

Inéditos 2026

LETICIA MARTÍNEZ PÉREZ

LOLA ZOIDO

Y me convierto
en un río, cuya lengua marrón
no descansará

LEONOR SERRANO RIVAS

CECILIA FIONA

And I Become a River,
Whose Brown Tongue Never Rests

Inéditos 2026

LETICIA MARTÍNEZ PÉREZ

LOLA ZOIDO

Y me convierto
en un río, cuya lengua marrón
no descansará

LEONOR SERRANO RIVAS

CECILIA FIONA

And I Become a River,
Whose Brown Tongue Never Rests

En la Fundación Montemadrid reconocemos y apoyamos el talento emergente convencidos de la importancia de la creatividad como un elemento fundamental en la construcción de la sociedad. Entre nuestras convocatorias de carácter artístico, destaca el programa **Inéditos** que, desde 2002, impulsa la trayectoria profesional de jóvenes comisarios y comisarias noveles en nuestro país. Esta es la segunda edición que tiene carácter bienal.

Esta publicación recoge los dos proyectos ganadores pertenecientes a la convocatoria Inéditos 2026: *Y me convierto en un río, cuya lengua marrón no descansará*, comisariado por Raquel Algaba López, y *Kumusta na Kayo?*, comisariado por Álvaro Talavera de Molina. Ambas propuestas expositivas, seleccionadas por su originalidad, calidad y adecuación a los recursos disponibles, pueden visitarse en La Casa Encendida hasta el próximo 26 de julio.

Por un lado, la comisaria Raquel Algaba ha seleccionado piezas de cuatro artistas contemporáneas —Cecilia Fiona, Leticia Martínez Pérez, Leonor Serrano Rivas y Lola Zoido— para evidenciar cómo, en la actualidad, lo tecnológico ya no se erige frente a lo natural, sino que se entrelaza con él.

En el caso de Álvaro Talavera, su proyecto es la primera exposición en España de artistas contemporáneos filipinos que operan en la intersección entre memoria, cotidianidad, poder y comunidad. La muestra cuenta con obras de Chia Amisola, Kiri Dalena y Ben Brix, Leslie de Chávez, Czar Kristoff J.P. y MM Yu.

Quisiera agradecer especialmente la participación de todas las personas que han presentado propuestas a la convocatoria, así como valorar la dedicación y el esfuerzo en la elaboración de sus proyectos. También la labor del jurado por su riguroso trabajo, compuesto en esta edición por Violeta Janeiro (investigadora y comisaria), Direlia Lazo (directora artística de ZsONAMACO) y Pablo Martínez (comisario e investigador).

Para finalizar, me gustaría felicitar a los ganadores por su gran trabajo curatorial, esperando que esta convocatoria pueda contribuir a una fructífera carrera profesional llena de éxitos.

Amaya de Miguel Toral
Directora general de la Fundación Montemadrid

Fundación Madrid recognises and supports emerging talent in the firm belief of the importance of creativity as a vital element in the construction of society. One of our main art competitions is the **Inéditos** programme, first held in 2002 that promotes the professional development of young curators in our country by helping them find their footing in the art world. This is the second edition that is biennial.

This publication features the two winning projects of the 2026 edition of Inéditos: *Y me convierto en un río, cuya lengua marrón no descansará*, curated by Raquel Algaba López; and *Kumusta na kayo?*, curated by Álvaro Talavera de Molina. Both exhibition proposals, selected for their originality, quality and efficient use of the available resources, are on display at La Casa Encendida until 26 July.

For her project, the curator Raquel Algaba has selected pieces by four contemporary artists—Cecilia Fiona, Leticia Martínez Pérez, Leonor Serrano Rivas and Lola Zoido—to highlight how, today, technology no longer stands in opposition to the natural but has become intertwined with it.

Álvaro Talavera's project represents the first exhibition in Spain of contemporary Filipino artists operating at the intersection of memory, everyday life, power and community. His show features works by Chia Amisola, Kiri Dalena and Ben Brix, Leslie de Chavez, Czar Kristoff J.P. and MM Yu.

I would like to give special thanks to everyone who took part in the competition for the dedication and effort they employed in creating their projects. My thanks also go the jury—this year formed by Violeta Janeiro (researcher and curator), Direlia Lazo (art director of ZsONAMACO) and Pablo Martínez (curator and researcher)—for their diligence in selecting the winners.

Lastly, I would like to congratulate the winners for their magnificent curatorial work. I sincerely hope that this competition will set them on the road to a long and fruitful career.

Amaya de Miguel Toral
Director of Fundación Montemadrid

RAQUEL ALGABA
6, 58

CECILIA FIONA
14

LETICIA MARTÍNEZ PÉREZ
24

LEONOR SERRANO RIVAS
34

LOLA ZOIDO
44

Y ME CONVIERTO EN UN RÍO,
CUYA LENGUA MARRÓN NO DESCANSARÁ
RAQUEL ALGABA

*El mundo nace y muere en cada instante.
La savia asciende en el árbol
como una música que no hemos aprendido aún a escuchar.*
Saint-John Perse, *Anábasis*.

Nuestra relación con la naturaleza se ha visto profundamente transformada por el pulso tecnológico de las últimas décadas. Aquello que durante siglos comprendimos como un entorno autónomo, dueño de sus propios ciclos, se enlaza hoy con redes de control, datos y automatización. La naturaleza ya no aparece como un fondo distante, sino como un territorio compartido con nuestras herramientas: un cuerpo vivo que coexiste con presiones, infraestructuras y ritmos diseñados por el ser humano.

En este contexto, resulta revelador volver a la raíz de la palabra *neurona*. En griego, *neuron*, nombraba a la vez los nervios del cuerpo, las fibras de una planta y las cuerdas de una lira. Esa triple acepción nos habla de lo vivo como vibración, de lo orgánico como tejido que tiembla, resuena y puede devenir música. La lira, instrumento de Apolo y Orfeo, encarna esta posibilidad: la de traducir tensiones invisibles y convertir el misterio del mundo en experiencia corpórea y sensible.

Si pensamos la naturaleza desde este lugar, las plantas ya no son solo organismos silenciosos: son fibras que responden al viento, a la humedad, a la luz cambiante del día. Crecen y se pliegan siguiendo la trama del entorno, componiendo melodías en su propio lenguaje. Esta visión desplaza la antigua idea de pasividad y nos recuerda que la naturaleza es un agente activo que percibe, interpreta y responde a cada roce.

La atmósfera alterada por la acumulación de carbono, la modificación de los suelos, la fragmentación de los hábitats y la aceleración térmica no son meros escenarios externos: son perturbaciones sistémicas que atraviesan los circuitos de regulación vegetal. Las plantas ajustan la apertura de sus estomas ante concentraciones crecientes de CO₂, alteran sus ritmos de floración por variaciones mínimas de temperatura, reconfiguran la arquitectura de sus raíces

AND I BECOME A RIVER,
WHOSE BROWN TONGUE NEVER RESTS
RAQUEL ALGABA

*The world is born and dies in every instant.
The sap rises in the tree
like music we have yet to learn how to hear.*
Saint-John Perse, *Anabasis*

Our relationship with nature has been radically transformed by the technological drive of the last few decades. What we understood for centuries as an autonomous environment, master of its own cycles, is today intertwined with control networks, data and automation. Nature no longer appears as a distant background, but as a territory shared with our tools: a living body that coexists with pressures, infrastructures and rhythms designed by human beings.

Tracing the root of the word *neuron* sheds enormous light in this respect. In Greek, *neuron* simultaneously names the nerves of the body, the fibres of a plant and the cords of a lyre. This triple sense conveys the living as vibration, the organic as a tissue that trembles, resounds and can become music. The lyre, as the instrument of Apollo and Orpheus, embodies this possibility: the ability to translate invisible tensions and turn the mystery of the world into a bodily and sensory experience.

If we think of nature in this way, plants are no longer just silent organisms: they are fibres that react to the wind, to moisture, to the changing light of the day. They grow and yield to the weave of the environment, composing melodies in their own language. This vision displaces the old idea of passivity and reminds us that nature is an active agent that perceives, interprets and responds to every touch.

The atmosphere altered by the accumulation of carbon, the modification of soils, the fragmentation of habitats and the acceleration of global warming are not simply external scenarios: they are systemic disturbances that impact the regulatory circuits of plants. Faced with growing concentrations of CO₂, plants adjust their stomatal aperture, alter their flowering rhythms due to minimal changes in temperature, reconfigure their root architecture in impoverished soils. What we call climate change is, for them, a constant reorganisation of gradients to which they must adapt structurally. According to systems

frente a suelos empobrecidos. Lo que llamamos cambio climático es, para ellas, una reorganización constante de gradientes a los que deben acoplarse estructuralmente. Desde la teoría de sistemas, podríamos decir que el entorno antropogénico introduce “ruido” en redes que durante milenios operaron bajo ciertas regularidades. Y ese ruido obliga a nuevas formas de adaptación, migración y cooperación. Bosques enteros modifican sus patrones de crecimiento; algunas especies desplazan su rango altitudinal; otras entran en estrés crónico. La respuesta vegetal es una modulación lenta y continua frente a una perturbación acelerada.

En este escenario, la cuestión ya no es solo cómo la tecnología transforma a la naturaleza, sino cómo la naturaleza comienza a incorporar esa tecnología en sus propios procesos de reorganización. Sin atribuirle voluntad humana, se trata de reconocer que, como todo sistema vivo, busca estabilizarse en condiciones cambiantes. Si el entorno ha sido profundamente tecnificado, entonces la adaptación pasa también por interactuar con ese nuevo medio artificial.

Desde esta perspectiva, tecnología y biosfera son, en lugar de dominios separados, subsistemas acoplados. Lo biológico y lo computacional se trenzan en un mismo tejido: sensores que monitorean la humedad del suelo, dispositivos que restauran hábitats degradados o sistemas de riego que laten como venas ocultas. En lugar de imponerse como dominio, la tecnología puede ser pensada como un medio para revelar la trama secreta que compartimos con lo vivo. En esa interacción, la naturaleza se transforma, pero también nos transforma a nosotros, obligándonos a repensar qué entendemos por conciencia.

...

¿Qué ocurre cuando un espacio regulado, acotado y bajo nuestro control se convierte así en un lugar de ensayo, un microclima desde el cual repensar nuestra posición ante estas cuestiones? El invernadero ha sido históricamente un espacio de anticipación. Dentro de él se experimentan futuros posibles, se protegen especies vulnerables, se observa el impacto de pequeñas variaciones. En este sentido, el jardín botánico no niega la crisis ecológica ni las infraestructuras que atraviesan el territorio, pero busca reconfigurar desde sus vísceras herramientas de cuidado y atención que puedan aplicarse al afuera. Frente a una visión del control como violencia, el invernadero propone otra relación: una donde el futuro pueda pensarse no como colapso inevitable, sino como un campo de posibilidades aún fértiles.

theory, we might say that the anthropogenic environment introduces “noise” in networks that operated for millennia under certain regularities. And now that noise mandates new forms of adaptation, migration and cooperation. Entire forests alter their growth patterns; some species move to higher altitudes; others succumb to chronic stress. The plant response is a slow, continual modulation to an accelerated disturbance.

In this scenario, the question is no longer simply how technology transforms nature, but how nature is starting to incorporate that technology in its own reorganisation processes. This does not mean attributing human willpower to nature, but recognising that, like any living system, nature is seeking stability in ever-changing conditions. If the environment has been profoundly affected by technology, then the process of adaptation must also involve interaction with this new artificial medium.

From this perspective, technology and the biosphere are not separate domains but close-knit subsystems. The biological and computational are interwoven in the same fabric: sensors that monitor soil moisture, devices that restore degraded habitats and irrigation systems that pulsate like hidden veins. Instead of imposing its domain, we might think of technology as a means for revealing the secret weave that we share with living organisms. In that interaction, nature is transformed, but it also transforms us, forcing us to rethink our understanding of consciousness.

...

What happens when a regulated, demarcated space under our control becomes a place of experimentation, a microclimate in which to rethink our attitude to these matters? Greenhouses have traditionally been spaces of anticipation. Possible futures are tested inside them, vulnerable species are protected, the impact of tiny variations is monitored. In this respect, botanical gardens do not deny the ecological crisis or the infrastructures that punctuate the land; rather, through their viscera, they seek to reconfigure tools of care and attention that can be applied to the outside world. Rather than viewing control as violence, greenhouses present a different type of relationship: one in which the future might be conceived not as an inevitable collapse, but as a ground for possibilities that are still fertile.

Treating the exhibition room like an expanded greenhouse is not a random choice: it recognises the ability of a symbolic space to serve as a breeding ground for other rhythms of perception, where

Y no es un hecho fortuito proponer la sala de exposiciones como si se tratara de un invernadero expandido: es asumir el poder de un espacio simbólico que sirve como campo de cultivo a otros ritmos de percepción, donde cada instalación encuentra un pequeño hábitat que, al ser recorrido, permite al público experimentar la sensación de desplazarse por un jardín donde cada curva abre un pliegue inesperado en la obra. Las piezas se articulan en una constelación orgánica que facilita múltiples capas de sentido.

Las peanas, con sus curvas y sus superficies fluidas, sostienen las obras. La disposición espacial de las piezas está cuidadosamente diseñada para favorecer una experiencia sensorial encarnada que recuerda al espectador que, incluso en plena digitalización, existen conocimientos que solo pueden adquirirse de manera corporal.

Recientes investigaciones en neurociencia, como las llevadas a cabo por la doctora N. Katherine Hayles, confirman que la interpretación de la información que recibimos de una manera encarnada, es decir, desde nuestro cuerpo, y que opera desde la exterioridad hacia los órganos —desde los pies al cerebro— es un proceso biológico esencial que compartimos con otras formas de vida. Estos procesos no conscientes son una respuesta al entorno en busca de la solución más resolutive, y a menudo están sostenidos por medio de una estructura social, de una red de conexiones en relación esencial con otros organismos.

Al contrario de lo que ocurre con el “yo” de nuestra conciencia, que nos lleva continuamente a una individualización de la experiencia, y por tanto a un egoísmo de la supervivencia, esta “mente colmena” señalada por Hayles¹ —al igual que la comunicación subterránea entre plantas que deciden compartir nutrientes con aquellas que guardan alguna clase de parentesco genético— nos muestra que la supervivencia futura podría depender de especies que se comporten siguiendo estos patrones de cooperación.

En este eco de ciencia ficción, quizás quedaría plantearse la posibilidad de un futuro donde la supervivencia ya no dependa de la voluntad de los individuos, sino de la fuerza de las colectividades.

1. N. Katherine Hayles, *Lo impensado. Una teoría de la cognición no consciente y los ensamblajes cognitivos humano-técnicos*, Caja Negra, Buenos Aires, 2024, p. 181.

every installation becomes a miniature habitat which, when explored, enables visitors to experience the sensation of strolling through a garden in which every curve reveals an unexpected fold in the work. The pieces are articulated in an organic constellation that facilitates multiple layers of meaning.

The pedestals, with their curves and fluid surfaces, support the works. The spatial arrangement of the pieces is carefully designed to foster an embodied sensory experience that reminds spectators that, despite ubiquitous digitalisation, some forms of knowledge can only be acquired through the body.

Recent neuroscience research, like the studies undertaken by Dr N. Katherine Hayles, confirms that the interpretation of the information we receive in an embodied manner—that is, through our body—and that operates from the outside to our internal organs—from feet to brain—is an essential biological trait that we share with other forms of life. These unconscious processes are a reaction to the environment, seeking a more decisive solution, and they are often supported by a social structure, a network of connections in an essential relationship with other organisms.

Unlike what happens with the “id” of our consciousness, which leads to the continual individualisation of experience, and therefore to an egoism of survival, the “distributed cognition” indicated by Hayles¹—like subterranean communication between plants that decide to share nutrients with those that have some form of genetic kinship—shows us that our future survival may depend on species whose behaviour follows these patterns of cooperation.

In this echo of science fiction, perhaps we should consider the possibility of a future in which survival no longer depends on individual willpower, but on the force of collectivity.

1. N. Katherine Hayles, *Lo impensado. Una teoría de la cognición no consciente y los ensamblajes cognitivos humano-técnicos*, Caja Negra, Buenos Aires, 2024, p. 181. [Eng. orig. *Unthought. The Power of the Cognitive Unconscious*, University of Chicago Press, Chicago, 2017, p. 118.]

Vive y trabaja en Copenhague. Su práctica interdisciplinar abarca escultura, pintura y *performance*. Inspirándose en la física cuántica, la microbiología y la alquimia, Fiona crea mundos especulativos plagados de seres híbridos donde las fronteras entre lo humano, la naturaleza y el cosmos se disuelven en un estado continuo y fluido de transformación y conexión. Esta mitología personal permite a la artista explorar temas como la espiritualidad o la ecología.

Sus *performances* encarnan las formas biomórficas que emergen dentro de sus pinturas, mientras que su trabajo escultórico, por medio de materiales orgánicos como pulpa de papel, conchas, ramas, cola de piel de conejo, yute, esponja vegetal o pigmentos naturales, enfatiza y explora la relación simbiótica entre el cuerpo y la tierra.

Ha expuesto internacionalmente en instituciones como el centro de arte Copenhagen Contemporary (Dinamarca), la Bergen Kunsthall (Noruega), el HEART - Herning Museum of Contemporary Art (Dinamarca), el Sixi Museum (Nanjing, China) o en el programa de residencia LABVERDE en colaboración con el Instituto Nacional de Investigaciones de la Amazonia (Brasil). En 2026, presenta exposiciones individuales en la galería Towner Eastbourne (Reino Unido) y en la Niru Ratnam Gallery (Londres), además de participar en exposiciones colectivas en La Casa Encendida (Madrid) y en el Skaftfell Art Center (Islandia). Cecilia Fiona es representada por la galería Andersen's Contemporary (Copenhague) y la Niru Ratnam Gallery (Londres), y su obra forma parte de la colección permanente del Sixi Museum.

Lives and works in Copenhagen. Her interdisciplinary practice spans sculpture, painting and performance. Inspired by quantum physics, microbiology and alchemy, Fiona creates speculative worlds populated by hybrid beings where the boundaries between humans, nature and the cosmos dissolve into a continual fluid state of transformation and connection. This personal mythology enables the artist to explore themes like spirituality and ecology.

Her performances embody the biomorphic forms that emerge in her paintings, while her sculptures—made from organic materials like paper pulp, shells, branches, rabbit-skin glue, jute, loofah and natural pigments—emphasise and explore the symbiotic relationship between the body and the earth.

She has exhibited internationally at institutions like Copenhagen Contemporary (Denmark), Bergen Kunsthall (Norway), HEART - Herning Museum of Contemporary Art (Denmark) and Sixi Museum (Nanjing, China), and at the LABVERDE residency programme in collaboration with the National Institute of Amazonia Research (Brazil). In 2026, she is holding solo shows at the gallery Towner Eastbourne (United Kingdom) and Niru Ratnam Gallery (London), as well as taking part in group exhibitions at La Casa Encendida (Madrid) and the Skaftfell Art Center (Iceland). Cecilia Fiona is represented by Andersen's Contemporary (Copenhagen) and Niru Ratnam Gallery (London), and her work is included in the permanent collection of Sixi Museum.



En *Multiple Beginnings* (2025), realizada con pulpa de papel y pigmentos, una figura de apariencia quimérica presenta pequeñas conchas de moluscos que descansan sobre su cuerpo y funcionan como semillas simbólicas. La obra se inspira en la idea de la “bolsa contenedora” de Ursula K. Le Guin, donde el cuerpo es un receptáculo de historias, nutrición y existencia compartida, abierto tanto a la parasitación como al cobijo.

Cuando los insectos se entregan al acto de polinizar y visitan las flores, queda en ellos un rastro visible de su paso que modela sus cuerpos: diminutas partículas se adhieren a sus patas y las decoran. Esta acción busca nutrirlos a ellos mismos y a su progenie, pero, de manera indirecta, termina por transformar el paisaje mediante una especie de inseminación aérea.

El polen viaja de estambres a estigmas, permitiendo que semillas y frutos germinen, transportado no solo por agentes bióticos como los insectos, sino también por fuerzas abióticas como el viento o el agua. Cada agente cumple un papel en el delicado equilibrio de los ecosistemas, mostrando cómo la vida se sostiene gracias a precisas redes de interdependencia.

La obra de Cecilia Fiona se sumerge en esta idea de coexistencia y conectividad. Frente a la individualidad de nuestra época, la artista propone abrirnos a la esencia del cosmos y a las múltiples formas de vida que lo habitan. Lo hace a través de ficciones especulativas que toman forma en pinturas e instalaciones, donde criaturas híbridas abren ventanas hacia posibilidades aún no reconocidas por nuestra realidad cercana.

En *Multiple Beginnings* (2025), realizada con pulpa de papel y pigmentos, una figura de apariencia quimérica presenta pequeñas conchas de moluscos que descansan sobre su cuerpo y funcionan como semillas simbólicas. La obra se inspira en la idea de la “bolsa contenedora” de Ursula K. Le Guin, donde el cuerpo es un receptáculo de historias, nutrición y existencia compartida, abierto tanto a la parasitación como al cobijo.

Esta noción de cuerpos habitados por otras formas de vida se vincula estrechamente con lo femenino, pero también dialoga con nuestro microbioma y con la idea de que los cuerpos son, de algún modo, ecosistemas en sí mismos: verdaderas galaxias para quienes los habitan.

When insects engage in pollination and visit flowers, their passage leaves a visible trace that shapes their bodies: tiny particles attach to their legs and decorate them. The action seeks sustenance for themselves and their young, but indirectly it ends up transforming the landscape through a type of aerial insemination.

When insects engage in pollination and visit flowers, their passage leaves a visible trace that shapes their bodies: tiny particles attach to their legs and decorate them. The action seeks sustenance for themselves and their young, but indirectly it ends up transforming the landscape through a type of aerial insemination.

Pollen travels from stamens to stigmas, enabling seeds and fruits to germinate, transported not only by biotic agents like insects but also by abiotic forces like wind and water. Each agent plays a role in the delicate balance of ecosystems, revealing how life is sustained thanks to precise networks of interdependence.

Cecilia Fiona's works explore this notion of coexistence and connectivity. Faced with the individuality of our times, the artist invites us to consider the essence of the cosmos and the multiple life forms that inhabit it. To this end, she employs speculative fictions that acquire the form of paintings and installations in which hybrid creatures open windows onto possibilities that our immediate reality has not yet recognised.

In *Multiple Beginnings* (2025), made out of paper pulp and pigments, the body of a whimsical figure is scattered with little mollusc shells that operate like symbolic seeds. The work is inspired by Ursula K. Le Guin's "carrier bag" theory, according to which the body acts as a container for stories, food and shared existence, that can be both parasitised and provide shelter.

This notion of bodies inhabited by other life forms is closely linked to the female experience, but it also establishes a dialogue with our microbiome and the idea that our bodies are somehow ecosystems in themselves: entire galaxies for those that inhabit them.





Vive y trabaja entre Zaragoza, Caen y París. Su obra explora los intersticios entre cultura vernácula y noble, oscilando entre el *kitsch*, la historia del arte y el folclore para crear un imaginario fantástico, burlesco y profundamente conectado con la realidad cotidiana.

Martínez Pérez juega con códigos y dualidades, generando formas híbridas que combinan la escultura con materiales tradicionales, sintéticos y objetos cotidianos. A través de la instalación y la *performance*, construye puestas en escena donde el arte se experimenta como fiesta y escenario. En su trabajo subyace una reflexión sobre la transformación de géneros y códigos, cuestionando la rigidez de las categorías estéticas y el estatus de la obra de arte.

Ha presentado exposiciones individuales y a dúo en galerías e instituciones como la Galería Antonia Puyó (Zaragoza, España), la Mathilde Le Coz Gallery (París), el centro Alte Mu (Kiel, Alemania), el Museo de Louviers (Francia), la Artothèque Espaces d'Art Contemporain Caen (Francia) o el espacio ALMA (París).

Ha participado en exposiciones colectivas en la Millénaire de Caen, el centro Poush (París), el Palacio de Sástago (Zaragoza, España), la Fondation Fiminco (Romainville, Francia), la Artothèque de Pantin (Francia), Bodegas Enate (Huesca, España), la Academia de Bellas Artes (París), el Espace Voltaire (París), la Collection Lambert (Avignon, Francia), el espacio LaVallée (Bruselas), la Biennale de la Jeune Création (Mulhouse, Francia) o el Spatiu Intact (Cluj, Rumanía), entre otros espacios.

Ha participado en residencias como la de CeramicRes (L'Alcora, Castellón, España), los Ateliers Médicis (Normandía), la Cité Internationale des Arts (París) y la Casa de Velázquez, Academia de Francia (Madrid). Ha recibido premios y becas como la beca de creación e investigación Juana Francés (del IAACC Pablo Serrano, Zaragoza, España), los Fondos de Ayuda a la Creación de la ciudad de Caen, la Ayuda Individual a la Creación de la DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, las becas A3RTE Enate o la Ayuda Individual a la Creación de la DRAC Normandie (Francia).

Lives and works between Zaragoza, Caen and Paris. Her work explores the interstices between vernacular and high culture, oscillating between kitsch, art history and folklore to create a fantasy, burlesque imaginary with profound connections to everyday life.

Martínez Perez plays with codes and dualities, generating hybrid forms that combine sculpture with traditional and synthetic materials and ordinary objects. Using installation and performance, she presents pieces in which art is experienced as a celebration and stage set. Underlying her work is a reflection on the transformation of genres and codes, questioning the rigidity of aesthetic categories and the status of the artwork.

She has held solo and duo shows at galleries and institutions such as Galería Antonia Puyó (Zaragoza, Spain), the Mathilde Le Coz Gallery (Paris), Alte Mu (Kiel, Germany), the Musée de Louviers (France), L'Artothèque-Espaces d'Art Contemporain Caen (France) and ALMA (Paris).

She has taken part in group shows at Millénaire Caen, Poush (Paris), the Palacio de Sástago (Zaragoza, Spain), the Fondation Fiminco (Romainville, France), L'Artothèque Pantin (France), Bodegas Enate (Huesca, Spain), Académie des beaux-arts (Paris), Espace Voltaire (Paris), Collection Lambert (Avignon, France), LaVallée (Brussels), the Biennale de la Jeune Création (Mulhouse), and Spatiu Intact (Cluj, Romania), among other venues.

She has been an artist-in-residence at CeramicRes (L'Alcora, Castellón, Spain), the Ateliers Médicis (Normandy), the Cité Internationale des Arts (Paris) and Casa de Velázquez, Académie de France (Madrid). She is a recipient of the Juana Francés Creation and Research Grant (of the IAACC Pablo Serrano, Zaragoza, Spain), the City of Caen Creation Grants, the DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur Individual Creation Grant, the A3RTE Enate Grants and the DRAC Normandie (France) Individual Creation Grant.





El ser humano, en su afán por producir sentido, busca dar coherencia a lo que percibe: en las manchas reconoce rostros, en las ondulaciones intuye cuerpos, a lo desconocido intenta conferirle una apariencia inteligible. Leídas desde esta clave, *Oxalis Voluptuosa* y *Oxalis Xena* (2022), de Martínez Pérez, activan una lógica afín al test de Rorschach, en tanto desplazan el foco de atención desde la forma hacia los mecanismos de interpretación. Así, la pregunta deja de ser qué representan estas estructuras para pasar a interrogar qué revela de nosotros su lectura: qué imaginarios, qué pulsiones o qué deseo de reconexión con ese “afuera” perdido se inscriben en estas carcasas.

Formalmente, al igual que las manchas desestructuradas de tinta, las obras se articulan a partir de una simetría bilateral. Este principio responde también al propio proceso de trabajo de la artista: la tela es plegada y solo se revela tras el proceso de tinción. Pero estos tejidos —así como los patrones de manchas que en ellos se inscriben— aparecen retorcidos, cortados, cosidos y parcialmente ocultos bajo arrugas y pliegues, desplegándose sobre estructuras de marcada sinuosidad, próximas a una cierta codificación de lo femenino y de lo íntimo. Si en el tejido la simetría se ve alterada, en las estructuras escultóricas reaparece, sosteniendo una tensión constante entre lo que se ve y lo que se quiere ver, entre lo que se muestra y aquello que permanece estructuralmente ajeno.

El color intensifica esta tensión. La gama cromática remite inevitablemente a la apariencia de ciertos insectos, anfibios o especies vegetales cuyas tonalidades saturadas operan, en el ámbito biológico, como mecanismos de advertencia. La percepción se ve así compelida a leer el conjunto, a interpretar señales y a elaborar inferencias. Esta asociación introduce una dimensión semiótica que complejiza la recepción de las piezas: el color deja de ser un atributo meramente formal para convertirse en un signo cargado de ambivalencia, en el que la atracción visual se encuentra inseparablemente ligada a la noción de peligro. La naturaleza se presenta así como un sistema de señales ambiguas, donde la belleza y el peligro coexisten. Estas piezas no solo evocan esa condición; en última instancia, nos confrontan con nuestra forma de leerla.

In their eagerness to create meaning, human beings strive to give coherence to what they perceive: they recognise faces in blots, they sense bodies in ripples, they try to confer an intelligible appearance upon the unknown. Viewed from this perspective, *Oxalis Voluptuosa* and *Oxalis Xena* (2022), by Martínez Pérez, activate a logic akin to the Rorschach test, insofar as they shift the focus of attention from the form to the mechanisms of interpretation. Here, the question is no longer what these structures represent but what our reading of them reveals about us: what imageries, what impulses and what desire for reconnection with that lost “outside” are inscribed on these carcasses?

Formally, like the unstructured ink blots, the works are articulated around a bilateral symmetry. This same principle applies to the artist's creative process: the cloth is folded and only revealed after it has been dyed. But these fabrics—and the patterns of blots inscribed on them—appear twisted, cut, stitched and partially hidden under creases and folds, wrapped around structures that have a marked sinuosity, as if some kind of code for the feminine and intimate. While in the fabric the symmetry has been visibly altered, in the sculptural structures it re-emerges, sustaining a constant tension between what we see and what we want to see, what it is shown and what remains structurally apart.

The colour intensifies this tension. The palette inevitably recalls the appearance of certain insects, amphibians or plant species whose saturated tones function, in the biological realm, as warning mechanisms. In terms of perception, we are therefore compelled to read the work as a whole, to interpret marks and draw inferences. This association introduces a semiotic dimension that renders the reception of the pieces more complex: the colour ceases to be a merely formal attribute and becomes an ambivalent sign, in which the visual appeal is inextricably linked to the notion of danger. Nature is therefore presented as a system of ambiguous marks, where beauty and danger coexist. These pieces do not only evoke that condition; in the final instance, they challenge the way we read it.



Vive y trabaja en Málaga. Su práctica se sitúa entre la instalación, la escenografía, el cine, la *performance* y la investigación material, entendida no como contenido ilustrativo, sino como una forma de transformar los procesos de producción y percepción. Serrano se posiciona como mediadora de sistemas técnicos, científicos y teatrales que modifica o reinventa para generar nuevas experiencias sensoriales, en las que el conocimiento se desplaza hacia la intuición y la ficción.

Su obra funciona como un ecosistema en el que imágenes, objetos y cuerpos operan sin jerarquías, activados por la presencia del espectador. Trabaja con materiales por sus cualidades físicas y performativas —vidrio soplado, cobre, película de 16 mm— explorando cómo estos acumulan tiempo, transformaciones y gestos. Frente a una lógica conceptual lineal, su práctica se guía por una “lógica onírica” de asociaciones libres y estructuras estratificadas que abren múltiples interpretaciones y expanden el significado.

Ha realizado exposiciones individuales recientes en la galería carlier | gebauer (Berlín y Madrid), el centro de arte Le Lait (Albi, Francia), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Matadero Madrid. Centro de Creación Contemporánea y el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (C3A, Córdoba), entre otros espacios. Su trabajo ha podido verse en exposiciones colectivas, en instituciones como la Kunsthau Baselland (Suiza), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC, Sevilla), el Museo Patio Herreriano (Valladolid), el Museo Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, Madrid) o la Fundación Botín (Santander, España). Es doctora por la Slade School of Fine Art (University College London) y tiene un MFA por Goldsmiths (Universidad de Londres).

36

Lives and works in Málaga. Serrano's practice is situated at the intersection of installation, scenography, film, performance and materials research, understood not as illustrative content but as a way of transforming production and perception processes. She positions herself as a mediator of technical, scientific and theatrical processes, altering and reinventing them to create new sensory experiences in which knowledge shifts to the realms of intuition and fiction.

Her work operates like an ecosystem in which images, objects and bodies behave without any hierarchies, activated by the presence of each spectator. She chooses materials for their physical and performative qualities—blown glass, copper, 16mm film—exploring how they accumulate time, transformations and gestures. Rather than a linear conceptual logic, her practice is guided by an “oneiric logic” of free associations and layered structures that offer multiple interpretations and expanded meanings.

She has recently held solo shows at the gallery carlier | gebauer (Berlin and Madrid), the art centre Le Lait (Albi, France), the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Matadero Madrid. Centro de Creación Contemporánea, and the Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (C3A, Córdoba), among other venues. Her work has been exhibited in group shows at institutions such as the Kunsthau Baselland (Switzerland), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC, Seville), Museo Patio Herreriano (Valladolid), Museo Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, Madrid) and the Fundación Botín (Santander, Spain). She has a PhD from the Slade School of Fine Art (University College London) and an MFA from Goldsmiths (University of London).

37





En la primavera argentina, algunos árboles producen un fenómeno conocido como el “llanto de las tipas”, durante el cual parecen gotear agua de manera constante. No se trata de lluvia ni de condensación, sino de la acción de ciertos insectos que extraen su savia provocando una secreción que recorre el tronco y las hojas. El árbol parece entonces llorar. Esta curiosa manifestación de la vida vegetal nos muestra que los procesos materiales, aunque naturales, pueden percibirse como extraños. Casi mágicos.

Desde la antigüedad, este lado incomprensible de la naturaleza ha sido traducido por el ser humano en toda una genealogía mitológica y simbólica que refleja el estado de tránsito y metamorfosis en el que parece encontrarse cómodo. La existencia de figuras como las ninfas —náyades, dríades, hamadriades— dependía del equilibrio del entorno; cuando este se quebraba, sus cuerpos de índole humana se agitaban nerviosos hasta fundirse nuevamente con el paisaje.

A *Fresh Water Snake* (2025), de Leonor Serrano Rivas, una colosal escultura conformada por ramificaciones de bucles metálicos en una ambivalencia formal que dificulta definirla claramente como árbol o fuente, resitúa estos relatos en nuestro presente. Mientras las ninfas volvían a la naturaleza, aquí la transformación sucede en sentido inverso: la tecnología mineraliza la materia vegetal.

Para ello, Serrano ha recurrido a la electroformación, una técnica que consiste en recubrir objetos con una capa conductora y después sumergirlos en un baño donde, gracias a la electricidad, los iones metálicos se depositan progresivamente. La idea de que toda sustancia puede atravesar procesos químicos y, a través de ellos, revelar los principios fundamentales de la naturaleza ya estaba presente en el pensamiento de los primeros alquimistas, así como la búsqueda de ese conocimiento a través de la transmutación de metales.

Junto con el mercurio y el azufre, la sal ocupaba en la alquimia un lugar central como símbolo de estabilidad. En la obra de Serrano, una solución de agua salina recorre un sistema hidráulico interno capaz de sostener su propia circulación. Se configura así un dispositivo no exclusivamente mágico ni estrictamente científico. Un uroboros artificial e invisible que mantiene su propia transformación siempre en movimiento.

In the Argentinian spring, some trees produce a phenomenon known as the “lament of the tipas”, when they appear to be constantly dripping water. This is neither rain nor condensation, but the action of certain insects as they extract sap from the trees, causing a secretion to run down the trunk and leaves. The effect is to make the trees look like they are crying. This curious manifestation of plant life illustrates how material processes, even if they are natural, can appear strange. Almost magical.

Since antiquity, human beings have translated this unfathomable side of nature into an entire mythological and symbolic genealogy that reflects the state of transition and metamorphosis which they seem to find comfortable. The existence of figures like nymphs—Naiads, Dryads, Hamadryads—depended on the ecological balance; if this broke down, they would become nervous and their human-like bodies would shake, eventually blending back into the landscape.

A *Fresh Water Snake* (2025), by Leonor Serrano Rivas, a colossal sculpture composed of branches of metal loops—an ambivalent form that defies classification as a tree or fountain—resituates these narratives in the present. While the nymphs returned to nature, here the transformation occurs in the opposite direction: technology mineralises the plant matter.

To achieve this, Serrano has employed electroformation, a technique that consists in covering objects with a conducting layer and then submerging them in a liquid where, thanks to electricity, metal ions are gradually deposited on the objects. The idea that every substance can undergo chemical processes and, through them, reveal the fundamental principles of nature is a theory that dates back to the early alchemists, along with the quest to acquire that knowledge through the transmutation of metals.

Together with mercury and sulphur, salt occupied a central place in alchemy as a symbol of stability. In Serrano's work, a solution of salt and water runs through an internal hydraulic system that sustains its own circulation. The resulting device is therefore not exclusively magical but nor is it strictly scientific. It is an artificial and invisible ouroboros that maintains its own transformation in constant motion.



Vive y trabaja en Madrid. Por medio de una práctica multidisciplinar, investiga la intersección entre lo físico y lo digital, abordando cómo se construye la percepción de la realidad en un contexto atravesado por tecnologías digitales. Su trabajo se sitúa en un territorio híbrido donde paisaje, memoria y espacio se articulan como capas superpuestas, generando realidades inestables que cuestionan las nociones tradicionales de materialidad y presencia.

A través de un proceso basado en la experimentación, Zoido combina herramientas digitales como la realidad aumentada, la realidad virtual y el 3D con medios escultóricos, desarrollando una comprensión expandida del espacio y de sus posibilidades formales. Gracias a su interés por la estética *glitch* y lo imperfecto, Zoido convierte el error en un recurso productivo, señalando la fragilidad de los sistemas digitales y la complejidad de los entornos tecnológicos contemporáneos.

Ha presentado exposiciones individuales en galerías y espacios como TUESDAY TO FRIDAY (Valencia), la galería Badr El Jundi (Madrid), la Galería Ángeles Baños (Badajoz) o el espacio Habitación Número (Madrid), y ha participado en exposiciones colectivas en instituciones como el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM, Valencia), la Tate Exchange (Londres), CADAF Paris o la Di Gallery (Sevilla). También ha mostrado su trabajo en ferias y bienales internacionales como ARCOMadrid, Untitled Miami o AR Biennale (Düsseldorf). Forma parte de la colección del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) y ha sido reconocida con premios y becas como el premio Artista Destacada de Abierto València y como finalista del Premio BMW de Arte Digital.

46

Lives and works in Madrid. With a multidisciplinary practice, Zoido investigates the intersection between the physical and the digital, exploring how the perception of reality is constructed in a context dominated by digital technologies. Her work is situated in a hybrid territory where landscape, memory and space are articulated as layers upon layers, generating fluctuating realities that challenge traditional notions of materiality and presence.

Through a process based on experimentation, Zoido combines digital tools like augmented reality, virtual reality and 3D with sculptural media, developing an expanded understanding of space and its formal possibilities. Driven by her interest in glitch aesthetics and imperfections, Zoido converts visual errors into a productive resource, highlighting the fragility of digital systems and the complexity of contemporary technological environments.

She has held solo shows at galleries and venues such as TUESDAY TO FRIDAY (Valencia), Badr El Jundi (Madrid), Galería Ángeles Baños (Badajoz) and Habitación Número (Madrid), and has taken part in group shows at institutions like the Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM, Valencia), Tate Exchange (London), CADAF Paris and Di Gallery (Seville). She has also shown her work at international fairs and biennials like ARCOMadrid, Untitled Miami and AR Biennale (Düsseldorf). Zoido's work can be found in the collection of the Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) and she is the recipient of distinctions and grants like the Outstanding Artist Award at Abierto València and finalist for the BMW Digital Art Award.

47



La precariedad y movilidad constante de la experiencia contemporánea, atravesada por desplazamientos físicos, migraciones y una circulación incesante de imágenes, dificultan cualquier forma de arraigo duradero. En este marco, estos procesos de desplazamiento afectan la posibilidad de establecer una relación sostenida con el territorio y cuestionan la percepción en la era digital. Lo que contemplamos aparece dominado por bases de datos, modelos predictivos y sistemas de captura y traducción. ¿Qué significa experimentar un paisaje cuya imagen ha sido previamente procesada, optimizada o incluso generada por inteligencia artificial? En respuesta a estas condiciones, ciertas prácticas artísticas contemporáneas incorporan herramientas técnicas (escáneres digitales, impresión 3D, modelización y procesamiento algorítmico) como estrategias para visibilizar estas transformaciones.

Exuvia (I, II y III) (2026) pueden inscribirse dentro de esta corriente y leerse como una investigación sobre este vínculo inestable y contradictorio que enfrentamos con la naturaleza. La artista toma como referencia la noción de “exuvia” —la muda de piel, el resto vacío que ciertos organismos abandonan tras su transformación— para nombrar estas piezas. En este sentido, las esculturas pueden entenderse como estructuras residuales de algo ya ausente, de un proceso que ha tenido lugar pero del que solo permanece su huella. Una carcasa que, quizás, una vez, perteneció a algo mutable, atravesado por procesos de cambio, desgaste y reconfiguración que parecen haberse prolongado en esta nueva “piel” virtual.

Desde esta perspectiva, aunque estas esculturas evocan el anhelo clásico de permanencia, su origen algorítmico y su materialidad sintética revelan una estabilidad construida sobre simulaciones susceptibles de alterarse con un nuevo cálculo. Se erigen así como monumentos a la fragilidad de un paisaje cuya existencia en el mundo físico permanece incierta.

The precariousness and constant mobility of the contemporary experience, characterised by physical displacements, migrations and an endless circulation of images, make it hard to settle down in any long-term way. Within this context, these processes of displacement affect the possibility of establishing a sustained relationship with the territory and challenge perception in the digital age. The things we see are dominated by databases, predictive models and systems of capture and translation. What does it mean to experience a landscape whose image has been previously processed, optimised or even generated by artificial intelligence?

In response to these conditions, certain contemporary artistic practices incorporate technical tools (digital scanners, 3D printing, modelling and algorithmic processing) as strategies to highlight these transformations.

Exuvia (I, II and III) (2026) reflect this trend and may be interpreted as an investigation of our unstable and contradictory bond with nature. As her reference and title of these pieces, the artist borrows the notion of “exuvia”—the cast-off skin or empty remains of the exoskeleton that certain organisms leave behind after their transformation. In this respect, the sculptures may be understood as residual structures of something now absent, of a process that has taken place and left only its trace. A carcass that may have once belonged to something mutable, altered by processes of change, wear and reconfiguration that seem to have been prolonged in this new virtual “skin”.

From this perspective, although these sculptures evoke the classic yearning for permanence, their algorithmic origin and synthetic materiality reveal a stability constructed upon simulations subject to change with each new calculation. They therefore emerge as monuments to the fragility of a landscape whose existence in the physical world remains uncertain.





CECILIA FIONA

Infinite Pollination [Polinización infinita], 2025.
Cola de piel de conejo y pigmentos sobre lienzo /
Rabbit skin glue and pigments on canvas
350 × 190 cm
Cortesía de la artista y Andersen's
Contemporary / Courtesy of the artist and
Andersen's Contemporary
Fotografía / Photo: Malle Madsen.

Multiple Beginnings [Múltiples comienzos], 2025
Pulpa de papel, cola de celulosa, goma laca
procedente de la simbiosis entre insectos
y árboles, pigmentos, conchas de ostras y
ramas / Paper pulp, cellulose glue, shellack from
symbiose between insects and trees, pigments,
oyster shells and branches
500 × 80 × 110 cm
Cortesía de la artista y Andersen's
Contemporary / Courtesy of the artist and
Andersen's Contemporary.
Vista de la instalación / Installation view,
Copenhagen Contemporary.
Fotografía / Photo: David Stjernholm.

What a joy to live above and below all at once
[Qué alegría vivir arriba y abajo a la vez], 2024
Tejido de yute, cola de piel de conejo y pigmentos /
Jute textile, rabbit skin glue and pigments.
Cortesía de la artista y Andersen's
Contemporary / Courtesy of the artist and
Andersen's Contemporary
Fotografía / Photo: Jonathan Bassett.

Harvested, Gathered, Carried (the life of souls)
[Cosechada, recogida, transportada (la vida de
las almas)], 2025
Pulpa de papel, cola de celulosa, goma laca
procedente de la simbiosis entre insectos y
árboles, gasa, madera, ramas, planta de lufa, látex,
planta de índigo, concha y metal / Paper pulp,
cellulose glue, shellack from symbiose between
insects and trees, gauze, wood, branches, loofah
plant, latex, indigo plant, Shell and metal.
110 × 35 × 55 cm

Cortesía de la artista y Andersen's
Contemporary / Courtesy of the artist and
Andersen's Contemporary.
Vista de la instalación / Installation view,
Copenhagen Contemporary.
Fotografía / Photo: David Stjernholm.

LETICIA MARTÍNEZ PÉREZ

Oxalis voluptuosa, 2022
Pintura sobre seda, tubos de pvc, anzuelos y
señuelos / Painting on silk, PVC pipes, hooks
and lures
210 cm × 368 cm × 8 cm
Fondation Fiminco, Romainville
Créditos / Credits: Marcos Uriondo

Aequinoctium (detalle), 2023
Pintura sobre seda / Painting on silk
162 × 120 cm
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

Cellia, 2023
Pintura sobre seda / Painting on silk
35 × 27 cm
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

Oxalis voluptuosa, 2022
Pintura sobre seda, tubos de pvc, anzuelos y
señuelos / Painting on silk, PVC pipes, hooks
and lures
210 cm × 368 cm × 8 cm
Fondation Fiminco, Romainville
Créditos / Credits: Marcos Uriondo

LEONOR SERRANO RIVAS

Serpiente de agua dulce [A freshwater serpent],
2026
Flores electroformadas con base de metal y agua /
Electroformed flowers with metal base and water
250 × 230 × 230 cm
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

LOLA ZOIDO

Madrid Río / Villa Gordiani, 2026
Impresión 3D en TPU Y PETG /
3D printed in TPU and PETG
125 × 200 cm (Textil / Textile) y/and
150 × 12,5 × 12,5 cm (× 2 anclajes / × 2 anchors)
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

Exuvia (I), 2026
Impresión 3D en PETG y pintura acrílica /
3D printed in PETG and acrylic paint
40 × 75 × 20 cm
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

Exuvia (II), 2026
Impresión 3D en PETG y pintura acrílica /
3D printed in PETG and acrylic paint
50 × 50 × 20 cm
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

Exuvia (III), 2026
Impresión 3D en PETG y pintura acrílica /
3D printed in PETG and acrylic paint
35 × 36 × 20 cm
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

NUESTROS OJOS SON SOLO CÍRCULOS

RAQUEL ALGABA

Ya no experimentamos, conocemos y valorizamos el mundo gracias a las líneas escritas, sino a las superficies imaginadas.

Vilém Flusser

El exceso de imágenes en la época de la reproducción técnica, así como la sobreproducción consumista que prima su valor superficial y niega su capacidad creadora, desencadena finalmente nuestro rechazo hacia ellas. Resulta paradójico que, en una sociedad saturada de imágenes, nos cueste reconocer su valor intrínseco. Todas estas nuevas perspectivas visuales facilitadas por la máquina han expandido nuestra mirada pero, al mismo tiempo, también la han agotado, saturado e incluso anulado.

Ante estos miles de estímulos visuales a los que somos expuestos cada día, quizás “nuestros ojos, de tanto ver, ya no ven”. Este cierre empobrece nuestro horizonte: negamos la potencia creadora de las imágenes y, paradójicamente, habitamos un mundo pobre en significados visuales. Sin embargo, esa potencia continúa ahí; en la herida abierta de cada imagen existen millones de conceptos esperando ser conectados. La sobreexposición —esa macedonia de estímulos a la que estamos sometidos—, lejos de ser un obstáculo, puede convertirse también en un terreno fértil donde la mente creativa reconstruye y conecta esos estímulos, activando la facultad de lo imaginable y abriendo la posibilidad de habitar otros mundos.

Si a finales del siglo pasado fueron las novelas y películas de ciencia ficción las que replanteaban tanto el presente como las consecuencias futuras de la tecnología y su impacto en nuestras sociedades, en la actualidad, los artistas contemporáneos utilizan las posibilidades especulativas de la creación plástica como laboratorio de experimentación conceptual. Trabajan en la búsqueda por hallar otras formas de relacionarnos espacial y corporalmente, no solo entre nosotros, sino también con el entorno natural que nos rodea.

El arte nos permite desconfigurar, exagerar o aislar sensaciones, ideas o conceptos, muchos de los cuales experimentamos en

1. Andrea Soto Calderón habla aquí sobre Norval Baitello Jr., en Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020, p. 13.

OUR EYES ARE ONLY CIRCLES

RAQUEL ALGABA

We no longer live, know and value the world thanks to written lines, but through imagined surfaces.

Vilém Flusser

The surfeit of images in the age of technical reproduction, coupled with consumerist overproduction that prioritises their superficial value and denies their creative capacity, ultimately leads to our rejection of them. Paradoxically, in a society saturated with images, we struggle to recognise their intrinsic value. All of these new visual perspectives facilitated by the machine have expanded our gaze but, at the same time, they have also exhausted, overwhelmed and even annulled it.

Faced with the thousands of visual stimuli to which we are exposed every day, it may well be that “our eyes see so much that they no longer see anything.”¹ This closure impoverishes our horizon: we deny the creative potential of images and, paradoxically, we live in a world that lacks visual meanings. Even so, the potential is still there; residing in the open wound of every image are millions of concepts waiting to be connected. Far from being an obstacle, overexposure—that cocktail of stimuli to which we are subjected—can become a fertile ground where the creative mind reconstructs and connects those stimuli, activating the faculty to imagine and opening up the possibility of inhabiting other worlds.

While at the end of the twentieth century it was sci-fi novels and films rethinking the present and pondering the future consequences of technology and its impact on our societies, today contemporary artists are using the speculative possibilities of the plastic arts as a laboratory for conceptual experiments. They are engaged in a quest to find other ways of relating spatially and physically not only to one another but also to our natural surroundings.

Art enables us to deconstruct, exaggerate and isolate sensations, ideas and concepts, many of which we experience on a daily basis and from which artists manage to extract and extirpate tiny cuttings that they allow to grow in exhibition spaces, a sterile, controlled environment. Faced with the visual bombardment to which we are

1. Andrea Soto Calderón speaking about Norval Baitello Jr., in Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020, p. 13.

nuestro día a día, y de los que los artistas consiguen extraer y extirpar pequeños esquejes que dejan crecer en los espacios expositivos, un entorno aséptico y controlado. Ante el bombardeo virtual al que estamos constantemente expuestos, el espacio aislado y casi ceremonial de una exposición se convierte en el caldo de cultivo ideal para abstraernos, por un instante, de la inmediatez de nuestra realidad cotidiana. Nuestra visión se focaliza continuamente a través de pantallas y terminales —esas cajas negras donde todo es posible— y, nosotros, mamíferos condicionados por las necesidades biológicas de nuestra clase, aunque reneguemos de nuestros procesos vitales, nos precipitamos de la unidimensionalidad al abismo de la cerodimensionalidad.

En este contexto, la instalación —convertida en un formato central en festivales, bienales y museos— se erige como un medio privilegiado del pensamiento contemporáneo. Es necesario matizar: la diversidad actual del arte es tan amplia que no existe una definición única de “instalación”, pero esta modalidad nos permite explorar los espacios mentales que puedan materializarse físicamente y así configurar modos de pensamiento corporeizados y confrontar al espectador con sus propios procesos perceptivos.

En una instalación, la materialidad es tan importante como el concepto: es inmersiva y nos reconecta con una conciencia corporal que, en la vida cotidiana, parece cada vez más debilitada. La instalación se convierte en ese lugar donde lo visible y lo invisible se entrelazan, y donde el cuerpo del espectador se vuelve protagonista, ya que esta se expande y adquiere nuevos significados a través de la interpretación del visitante. No se trata solo de observar pasivamente, sino de recorrer, atravesar y dejarse afectar por la obra en un diálogo íntimo con el entorno. Al tomar conciencia de nuestro transitar en estos espacios controlados, abrimos la posibilidad a repensar cómo habitamos el mundo. La instalación actúa como dispositivo estético al mismo tiempo que como una fuerza transformadora.

La instalación se construye sobre un espacio preexistente, pero con la capacidad de transformarlo, actuando como un puente entre la imaginación del artista y la del espectador: “Una obra de arte está simultáneamente aquí y en otro lugar, en un mundo físico y en un mundo imaginario”². En este sentido, la instalación tiene varios puntos en común con el teatro, en la medida en que este implica tres preocupaciones principales: la advertencia (crítica), la representación (mimesis) y la imaginación estética colectiva (*aisthesis/poiesis*).

2. Juhani Pallasmaa, *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014, p. 118.

constantly exposed, the isolated and quasi-ceremonial space of an exhibition becomes the ideal breeding ground in which to escape momentarily from the immediacy of our daily reality. We continually focus our vision through screens and terminals—those black boxes where everything is possible—and as mammals conditioned by the biological needs of our class, even though we deny our vital processes, we plunge from one-dimensionality into the abyss of zero-dimensionality.

In this context, the installation—now a central format at festivals, biennials and museums—has become an exceptional medium of contemporary thought. To be clear: art is so diverse nowadays that there is no single definition of “installation”. However, this modality enables us to explore the mental spaces that can be materialised physically and thus configure embodied modes of thought and confront spectators with their own perceptual processes.

In an installation, the materiality is just as important as the concept: being immersive, it reconnects us to a bodily awareness which, in daily life, seems weaker and weaker. The installation becomes that place where the visible and invisible are intertwined, and where the protagonism is ceded to spectators’ bodies, which expand and acquire new meanings through the visitors’ interpretation. It is not only a matter of observing the work passively, but of walking around and through it, of engaging with it, in an intimate dialogue with the surroundings. In becoming fully aware of our interaction with these controlled spaces, we open up the possibility of rethinking how we inhabit the world. The installation acts simultaneously as an aesthetic device and a transformative force.

Although the installation is constructed in a pre-existing space, it has the capacity to transform that space, serving as bridge between the artist’s imagination and the spectator’s imagination: “A work of art is simultaneously here and elsewhere, in the physical and in an imaginary world.”² In this respect, the installation has several points in common with theatre, insofar as theatre implies three key preoccupations: warning (critique), representation (mimesis) and collective aesthetic imagination (*aisthesis/poiesis*).

The ability to imagine the world different from what it is and to convey that pictorial imagination in images and language has been described

2. Juhani Pallasmaa, *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014, p. 118. [Eng. orig. *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., Chichester, 2011, p. 93.]

La capacidad de imaginar el mundo de forma diferente a como es y de hacer perceptible esa imaginación pictórica en imágenes y lenguaje ha sido descrita por el filósofo e historiador Hans Blumenberg como uno de los rasgos fundamentales del ser humano, si no el más importante. El filósofo Hans Jonas llegó incluso a hablar del hombre como *Homo pictor*, distinguiendo de forma crucial la imaginación humana de la mera ilustración del mundo. Para Blumenberg y Jonas, los seres humanos necesitan esta capacidad de representar, imaginar y visualizar el mundo para poder vivir en él: al carecer ya de la orientación intuitiva de los demás animales, nos vemos obligados a confiar en nuestra capacidad de recrear, imaginar y fantasear. Un esfuerzo curioso y, en muchos sentidos, demasiado humano, el llevar a escena e interpretar lo que sucede a nuestro alrededor.

Las funciones simbólicas —que con frecuencia subestimamos, quizás por temor a admitir que gran parte de las decisiones son tomadas de manera inconsciente por un cerebro que apenas comprendemos— nos constituyen. Lo que distingue a nuestro cerebro no es tanto su capacidad de dar respuestas calculadas, sino de operar en condiciones de indeterminación y ambigüedad, estableciendo conexiones inesperadas entre elementos que, a priori, no tendrían ninguna relación entre sí. Los elementos velados, difusos o aparentemente incompletos son vacíos a los que la mente intenta dar forma.

En los años ochenta, fueron los escritores quienes imaginaron mundos alternativos a través de distopías; hoy, es la instalación la que nos ofrece una inmersión corporal y sensorial total. Como señala uno de los personajes centrales en la película *Blade Runner 2049*: “Cuando estás encerrada y no has vivido gran cosa tienes que desarrollar tu imaginación”. Y la exposición busca remitir a la paradoja que encierra esta película: incluso en la imaginación más radical, más aislada, laten recuerdos bajo la superficie de nuestros pensamientos.

Dentro de este marco donde la instalación se revela como un medio capaz de activar nuevamente la experiencia corporal y ampliar nuestra percepción más allá de lo meramente visual, resulta especialmente relevante el trabajo de estas artistas que, por medio de la creación de “ecosistemas” —entornos que toman prestado como modelo el mundo exterior para traducirlo y ofrecernos nuevas lecturas—, se permiten repensar nuestras estructuras presentes o proyectar hacia futuros posibles todas las problemáticas de la mirada y lo corporal en nuestra época, y cómo han reconfigurado nuestra manera de entender las posibilidades de lo especulativo y lo imaginativo, donde lo humano ya no es necesariamente el centro del relato.

by the German philosopher and cultural historian Hans Blumenberg as a fundamental—if not the most important—trait of human beings. The philosopher Hans Jonas even went so far as to speak of man as *Homo pictor*, crucially distinguishing human imagination from the mere illustration of the world. For Blumenberg and Jonas, human beings need this ability to represent, imagine and visualise the world in order to be able to live in it: as “deficient beings” (Arnold Gehlen) who lack the intuitive orientation of all the other animals in the world, we are forced to rely on our aptitude for recreating, imagining and fantasising. Presenting and interpreting what is happening around us is therefore a curious and, in many respects, exceedingly human effort.

The symbolic functions—which we often underestimate, perhaps because we are afraid to admit that most decisions are made unconsciously by a brain we barely understand—make us what we are. What distinguishes our brain is not so much its ability to give reasoned responses, but to operate in conditions of uncertainty and ambiguity, establishing unexpected connections between elements that are, theoretically, completely unrelated. Hidden, vague or seemingly incomplete elements are voids which the mind attempts to shape into a recognisable form.

In the 1980s, it was writers who imagined alternative worlds through dystopias; today, it is installations that offer us a total bodily and sensory immersion. As one of the characters in the film *Blade Runner 2049* says, “When you’re locked up and haven’t done much living, you have to develop your imagination.” The exhibition revisits the paradox at the centre of this film: even in the most radical, most isolated imagination, memories run beneath the surface of our thoughts.

Within this framework in which the installation has become a medium capable of reactivating the bodily experience and expanding our perception beyond the merely visual, the work of these artists acquires a special resonance: creating “ecosystems”—environments they appropriate as models of the outside world to translate it and offer us new interpretations—enables them to rethink our present structures and project to possible futures all the present problems surrounding the ways we see and the ways we experience the body. Equally important is their reconfiguration of how we understand the possibilities of the speculative and imaginative, where the human being is no longer necessarily the centre of the narrative.

Vive y trabaja entre Sevilla y Colonia. Su labor curatorial se centra en la investigación de la instalación escultórica y de las nuevas tecnologías emergentes, con especial interés en cómo los espacios expositivos pueden articular experiencias inmersivas que modifiquen la relación entre obra y espectador. Su práctica analiza la interacción entre materialidad, espacio y sistemas tecnológicos, explorando cómo estos elementos pueden estructurar narrativas perceptivas y contextos de participación. Algaba concibe la exposición no solo como un dispositivo de exhibición, sino como un entorno dinámico en el que la percepción del público se convierte en componente activo del sentido de la obra.

Su labor ha sido reconocida con importantes premios y becas, entre ellos Inéditos 2026 (La Casa Encendida, Fundación Montemadrid), Se busca comisario (Comunidad de Madrid, 2025), COMISARIADO 2023 (Gobierno de Cantabria) y la Convocatoria de Proyectos de la Bienal MAV (Mujeres en las Artes Visuales), así como con apoyos del Ministerio de Cultura para innovación digital en el sector de las artes visuales y residencias como Resistències Artístiques del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Entre sus proyectos de comisariado recientes destacan: *Y me convierto en río, cuya lengua marrón no descansará*, *Las iguanas van a morder a los hombres que no sueñan* y *Al borde del tiempo*.

Lives and works between Seville and Cologne. Her curatorial work focuses on the investigation of sculpture installation and emerging technologies, with a particular interest in how exhibition spaces can articulate immersive experiences that alter the relationship between work and spectator. Her practice analyses the interaction between materiality, space and technological systems, exploring how these elements can structure perceptive narratives and participatory contexts. Algaba views the exhibition not as a display device but as a dynamic environment in which audience perception becomes an active component in the meaning of the work.

She has received major awards and grants for her work, including Inéditos 2026 (La Casa Encendida, Fundación Montemadrid), Se busca comisario (Regional Government of Madrid, 2025), COMISARIADO 2023 (Regional Government of Cantabria) and the Call for Projects of the MAV (Mujeres en las Artes Visuales) Biennial. She has also received funding from Spain's Ministry of Culture for digital innovation in the visual arts sector and she has been an artist-in-residence in the Resistències Artístiques programme of the Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Her most recent curatorial projects include *Y me convierto en río, cuya lengua marrón no descansará*, *Las iguanas van a morder a los hombres que no sueñan* and *Al borde del tiempo*.

FUNDACIÓN MONTEMADRID

Patronos / Trustees

Jesús Nuñez Velázquez
(Presidente / President)
María Teresa Mogín Barquín
María Luisa Basa Maldonado
Julio Luis Martínez Martínez
Clara Pardo Gil
José Ramón Lara Hoces
Juan Zabía de la Mata
Óscar Fanjul Martín
Carlos Alberdi

Directora general / Director General

Amaya de Miguel Toral

Director General Adjunto / Deputy Director General

Jaime Guerra Carballo

Subdirectora general gerente / Deputy Management Director

Mónica Rico Bravo de Soto

Director de centros y programas culturales y de medioambiente / Cultural Centers and Programms and Environment Director

Pablo Berástegui Lozano

Área de artes plásticas, exposiciones y colecciones artísticas / Visual Arts, Exhibitions and Art Collections

María Nieto García
(Coordinadora / Coordinator)
Josefina Blanca Armenteros
Begoña Olavarrieta González

Directora de comunicación, marketing y patrocinios / Communication, Marketing and Sponsorship Director

Isabel Pascual Lavilla

Coordinadora de publicaciones / Publications Coordinator

Vanessa Casas Calvo

EXPOSICIÓN / EXHIBITION 16.05 - 26.07.2026

Jurado / Jury

Violeta Janeiro
Dírelia Lazo
Pablo Martínez

Comisaria / Curator

Raquel Algaba López

Montaje / Assembly

Intervento

Seguro / Insurance

MARSH

PUBLICACIÓN / PUBLICATION

Diseño / Design

Maite Zabaleta

Edición de textos / Copy-editing

Cristina Leyva

Traducción / Translations

Polisemia

Impresión / Printers

Brizzolis

© de los textos: sus autores / texts: their authors
© de las fotografías: sus autores / photographs:
their authors

ISBN: 978-84-128694-9-1
DL: M-10198-2026

