la relación en los territorios costeros.

Para esta obra, la artista colabora con los artesanos mallorquines Pep Toni Ferrer y Magdalena Vidal, cuyo trabajo contribuye a la preservación de técnicas tradicionales como la *llatra*, un trenzado con hojas de palmito empleado en todo el ámbito mediterráneo para fabricar cestas, capazos y recipientes ligados tanto a la agricultura como a las tareas pesqueras. A partir de esta cooperación, la artista genera una estructura suspendida compuesta por cestos de diversa procedencia, cuerdas marineras y fibras como esparto, bova, mimbre o caña, materiales profundamente enraizados en la cultura artesanal del litoral.

La instalación evoca las arquitecturas efímeras que acompañan la vida de los pescadores: redes que se secan al sol, cabos endurecidos por la sal, canastos que almacenan los utensilios de faena. Stockholder convoca así los saberes marineros a través de sus huellas materiales, de las formas de hacer que han guiado durante generaciones la relación entre los cuerpos, las herramientas de trabajo y el horizonte acuático.

En esta cartografía de volúmenes, los cestos se comportan como boyas o puntos cardinales en un mapa imaginario. Entre tensiones, nudos y equilibrios inestables, Stockholder transforma los objetos funcionales en un entramado especulativo que propone nuevas relaciones visuales y espaciales. Así, *Cardinal Directions* enlaza tradición y contemporaneidad para subrayar la vigencia de los oficios mediterráneos, reivindicando las inteligencias manuales y esfuerzos comunitarios que han tejido la vida junto al mar.



SARAH VIGUER CEBRIÁ

Falleras-flor-tormenta, 2025

Esculturas de cerámica y textil, perlas de aluminio reciclado (hechas a mano en Madagascar), cintas Hmong, tiras de caucho ecodiseñadas a partir de aceites vegetales reciclados, cerámica marsellesa, cocción y esmaltado a mano, montaje a mano
Dimensiones variables

Fotografías Sarah Viguier Cebriá
Cortesía de la artista y de la Galería Vangar

Sarah Viguier trabaja en un territorio donde lo textil, lo cerámico y lo orgánico se articulan como cuerpos en proceso, entidades que crecen, se transforman y fabulan nuevos modos de existir. Su práctica está atravesada por lo artesanal y lo ritual, bebiendo de disciplinas como el ecodiseño y la antropología del arte-fibra. La gestación, lo informe como figura y los mundos subterráneos pueblan su universo, que parte de la agencia de la propia materia como organismo sensible.

Su práctica se enraíza en procesos colaborativos con artesanas para trabajar con materias primas de cercanía, como el proyecto Xufa Proceso, que recupera residuos agrícolas de la huerta valenciana para transformarlos en nuevas materias. Partiendo de esa atención a las economías locales, convierte sus obras en ecosistemas especulativos, donde lo manual y lo experimental generan una forma de conocimiento situada.

Con la constelación de materiales empleados, en *Falleras-flor-tormenta* activa una poética especulativa en la que lo biológico y lo cultural se entrelazan hasta volverse indistinguibles.



Viguier concibe estos ensamblajes como criaturas en tránsito, cuya identidad se modula según los materiales que las componen y las comunidades artesanas que participan en su construcción. Cada pieza se comporta como un cuerpo más-allá de lo humano, una suerte de criatura híbrida vegetal y ceremonial a la vez, flores que mutan, figuras que recuerdan a trajes festivos, fragmentos que parecen brotar del subsuelo. En ellas se materializa una dimensión mitopoética donde explora cómo la materia puede imaginar por nosotros para engendrar ficciones posibles, afectos latentes y memorias no lineales.

