



EXPOSICIÓN



X BIENAL DE
ARTE
CONTEMPORÁNEO
FUNDACIÓN ONCE



X BIENAL DE
ARTE
CONTEMPORÁNEO
FUNDACIÓN ONCE

**PORQUE EL ARTE Y LA INCLUSIÓN
NO TIENEN LÍMITES. ROMPE EL MARCO**



Arranca la obra por la línea de trepado o arranca el desplegable del catálogo.



X BIENAL DE
ARTE
CONTEMPORÁNEO
FUNDACIÓN ONCE



EL ENCANTO DE LA ILUSIÓN: UN PUENTE ENTRE REALIDAD Y PERCEPCIÓN

1 julio - 11 octubre 2026
CENTROCENTRO - Planta 4ª
Plaza de Cibeles, 1 - Madrid



PRESIDENCIA DE HONOR / HONORARY PRESIDENT

Su Majestad la Reina Doña Sofía

COMITÉ DE HONOR / HONOR COMMITTEE

Sr. D. Ernest URTASUN DOMÈNECH

Ministro de Cultura
Minister of Culture

Sra. Dña. Isabel DÍAZ AYUSO

Presidenta de la Comunidad de Madrid
President of the Community of Madrid

Sr. D. José Luis MARTÍNEZ-ALMEIDA

Alcalde de Madrid
Mayor of Madrid

Sr. D. Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

Presidente de la ONCE y su Fundación
President of ONCE and its Foundation

Sra. Dña. Miren ARZALLUZ LOROÑO

Directora General, Museo Guggenheim de Bilbao
General Director, Guggenheim Museum Bilbao

Sr. D. Javier DEL CAMPO

Director de Arte, Fundación Caja de Burgos
Art Director, Caja de Burgos Foundation

Sra. Dña. Blanca DE LA TORRE

Directora, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)
Director, Valencian Institute of Modern Art (IVAM)

Sra. Dña. Elvira DYANGANI OSE

Directora, Museu d’Art Contemporani de Barcelona
Director, Contemporary Art Museum of Barcelona

Sr. D. Miguel FERNÁNDEZ-CID

Director, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO)
Director, Museum of Contemporary Art of Vigo (MARCO)

Sr. D. Juan GARCÍA SANDOVAL

Director-Conservador del Museo de Bellas Artes de Murcia
Director-Curator, Museum of Fine Arts of Murcia

Sr. D. Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN

Presidente, Círculo de Bellas Artes
President, Círculo de Bellas Artes

Sra. Dña. Beatriz HERRÁEZ

Directora, Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, ARTIUM Museoa
Director, Basque Museum of Contemporary Art, ARTIUM Museoa

Sra. Dña. Encarnación LAGO GONZÁLEZ

Gerente, Red Museística Provincial de Lugo
General Manager, Lugo Provincial Museum Network

Sr. D. Maribel LÓPEZ ZAMBRANA

Directora de ARCO
Director of ARCO

Sr. D. Santiago B. OLMO GARCÍA

Director, Centro Gallego de Arte Contemporáneo
Director, Galicia Contemporary Art Center

Sr. D. Luis Cayo PÉREZ BUENO

Presidente, Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad (CERMI)
President, Spanish Committee of Representatives of Persons with Disabilities (CERMI)

Sr. D. Álvaro RODRÍGUEZ FOMINAYA

Director, Museo de Arte Contemporáneo de León (MUSAC)
Director, Museum of Contemporary Art of León (MUSAC)

Sr. D. Manuel SEGADE

Director, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Director, Reina Sofía National Art Museum

Sr. D. Guillermo SOLANA DÍEZ

Director Artístico, Museo Thyssen Bornemisza
Artistic Director, Thyssen-Bornemisza Museum

Sra. Dña. Begoña TORRES GONZÁLEZ

Directora Gerente, Museo Lázaro Galdiano
Managing Director, Lázaro Galdiano Museum

COMISARIA / CURATOR

Antonella MONTINARO

ORGANIZA / ORGANIZES

Fundación ONCE

Dirección de Accesibilidad e Innovación
Departamento de Cultura y Ocio
Directorate of Accessibility and Innovation,
Department of Culture and Leisure

PRESIDENCIA / PRESIDENCY

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

DIRECCIÓN / DIRECTION

Jesús HERNÁNDEZ GALÁN

COORDINACIÓN GENERAL /
GENERAL COORDINATION

Sonia GARCÍA-FRAILE CÁMARA

COORDINACIÓN TÉCNICA /
TECHNICAL COORDINATION

Patricia GARCÍA FUENTES

Jesús GONZÁLEZ AMAGO

Lydia MIRÓN MAZARRÓN

COORDINADOR DE COMUNICACIÓN /
COMMUNICATION COORDINATOR

José M. ALÍAS MARTÍN

RESPONSABLE DE PROTOCOLO Y ORGANIZACIÓN
DE EVENTOS / HEAD OF PROTOCOL AND EVENT
MANAGEMENT

Carmen MARTÍNEZ GARCÍA

SOCIAL MEDIA MANAGER / SOCIAL MEDIA
MANAGER

Juan Carlos MARTÍNEZ

AYUNTAMIENTO DE MADRID / CITY OF MADRID

ALCALDE / MAYOR

José Luis MARTÍNEZ-ALMEIDA

DELEGADA DEL ÁREA DE GOBIERNO DE CULTURA,
TURISMO Y DEPORTE / DELEGATE FOR THE
GOVERNMENT AREA OF CULTURE, TOURISM
AND SPORTS

Marta RIVERA DE LA CRUZ

COORDINADORA GENERAL DE CULTURA /
GENERAL COORDINATOR OF CULTURE

María Josefa BARRERO GARCÍA

CONSEJERO DELEGADO DE MADRID DESTINO,
CULTURA, TURISMO Y NEGOCIO, S. A. /
CEO OF MADRID DESTINO, CULTURA, TURISMO
Y NEGOCIO, S.A.

Ángel MARTÍN VIZCAÍNO

CENTROCENTRO

DIRECCIÓN ARTÍSTICA / ARTISTIC DIRECTOR

Julieta DE HARO

GERENCIA / MANAGEMENT OFFICE

Ana LOMA-OSORIO LERENA

RESPONSABLE DE PROGRAMAS CULTURALES /
HEAD OF CULTURAL PROGRAMS

Ángel GUTIÉRREZ VALERO

ACTIVIDADES CULTURALES / CULTURAL ACTIVITIES

Amalia ALONSO AGÜERA

Tevi DE LA TORRE BETBESÉ

Ana GARCÍA ALARCÓN

Nerea GARCÍA GARMENDIA

COMUNICACIÓN Y PRENSA / MEDIA RELATIONS

Alexandra BLANCH WHYBROW

GESTIÓN Y ADMINISTRACIÓN / ADMINISTRATION

Almudena FERRERO GALÁN

Silvia FREIRE SÁNCHEZ

GESTIÓN DE ESPACIOS / VENUE MANAGEMENT

Nefer FERNÁNDEZ-NESPRAL GALÁN

Silvia ALEGRE MOLTÓ

INAUGURACIÓN / INAUGURATION

CENTROCENTRO

DÍA: **1 de julio** HORA: **12 h**



PRESENTADOR / PRESENTER

Claudio Serrano

Actor y emprendedor /
Actor and entrepreneur

MESA REDONDA /
ROUNDTABLE DISCUSSION
AccessibleEU España - Rompe el marco:
diseñar y vivir una cultura sin límites /
AccessibleEU Spain - Break the frame:
designing and living a culture without
limits



ACTUACIONES / PERFORMANCES

Viva la Vida. Espectáculo de violín LED

Compañía/ Company: VioDance

Interpretación / Performance:
Rebeca Sánchez Duque



Querida Cristina

Compañía / Company:
Colectivo Por Fin Cabemos

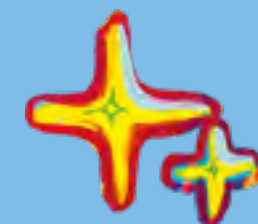
Interpretación y creación coreográfica /
performance and choreographic creation:
Natalia Burgos, Bea de Paz
y Marta Navarrete

Dramaturgia y espacio sonoro /
Dramaturgy and sound design:
Álvaro Cano García

Coordinación artística / Artistic coordination:
Mercedes Pacheco Pavón

Fotografía de Francisco Cano Aparicio





PRESENTACIONES

PRESENTATIONS



Ernest URTASUN DOMÈNECH

MINISTER OF CULTURE

The democratization of culture is one of the main axes of the Cultural Rights Plan, a fundamental roadmap for the Ministry of Culture’s policies and an active guarantee that more people, in more places, can access culture, participate in cultural life, and be agents of creation in Spain.

Inclusion and accessibility are among the core elements of the nearly 150 main measures of the Plan. Access to culture must be on equal terms, free from barriers, and we are working on multiple initiatives to ensure this.

We share this same desire with Fundación ONCE. Therefore, among the initiatives our Ministry has programmed, we have included the Integral Strategy for Cultural Accessibility. This multi-sectoral strategy addresses accessibility in all its dimensions —physical, sensory, cognitive, informational, educational, and technological— and covers everything from the architectural to the symbolic. The aim is to provide mechanisms to promote the participation of people with disabilities and the organizations that represent them in the design, development, and evaluation of cultural policies.

Fundación ONCE’s Contemporary Art Biennial, which is celebrating its tenth edition and, simultaneously, its twentieth anniversary, is an example of our shared will and a true beacon in the inclusion process of the public and artists with disabilities. *Illusion and Reality: a matter of perception* is the title of this exhibition and this title, crossed by the ambiguity and polysemy inherent to Contemporary Art, writes out its shared purpose. A firm will make inclusion a reality in culture and in all aspects of life.

Ernest URTASUN DOMÈNECH

MINISTRO DE CULTURA

La democratización de la cultura es uno de los ejes principales del Plan de Derechos Culturales, una hoja de ruta fundamental para las políticas del Ministerio de Cultura y la garantía activa de que cada vez en más lugares, más personas, puedan tener acceso a la cultura, participar de la vida cultural y ser agentes de creación en nuestro país.

Entre los elementos básicos de las casi 150 medidas principales del citado plan figuran la inclusión y la accesibilidad. El acceso a la cultura debe, sin duda, producirse en condiciones de igualdad, sin barrera alguna, y son muchas las acciones en la que estamos trabajando para asegurarnos de que así sea.

Compartimos con la Fundación ONCE un mismo afán y, entre los desarrollos programados por nuestro ministerio, figura la Estrategia Integral para la accesibilidad cultural. Esta estrategia con enfoque multisectorial aborda la accesibilidad en todas sus dimensiones —física, sensorial, cognitiva, informativa, formativa y tecnológica— y atiende desde lo arquitectónico hasta lo simbólico. Se trata de dotarnos de mecanismos para promover la participación de las personas con discapacidad y de las organizaciones que las representan en el diseño, desarrollo y evaluación de las políticas culturales.

La Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE, que ahora cumple diez ediciones y veinte años de vida, es un ejemplo de esa voluntad compartida y un referente en el proceso de inclusión de públicos y artistas con discapacidad. *Ilusión y Realidad: una cuestión de percepción* se titula esta muestra y en su título, atravesado por la ambigüedad y la polisemia propia del arte contemporáneo, se escribe un propósito compartido. Una voluntad firme de que la inclusión sea, en la cultura y en todos los órdenes de la vida, una realidad.

D. Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

PRESIDENT OF ONCE AND ITS FOUNDATION

Twenty years. Ten editions. The 10th Biennial of Contemporary Art of Fundación ONCE offers two reasons to celebrate. On the one hand, it marks two decades of a project launched to advocate for equal access to culture. On the other hand, these ten editions have demonstrated that Art is one of the most powerful paths toward a more open, diverse, and humane society.

For Grupo Social ONCE, culture has always been a right rather than a privilege. A right that must be protected, promoted, and ensured for everyone, regardless of their abilities, how they perceive the world, or the persistent barriers they face. Because culture is a common good, it makes us reflect, moves us, and brings us together. This is only true when everyone has equal access to culture.

This edition’s motto, “The Charm of Illusion: A Bridge Between Reality and Perception”, invites us to pause and view reality from different perspectives. Illusion, understood as hope, is our capacity to imagine, dream, and open new possibilities. This concept is deeply ingrained in Grupo Social ONCE and serves as our driving force. Hope acts as a bridge connecting what we see and what we feel; what is and what could be. Through that connection, Art is born: a space where diverse perspectives converge and transform one another.

This approach is especially relevant for those participating in this Biennial: artists who view diversity as a source of creativity, not a limitation. Over the past two decades, the Biennial has contributed to the professionalization and greater visibility of artists with disabilities, providing a platform that validates their careers, strengthens their presence in cultural circles, and demonstrates that talent needs neither permission nor explanation to make its mark.

Today, we can say, with collective pride, that many artistic careers have taken off or become firmly established thanks to this space. This would not have been possible without the commitment of those who truly believe in accessible culture: institutions, professionals, cultural mediators, audiences, and, above all, the artists who put their work, perspectives, and integrity at the service of social dialogue.

The X Biennial is, therefore, a celebration. A celebration of Art as a gathering; of enthusiasm as a driving force; of accessibility as our pillar; and of diversity as a source of wealth. But it is also an invitation to continue building bridges: between disciplines, audiences, and perspectives. Bridges that help us move toward a boundary-free culture, where everyone can find their place and their voice.

I want to thank everyone who has been with us on this twenty-year journey, as well as those who are joining us now. Let’s continue to believe in the charm of illusion, because that is where we will find the strength to transform reality.

Let’s keep moving forward together toward a world that is fairer, more inclusive, and more inspiring.

D. Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

PRESIDENTE DE LA ONCE Y SU FUNDACIÓN

Veinte años. Diez ediciones. La X Bienal de Arte Contemporáneo de Fundación ONCE supone un doble motivo de celebración: dos décadas de un proyecto que nació para reivindicar la igualdad en el acceso a la cultura, y una década de ediciones que han demostrado que el arte es uno de los caminos más poderosos hacia una sociedad más abierta, más diversa y más humana.

Para el Grupo Social ONCE, la cultura siempre ha sido un derecho antes que un privilegio. Un derecho que debemos proteger, promover y garantizar para todas las personas, sin importar sus capacidades, su forma de percibir el mundo o las barreras que todavía persisten. Porque la cultura es un bien común: nos hace reflexionar, nos conmueve, nos une. Y solo es verdadera cuando todas las personas pueden acceder a ella en igualdad de condiciones.

El lema que guía esta edición, «El encanto de la ilusión: un puente entre realidad y percepción», nos invita a detenernos un momento para mirar la realidad desde otros ángulos. La ilusión —esa capacidad de imaginar, de soñar, de abrir nuevas posibilidades— que es un concepto absolutamente interiorizado y motor dentro del Grupo Social ONCE, actúa como un puente que conecta lo que vemos con lo que sentimos, lo que es con lo que podría ser. Y en esa conexión nace el arte: un espacio donde las percepciones diversas se encuentran y se transforman unas a otras.

Este enfoque es especialmente relevante para quienes forman parte de esta Bienal: artistas que encuentran en la diversidad una fuente de creación, no una limitación. A lo largo de estas dos décadas, la Bienal ha contribuido a la profesionalización y la visibilización de artistas con discapacidad, ofreciendo un escenario que legitima su carrera, impulsa su presencia en circuitos culturales y demuestra que el talento no necesita permiso ni explicación para abrirse camino.

Hoy podemos afirmar, con orgullo colectivo, que muchas trayectorias artísticas han despegado o se han consolidado gracias a este espacio. Y esto no habría sido posible sin el compromiso de quienes creen de verdad en la cultura accesible: instituciones, profesionales, mediadores, públicos y, sobre todo, las y los artistas que ponen su obra, su mirada y su honestidad al servicio del diálogo social.

La X Bienal es, por tanto, una celebración. Una celebración del arte como encuentro; de la ilusión como impulso; de la accesibilidad como fundamento; y de la diversidad como riqueza. Pero también es una invitación a seguir construyendo puentes: puentes entre disciplinas, entre públicos, entre percepciones. Puentes que nos permitan avanzar hacia una cultura sin límites, donde cada persona encuentre su lugar y su voz.

Gracias a quienes han acompañado este camino de veinte años, y gracias a quienes se suman ahora. Sigamos creyendo en el encanto de la ilusión, porque en ella encontramos la fuerza para transformar la realidad.

Sigamos avanzando, juntos y juntas, hacia un mundo más inclusivo, más justo y más inspirado e inspirador.

ILLUSION AND REALITY

Our brain never ceases to surprise us. Today, research continues to examine the mechanisms by which the human mind distinguishes reality from imagination and discerns which short circuits and relationships render the snapshot we capture of our surroundings real. We know that perception is not merely a passive process of receiving stimuli, since what we know shapes what we perceive. Throughout history, artists have used it, intuitively or deliberately.

If we think of Classic Antiquity, the Parthenon is a peak example in which, through a series of skillfully implemented resources—from the modification of the distances or the thickness of the columns to the slight curvature of the plinth—, the whole is perceived as perfect, harmonious, and balanced. These resources, common and assumed in architecture and sculpture, were adopted by painting in the Renaissance. In Masaccio’s *Trinitá* fresco (1427-1428), located in the Florentine church of Santa Maria Novella, the use of linear perspective is central to creating a trompe l’oeil effect, in which the artist’s hand endows the painting with the illusion of three-dimensionality. For his part, a century later, in the 16th century, the brilliant Giuseppe Archimboldo played at creating optical illusions through the fusion of still life and portrait, where a pear or a toad forms a nose, which the observer discovers sooner or later, depending on how certain areas in their brain are activated.

If we jump to Modernity, Cubism is a clear example of this, Braque and Picasso were more faithful to reality than we might think, since they faceted the object in its different planes, joining and overlapping them to better reflect the binocular vision with which we capture what we see and this is thereby transformed into three dimensions in our brain, action that their work forces us to do, too, only that they evidenced

with their Art what our brain hides from us. Futurism is another avant-garde movement that intentionally sought to evoke the impression of movement in the observer’s mind, something that Eadweard Muybridge’s chronophotography had already achieved in the 19th century by freezing the multiple phases of movement. Thus, both the sculpture *Dynamism of a Racehorse* and the painting *Dynamism of a Cyclist*, by Umberto Boccioni (both from 1913), project a sense of speed that works of more traditional workmanship fail to convey.

Op Art is a clear example of this, since its very name is a declaration of intent. Optical art uses patterns and colors to deceive the eye, creating the illusion of depth, movement, and vibration. In 1965, the Museum of Modern Art in New York City inaugurated the exhibition *The Responsive Eye*. For the exhibition’s press release, its curator, William C. Seitz, stated: “Unlike most previous abstract paintings, these works exist less as objects to be examined than as generators of perceptual responses, of colors and relationships existing solely in vision; of forms, presences, and variations often entirely different from the static stimuli by the artist. Such subjective experiences, brought about by simultaneous contrast, afterimages, illusions, and other optical devices, are entirely real to the eye, although each observer will respond to them somewhat differently. The responses are by no means merely retinal, and they vary widely from optical tensions and fusions of color or tone to sonorous interactions between hues of the spectrum, retroactive effects of flatness, advance and recession, and arrangements of shapes, lines, and patterns that exert a control over perception capable of arousing delight, anxiety, and even vertigo.”¹

1 https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326375.pdf

ILUSIÓN Y REALIDAD

Nuestro cerebro no deja de sorprendernos. Hoy en día se continúa trabajando e investigando acerca de los mecanismos que emplea la mente humana para distinguir la realidad de la imaginación, y conocer qué cortocircuitos y relaciones convierten en realidad aquello que capturamos como una instantánea de lo que nos rodea. Sabemos que la percepción no es meramente un proceso pasivo de recepción de estímulos, ya que lo que conocemos moldea lo que percibimos. Los artistas, a lo largo de la historia, han sabido valerse de ello, intuitiva o deliberadamente.

Si pensamos en la Antigüedad clásica, el Partenón constituye un típico ejemplo en el que a través de una serie de recursos hábilmente implementados—desde la modificación de las distancias o los grosores de las columnas hasta la leve curvatura que presenta el zócalo—, el conjunto se percibe como un todo perfecto, armonioso y equilibrado. Estos recursos, habituales y asumidos en la arquitectura o la escultura, llegaron a la pintura en el Renacimiento. En el fresco de la *Trinitá* (1427–28) de Masaccio, ubicado en la iglesia florentina de Santa María Novella, el empleo de la perspectiva lineal es la clave para crear un trampantojo donde la mano del artista dota a la pintura de la ilusión de tridimensionalidad. Por su parte, un siglo más tarde, en el XVI, el genial Guiseppe Archimboldo juega a crear ilusiones ópticas a través de la fusión de naturaleza muerta y retrato, donde una pera o un sapo forman una nariz, que el observador descubre antes o después en función de cómo se activen determinadas zonas en su cerebro.

Si saltamos a la modernidad, el cubismo es un claro ejemplo de ello, Braque y Picasso fueron más fieles a la realidad de lo que pudiésemos pensar, ya que ellos al facetar el objeto en sus

diferentes planos, juntándolos y superponiéndolos reflejaron mejor la visión binocular con la que capturamos lo que vemos y se ve transformado en tres dimensiones en nuestro cerebro, acción que su obra nos obliga a hacer también, solo que ellos evidenciaron con su arte lo que nuestro cerebro nos esconde. El futurismo es otro movimiento de vanguardia que intencionadamente trataba de activar la impresión de movimiento en la mente del observador, algo que la cronofotografía de Eadweard Muybridge ya había conseguido reflejar en el siglo XIX, congelando las múltiples fases de un movimiento. Así, tanto la escultura *Dinamismo del caballo de carreras* (1913) como la pintura *Dinamismo de un ciclista*, de Umberto Boccioni (ambas de 1913) proyectan una sensación de velocidad que obras de factura más tradicional no logran transmitir.

En el tema que nos ocupa, el Op Art supone un ejemplo muy evidente, puesto que su propia denominación es ya una declaración de intenciones. El arte óptico juega con patrones y colores para engañar a nuestra mente, creando la ilusión de profundidad, movimiento o vibración. En este sentido, en 1965 el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York inauguraba la muestra *The Responsive Eye*, en cuyo comunicado de prensa, su comisario, William C. Seitz, afirmaba: «A diferencia de la mayoría de las pinturas abstractas anteriores, estas obras existen menos como objetos que deben ser examinados que como generadores de respuestas perceptivas, de colores y relaciones que existen únicamente en la visión; de formas, presencias y variaciones a menudo totalmente diferentes de los estímulos estáticos del artista. Estas experiencias subjetivas, provocadas por el contraste simultáneo, las imágenes residuales, las ilusiones y otros dispositivos ópticos, son totalmente reales para el ojo,

Op Art by artists such as Victor Vasarely or Bridget Riley became a popular phenomenon, and both industrial design and fashion quickly adopted its patterns and colors. Rudi Gernreich, Yves Saint Laurent, Mary Quant, and André Courrèges, among others, played with the effects on perception not only in their creations, but also in the way they presented their work.

In the 1960s, the nature of Art, its content and objectivity, as well as our way of perceiving and experiencing it, were being debated. Thus, Minimalism conceived of Art in its most essential form, highlighting its material or physical qualities and rejecting the primacy of the artist's hand, whereas Conceptual Art questioned the value of a concrete object, prioritizing the idea over the final result. However, it would be the Post-Minimalists who would begin to expand these limits, focusing on the process of creation and inviting the viewer to participate more actively in the construction of the work of Art. The singularity, multiplicity, and relationships among the spaces that Richard Serra configures in his installation *The Matter of Time* (1994–2005) generate a distinct experience for each visitor. With it, the artist refers us to one of the best-known optical illusions in history: the dome created by Francesco Borromini for the small church of San Carlo alle Quattro Fontane in Rome, an architectural trompe l'oeil that moved Serra to consider how to twist space.

We can say that enjoying Art is a multisensory act that depends not only on our vision but also on our cognition, which makes us active subjects in relation to the work of Art, and many artists have wanted us to participate in it explicitly. When Olafur Eliasson, in 2020–21, installed his *Room for One Colour* (1997) in room 203 of the Guggenheim Museum Bilbao, the single-frequency lamps installed in the gallery ceiling drastically reduced viewers' perception of color to shades of yellow, grays, and black. Through this work, by which the artist employs the type of lighting used in road and highway tunnels, where, by restricting the range of colors perceived by the human eye, the vision becomes sharper, Eliasson encouraged the public to reflect on the understanding and perception of the physical world around us.

I could continue to provide examples of how Art demonstrates that illusion and reality are inseparable, that everything is conditioned by what we have learned or known before, and that the mind does not register objective reality but rather interprets it according to our own experiences. When we observe a work of Art, when we inhabit it, walk through it, or even experience it, what we perceive is the result of a process that is activated in our brain, and as such, it has a marked individual character. Each work of Art activates the mind in very different ways, influencing what we observe, how we observe, and how we will observe it in the future, thereby constantly blurring the boundaries between reality and illusion.

aunque cada observador responderá a ellas de forma algo diferente. Las respuestas no son en absoluto meramente retinianas, y varían ampliamente desde tensiones ópticas y fusiones de color o tono hasta interacciones sonoras entre los matices del espectro, efectos retroactivos de planitud, avance y retroceso, y disposiciones de formas, líneas y patrones que ejercen un control sobre la percepción capaz de despertar deleite, ansiedad e incluso vértigo».¹

El Op Art de artistas como Victor Vasarely o Bridget Riley se convirtió en un fenómeno popular, y tanto el diseño industrial como la moda adoptaron rápidamente sus patrones y colores. Rudi Gernreich, Yves Saint Laurent, Mary Quant o André Courrèges, entre otros, jugaron con los efectos sobre la percepción no solo en sus creaciones, sino también en la manera en que presentaban su trabajo.

En la década de 1960 se debatía la naturaleza del arte, su contenido y objetividad, así como nuestra forma de percibirlo y experimentarlo. Así, los minimalistas concebían el arte en su forma más esencial, resaltando sus cualidades materiales o físicas y rechazando la importancia que se otorgaba a la mano del artista, mientras que el Arte Conceptual cuestionaba el valor de un objeto concreto, primando la idea sobre el resultado final. Sin embargo, serán los posminimalistas quienes empezarán a expandir estos límites, centrándose en el proceso de creación e invitando al espectador a participar de una manera más activa en la construcción de la obra de arte. La singularidad, multiplicidad y relaciones de los espacios que Richard Serra logra configurar en su instalación *La materia del tiempo* (1994–2005) genera un tipo de experiencia diferente en cada visitante, remitiéndonos el artista a una de las ilusiones ópticas más conocidas de la historia: la cúpula creada por Francesco Borromini para la pequeña iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane de Roma, un trampantojo arquitectónico que movió a Serra a plantearse cómo torsionar el espacio.

Podemos decir que disfrutar del arte es un acto multisensorial que no depende solo de nuestra visión, sino también de

nuestra cognición, lo que nos convierte en sujetos activos frente a la obra de arte, y muchos han sido los artistas que nos han querido hacer partícipes de ello de manera explícita. Cuando Olafur Eliasson en instaló en 2020–21 su *Habitación para un color* (*Room for one colour*, 1997) en la sala 203 del Museo Guggenheim Bilbao, las lámparas monofrecuencia instaladas en el techo de la galería reducían drásticamente la percepción del color por parte de los espectadores a tonos amarillos y grises/negros. A través de esta obra —donde el artista emplea el tipo de iluminación que se utiliza en túneles de carreteras y autopistas en los que, al restringir la gama de colores que percibe el ojo humano, la visión se vuelve más nítida—, Eliasson animaba al público a reflexionar sobre la comprensión y percepción del mundo físico que nos rodea.

Podría continuar poniendo ejemplos de cómo el arte nos muestra que ilusión y realidad son dos conceptos inseparables, que todo está condicionado a aquello que hemos aprendido o conocido con anterioridad, y que nuestra mente no registra una realidad objetiva, sino que más bien la interpreta según nuestras propias vivencias. Cuando observamos una obra de arte, cuando la habitamos, la recorremos o la experimentamos, lo que percibimos es fruto de un proceso que se activa en nuestro cerebro, y como tal, tiene un marcado carácter individual. Cada obra de arte activa nuestra mente de muy diferentes maneras, influye en lo que observamos, en cómo lo hacemos, y también en cómo lo haremos en el futuro, desdibujando constantemente los límites entre realidad e ilusión.

¹ Traducción de la autora. https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326375.pdf

ILLUSION, INTUITION, PERCEPTION IMAGE AND AESTHETIC EXPERIENCE

Cultural studies, and the subsequent so-called visual studies, have encouraged and fueled debates about how we perceive reality and the ever-changing basis on which its representation is grounded. If, when they emerged in the 1960s and became consolidated in the '80s thanks to theorists such as Stuart Hall, they were concerned with the transversality of the media and communication to break with the primacy of textual value, four decades later we discover that we are immersed in a hybrid field in which artistic images and the devices in which they are contained, have moved, became fixed, or have even faded away and operate as a whole that's sometimes indissoluble.

As if mocking fate, text emerges as an *aiconic* alternative—and, if you grant me the use of a paradox— as the best evidence of the prevalence of the image. The latent image, not emitted, not fixed, already erased, or not even produced, becomes an infinite field of experimentation in these times in which we have deprived the specular representation of meaning that leaves us without its proem. To make this clearer, it is as if we eliminated the image we projected, both in its origin and in its reflection, yet we remained fully aware of it, reconstructing it mentally and evoking it accurately.

This way, the image ceases to be an isolated object and becomes an active agent that intervenes in the construction of desires, beliefs, and forms of identity. Inhabiting visual culture implies recognizing that perception is no longer limited to registering the visible but is modulated by a network of images that precede, condition, and sometimes replace the

experience itself. Understanding today's Art also requires understanding the visual ecologies surrounding it, as Nicholas Mirzoeff noted in his influential essay *An Introduction to Visual Culture*, published way back in 2003.

We could agree that, if we start from any image—pictorial, sculptural, photographic, or even mental—it is never devoid of content, however vague or ambiguous we may perceive it to be. Perhaps without a measurable magnitude, we do not identify it merely by its dimension but by its capacity to summon mechanisms that stimulate excitement, intuition, and perception. We could be tempted to believe that these three registers act independently; however, as we will attempt to prove in this text, it is the consistent support between one and the other that confers meaning—in its most sensual sense—to what allows the image to navigate the sea of visibility and invisibility, or, if one prefers, between objective and symbolic, between what is sensed and confirmed.

A quick trip through the History of Art would show us ditches, fences, and high walls erected to separate the convention of the ideal (illusion) from the concrete (the real and the perceived). But in the face of that dichotomy, works, artists, and proposals have operated time and again, determined to inhabit the cracks of a promiscuous and miscellaneous territory in which excitement, perception, and intuition reciprocally feed each other. Illusion interpellates, perception replies, and intuition cracks this dialectic, which, as we well know, is always incomplete to make room for the ineffable.

ILUSIÓN, INTUICIÓN, PERCEPCIÓN IMAGEN Y EXPERIENCIA ESTÉTICA

Los estudios culturales, y los posteriormente denominados *visual studies*, incitaron y avivaron el debate sobre el modo en que percibimos la realidad y los formas—cada día cambiantes— en que se asienta su representación. Si, cuando surgieron en los años sesenta del pasado siglo y comenzaron a consolidarse en los años ochenta de la mano de teóricos como Stuart Hall, se afanaron en la transversalidad de los medios de difusión y comunicación para romper con la primacía del valor textual, cuatro décadas después nos encontramos inmersos en un campo híbrido en el que operan, como un todo no siempre indisoluble, la imagen artística y los dispositivos en los que esta se contiene, se traslada, se fija e incluso se desvanece.

Como si se tratara de una burla del destino, lo textual emerge convertido en una alternativa *aicónica*—y, si se permite la paradoja— en la mejor evidencia de la prevalencia de la imagen. La imagen latente, no emitida, no fijada, ya borrada o ni siquiera producida, se convierte en un campo de experimentación infinito en este tiempo en el que hemos desprovisto de significado a la representación especular para quedarnos también sin su proemio. Para decirlo de un modo más comprensible: es como si elimináramos la imagen que proyectamos tanto en su origen como en su reflejo y, sin embargo, conserváramos plena conciencia de ella, la reconstruyéramos mentalmente y fuéramos capaces de evocarla con precisión.

De este modo, la imagen deja de ser un objeto aislado para convertirse en un agente activo que interviene en la

construcción de deseos, creencias y formas de identidad. Habitar la cultura visual implica reconocer que la percepción ya no se limita a registrar lo visible, sino que está modulada por una red de imágenes que anteceden, condicionan y a veces sustituyen la experiencia misma. Comprender el arte actual exige comprender también las ecologías visuales que lo rodean, como apuntó Nicholas Mirzoeff en su influyente ensayo *Una introducción a la cultura visual*, publicado ya en un lejano 2003.

Podríamos convenir en que, si partimos de una imagen cualquiera—pictórica, escultórica, fotográfica o incluso mental— esta no es nunca algo carente de contenido, por más que la percibamos como imprecisa o ambigua. Quizá sin una magnitud mensurable, la identificamos no tanto por su dimensión cuanto por su capacidad de convocar mecanismos que estimulan la ilusión, la intuición y la percepción. Estaríamos tentados de creer que estos tres registros actúan de modo independiente; sin embargo, y así trataremos de mostrar en este texto, es la constante apoyatura entre unos y otros la que confiere sentido—en su acepción más sensual—a cuanto permite a la imagen navegar en el piélago de la visibilidad y la invisibilidad, o, si se prefiere, entre lo objetivo y lo simbólico, entre lo presentido y lo confirmado.

Una rápida cata por la historia del arte nos mostraría zanjás, vallados y altos muros levantados para separar la convención de lo ideal (lo ilusorio) de lo concreto (lo real y percibido). Pero frente a esa división han operado, una y otra vez, obras, artistas y propuestas empeñados en habitar las grietas de un

Illusion. From perceptual artifice to poetic truth

Illusion has been, since its etymological roots, an ambivalent concept. For Art, this ambivalence is essential: what is real cannot be reproduced; it may only be interpreted, so our perception satisfies its voracity as a consumer of images. In 2016, in relation to Sofía Táboas’s exhibition at CAB, I wrote about the set of images entitled Ilusión Superficial (Surface Illusion) that “preluded” subsequent effects, and that memory transformed solids into liquids, blues into aquatic depths, and disturbance into melancholy. This concept is, in my opinion, cardinal: illusion does not arise solely from technical artifice, but from the way perception associates fragments of experience, rewriting the real with emotional materials. Illusion, in this sense, is a form of sensible invention.

Let’s take an example known to all: the series of thirtysix views of Mount Fuji, by Katsushika Hokusai. His masterful use of atmosphere and point of view, his inclination to envelop the picture in an almost metaphysical atmosphere, led him to fix an image of Mount Fuji that today we would consider indisputable. However, this fixation does not arise from the natural landscape but from the illusory construction initiated by the artist. The mountain is not just a motif: it is a created, established, and transmitted form. Illusion is canon, as we could agree almost unanimously.

Historically, Illusionism has fertile ground, where it is not uncommon to see it truffled with technique. In 17th-century Flemish painting —suffice it to mention one of the still lifes from the circle of Andries Benedetti— artists perfected a visual language that simultaneously delighted and challenged the viewer. The shimmer of a crystal glass, the metallic reflection of a piece of cutlery, or the shiny moisture of an open oyster engages a complex system of optical perception. The absolute illusion, one that “leads the spectator to deception”, does not seek to confuse by mere virtuosity; it seeks to make the spectator recognize that the visible world is full of enigmas that only painting can capture with such intensity.

But this axiom does not always work purely. There is no shortage of contemporary artists who would dispute this

approach that has accompanied much of our tradition and reject the sublimation of illusory virtuosity. I am thinking now of Simon Callery, whose interest in avoiding any fictitious depth in his painting —made up of twists, tears, and extreme physical activity— reveals another dimension, even when the fabricated appearance is renounced, it persists as a conceptual horizon. The negation of Illusionism serves to restore painting’s corporeal character. Illusion is, in Callery’s work, the fruit of direct experience and mental appropriation of the landscape, the shadow against which painting affirms its materiality. Far from the idea of falsity that often contaminates the term “illusion”, I prefer to understand it — and so we have seen it unfold in these examples— as a form of sensible knowledge.

Intuition. Knowledge prior to form

If illusion acts on the plane of appearance, intuition takes care of making rational perception doubt: it slips in between the two —illusion and perception— to remind us of its virtue as a source of immediate knowledge, irreducible to logical analysis. Regarding the enigmatic figure of Antonio Ródenas, a connoisseur and collector of heightened sensitivity, I selected a phrase from his Diaries and incorporated it into the exhibition materials for *Rodearse de arte* (*Surrounded by Art*) at the Espacio Cultural Cordón in Burgos. The phrase, not lacking in provocation, said that “Art comes from a sixth sense: Intuition”. The interesting thing about this statement is that it does not present intuition as opposed to knowledge; rather, it proposes that intuition is a different form of knowledge, capable of transcending erudition without being subordinated to it. Ródenas does not renounce discipline, but allows himself a certain degree of creative uncertainty: intuition works as a compass for that which still has no name.

Arthur Schopenhauer, in *On Vision and Colors*, presents an argument that is both engaging and distinctive: “All intuition is intellectual.” There is no intuition without understanding, he states, and, similarly, understanding never operates completely without intuition. Philosopher José Antonio Cabrera, commenting on Schopenhauer’s idea, recalls that color is not a property of the world, but an affection of the

territorio promiscuo y misceláneo en el que ilusión, percepción e intuición se alimentan mutuamente. La ilusión interpela, la percepción replica y la intuición resquebraja esa dialéctica que, como bien sabemos, resulta siempre incompleta para dar cabida a lo inefable.

Ilusión. Del artificio perceptivo a la verdad poética

La ilusión ha sido, desde sus raíces etimológicas, un concepto ambivalente. Para el arte, esa ambivalencia es esencial: lo real no es reproducible; solo cabe interpretarlo para que nuestra percepción satisfaga su voracidad como consumidora de imágenes. En 2016, a propósito de la exposición de Sofía Táboas en el CAB, escribí sobre el conjunto de imágenes titulado *Ilusión superficial* que «preludiaba» efectos posteriores, y que era la memoria la que transformaba lo sólido en líquido, el azul en profundidad acuática, lo molesto en melancolía. Esa idea es, para mí, cardinal: la ilusión no surge únicamente del artificio técnico, sino del modo en que la percepción asocia fragmentos de experiencia, reescribiendo lo real con materiales emocionales. La ilusión, en este sentido, es una forma de invención sensible.

Tomemos un ejemplo conocido por todos: la serie de las treinta y seis vistas del Monte Fuji de Katsushika Hokusai. El uso magistral de la atmósfera y del punto de vista, su inclinación a envolver la estampa en un clima casi metafísico, condujeron a fijar una imagen del Monte Fuji que hoy consideramos indiscutible. Pero esa fijación no procede del paisaje natural, sino de la construcción ilusoria iniciada por el artista. La montaña no es solo un motivo: es una forma creada, establecida y transmitida. La ilusión como canon, podríamos convenir casi de manera unánime.

El ilusionismo comparte históricamente un territorio fértil en el que no es raro verlo trufado de técnica. En la pintura flamenca del siglo xvii —baste mencionar uno de los bodegones del círculo de Andries Benedetti— los artistas perfeccionaron un lenguaje visual que simultáneamente deleitaba y desafiaba al espectador. El brillo de una copa de cristal, el reflejo metálico de un cubierto o la humedad

brillante de una ostra abierta ponen en juego un sistema complejo de percepción óptica. La ilusión absoluta, la que «lleva hasta el engaño al espectador», no busca confundir por mero virtuosismo: busca que el espectador reconozca que el mundo visible está lleno de enigmas que solo la pintura puede captar con esa intensidad.

Pero este axioma no siempre funciona con pureza. No son escasos los artistas contemporáneos que discutirían este enfoque que ha acompañado a gran parte de nuestra tradición y rechazarían la sublimación del virtuosismo ilusorio. Pienso ahora en Simon Callery, cuyo interés en evitar cualquier profundidad ficticia en su pintura —hecha de girones, desgarros y fisicidad extrema— revela otra dimensión: incluso cuando se renuncia a la apariencia fabulada, esta persiste como horizonte conceptual. La negación del ilusionismo actúa como certidumbre para devolver a la pintura su carácter corpóreo. La ilusión es, en la obra de Callery, fruto de la experiencia directa y de la apropiación mental del paisaje: la sombra frente a la cual la pintura afirma su materialidad. Lejos de la idea de falsedad que con frecuencia contamina el término ilusión, prefiero entenderla —y así la hemos visto desplegarse en estos ejemplos— como una forma de conocimiento sensible.

Intuición. Un saber previo a la forma

Si la ilusión actúa sobre el plano de la apariencia, la intuición se ocupa de hacer dudar a la percepción racional: se cuela entre ambas —ilusión y percepción— para recordarnos su virtud como fuente de conocimiento inmediato, irreductible al análisis lógico. A propósito de la enigmática figura de Antonio Ródenas, *connaisseur* y coleccionista de exacerbada sensibilidad, recogí una frase de sus *Diarios* que incorporé al material de la exposición *Rodearse de arte*, en el Espacio Cultural Cordón de Burgos. La frase, no carente de provocación, decía que «el arte proviene de un sexto sentido: la intuición». Lo interesante de esa afirmación es que no contrapone intuición y conocimiento, sino que propone que la intuición es una forma de conocimiento distinta, capaz de atravesar la erudición sin quedar subordinada a ella. Ródenas no

retina that we project onto objects. Intuition, then, is the secret energy that organizes that projection in a meaningful way. In the catalog *Intuition* (Palazzo Fortuny, 2017), Margaret Iversen takes up the ideas of Croce and Bergson to situate intuition as a form of illumination; *illuminazione profana*, which allows us to grasp what science cannot yet formulate. Bergson argues that intuition surrounds, accompanies, and precedes the core of intelligence. It is not irrational, but *supra-rational*: it allows one to understand that which has not yet acquired its concept. Intuition is thus a form of heightened perception, a state of sensitive alertness.

Artistic examples multiply this evidence. Rusiñol, as Lily Litvak recalls in *Making the Invisible Visible*, had a nocturnal intuition in Granada, from which the series of the *Gardens of Spain* was born; works marked by that mixture of sensuality, monotony, and symbolism that runs through the fin de siècle. There, intuition is not sudden inspiration, but a mode of attention capable of turning a walk into an aesthetic universe. Rembrandt offers another model. His way of working with shadows, his relationship with magic lanterns, and his implicit dialogue with Athanasius Kircher —the polyhedric Jesuit, precursor, among many other things, of cinematographic projectors— suggest that visual intuition can precede any theory. Painting does not illustrate a philosophical system; rather, it founds a theory of vision that philosophy could hardly achieve later. Even Descartes admits, in his analysis of beauty, the need for a “mysterious residue”, a component not reducible to proportions. *That je ne sais quoi* —the trace of what is sensible that escapes calculation— is precisely the space in which intuition unfolds its potency. Beauty requires clarity, yes, but also opacity. Intuition operates in this hiatus.

Perception. Making sense of the form

To perceive is to discriminate, decide, and combine. Leibniz distinguished between perception and apperception, recalling that perception is directed to the singular and that only intelligence transforms that perception into universal knowledge. Perception does not offer truths; it offers materials. It is not a passive registration of the crumbs

that illusion and intuition have scattered, but an active and selective act.

In Baroque Art, perception becomes a spiritual device: showing the invisible requires activating the senses, allowing them to “take possession of judgment and provoke fascination”. Perception is thus a bridge to the sacred, a way of summoning a presence that is not strictly visible. When I addressed this issue in a text titled *Barroco, espiritualidad y representación* (*Baroque, Spirituality, and Representation*), I was not yet familiar with the German-trained Japanese artist Yoshiyuki Miura. His work is situated precisely in a different territory —the tension between opposites, a seemingly weightless solidity— but demands the same perceptive attention. His sculptures, a form of architecture that, in turn, inhabits the architecture that contains them, “submerge the viewer in a sculpture without an object, in which perception and visual recreation are essential”. Here, perception does not register an object; it constructs an experience. It is a creative act.

But even further away from the aesthetic purpose contemplated in the Baroque, we could find approaches such as those carried out —in a literal sense— by Hamish Fulton or Richard Long in what we can call “the art of walking”. Here we witness a paradigm shift: perception as displacement, as awareness of one’s own body in space. Fulton states that his Art is “a brief journey on foot,” and his annotations —like Zen poems— fix the perception of the landscape as an absolute present. Perception is duration, rhythm, breathing, not just vision.

In a hypervisual environment, seeing does not guarantee understanding. Perception requires critical training, an education of the gaze that allows us to distinguish between stimulus and meaning. I turn here to the non-plastic arts to appropriate the findings —never sufficiently appreciated— of John Cage, who demonstrated in *Imaginary Landscape* that perception is a phenomenon mediated by filters: tuning, volume, interference. Perceiving, in this case, means learning to hear the difference between noise and meaningful sound. It is not a natural act; it is a cultural act.

renuncia a la disciplina, pero se permite cierto grado de incertidumbre creativa: la intuición funciona como una brújula para aquello que aún no tiene nombre.

Arthur Schopenhauer, en *Sobre la visión y los colores*, nos proporciona un argumento tanto atractivo como diferenciado: «toda intuición es intelectual». No existe intuición sin entendimiento —nos dice— y, del mismo modo, el entendimiento nunca opera completamente sin intuición. El filósofo José Antonio Cabrera, al comentar esta idea de Schopenhauer, recuerda que el color no es una propiedad del mundo, sino una afección de la retina que proyectamos sobre los objetos. La intuición, entonces, es la energía secreta que organiza esa proyección en forma significativa. En el catálogo *Intuition* (Palazzo Fortuny, 2017), Margaret Iversen retoma las ideas de Croce y Bergson para situar la intuición como una forma de iluminación: una *illuminazione* profana que permite captar lo que la ciencia aún no puede formular. Bergson sostiene que la intuición rodea el núcleo de la inteligencia, lo acompaña, lo precede. No es irracional, sino *suprarracional*: permite comprender aquello que todavía no ha adquirido concepto. La intuición es, así, una forma de percepción intensificada, un estado de alerta sensible.

Los ejemplos artísticos multiplican esta evidencia. Rusiñol, según recuerda Lily Litvak en *Hacer visible lo invisible*, tuvo su intuición nocturna en Granada, a partir de la cual nació la serie de los *Jardines de España*: obras marcadas por esa mezcla de sensualidad, monotonía y simbolismo que atraviesa el fin de siglo. Allí la intuición no es inspiración repentina, sino un modo de atención capaz de convertir un paseo en un universo estético. Rembrandt ofrece otro modelo. Su modo de trabajar las sombras, su relación con las linternas mágicas y su diálogo implícito con Atanasio Kircher —el poliédrico jesuita, precursor, entre muchas otras cosas, de los proyectores cinematográficos— sugieren que la intuición visual puede preceder a cualquier teoría. La pintura no ilustra un sistema filosófico: es la pintura la que funda una teoría de la visión que la filosofía apenas alcanzará después. Incluso Descartes admite, en su análisis de la belleza, la necesidad de un «residuo misterioso», un componente no reductible a proporciones. Ese no-sé-qué —la huella de lo sensible que escapa al cálculo— es justamente el espacio en el que la

intuición despliega su potencia. La belleza precisa de claridad, sí, pero también de opacidad. La intuición opera en ese hiato.

Percepción. Dar sentido a la forma

Percibir es discriminar, decidir, combinar. Leibniz distinguía entre percepción y apercepción, recordando que la percepción se dirige a lo singular y que solo la inteligencia transforma esa percepción en conocimiento universal. La percepción no ofrece verdades; ofrece materiales. No es un registro pasivo de las migajas que la ilusión y la intuición han esparcido, sino un acto activo y selectivo.

En el arte barroco, la percepción se convierte en un dispositivo espiritual: mostrar lo invisible requiere activar los sentidos, permitir que «se adueñen del juicio y provoquen fascinación». La percepción es entonces un puente hacia lo sagrado, un modo de convocar una presencia que no es estrictamente visible. Cuando abordé este asunto en un texto titulado *Barroco, espiritualidad y representación*, estaba lejos de conocer al artista japonés radicado en Alemania Yoshiyuki Miura. Su obra se sitúa justamente en un territorio distinto —la tensión entre opuestos, la solidez que parece ingrátida— pero exige la misma atención perceptiva. Sus esculturas, una suerte de arquitectura para habitar a su vez la arquitectura que las contiene, «sumerge[n] al espectador en una escultura sin objeto, en la que la percepción y la recreación visual resultan imprescindibles». Aquí la percepción no registra un objeto: construye una experiencia. Es un acto creador.

Pero aún más alejado del propósito estético contemplado en el barroco nos encontraríamos con planteamientos como los llevados a cabo —en sentido literal— por Hamish Fulton o Richard Long en lo que podemos llamar «el arte del caminar». Aquí asistimos a un cambio de paradigma: la percepción como desplazamiento, como conciencia del propio cuerpo en el espacio. Fulton afirma que su arte es «un breve viaje a pie», y sus anotaciones —como poemas zen— fijan la percepción del paisaje como un presente absoluto. La percepción es duración, ritmo, respiración, no solo visión.

Three ways and a border aesthetics

The articulation between illusion, intuition, and perception is not linear. It is not a process in which illusion gives way to intuition and, this, in turn, to perception. Rather, as we argued at the beginning of this text, it should be interpreted as a dynamic triangle in which each side forms an angle with its counterpart’s aid. Illusion reveals possibilities that perception incorporates; intuition orients perception towards non-obvious areas of meaning; perception filters and organizes intuitions, preventing them from becoming arbitrary.

Friction —or affinity— between personal perception and social reality allows us to understand this triangle as a political and epistemological space in which the construction of truth is disputed; not only do we see, but we are educated to see; not only do we intuit, but we are guided towards certain modes of intuition; not only do we allow ourselves to be seduced by illusion, but we learn to distinguish between fertile and manipulative illusion.

The aesthetic experience —and Contemporary Art in particular— thus becomes a privileged laboratory in which to observe these processes. The work functions as a device in which illusion becomes conscious, intuition is sharpened, and perception reconfigures reality. Art, today and always, has explored this territory with unique sensitivity, revealing that there is no aesthetic truth without a certain degree of illusion, without a gesture of intuition, and without a perception capable of organizing both impulses into a meaningful experience.

En un entorno hipervisual, ver no garantiza comprender. La percepción requiere un entrenamiento crítico, una educación de la mirada que permita distinguir entre estímulo y sentido. Recurro aquí a las artes no plásticas para apropiarme de los hallazgos — nunca suficientemente agradecidos— de John Cage, quien demostró en *Imaginary Landscape* que la percepción es un fenómeno mediado por filtros: sintonía, volumen, interferencia. Percibir, en este caso, significa aprender a escuchar la diferencia entre ruido y sonido significativo. No es un acto natural: es un acto cultural.

Tres vías y una estética de frontera

La articulación entre ilusión, intuición y percepción no es lineal. No se trata de un proceso en el que la ilusión dé paso a la intuición y esta, a su vez, a la percepción. Antes bien, como sosteníamos al inicio de este texto, conviene interpretarlo como un triángulo dinámico en el que cada lado compone un ángulo con la ayuda de su contraparte. La ilusión revela posibilidades que la percepción incorpora; la intuición orienta la percepción hacia zonas de sentido no evidentes; la percepción filtra y organiza las intuiciones, evitando que se conviertan en arbitrariedad.

La fricción —o afinidad— entre percepción personal y realidad social permite entender este triángulo como un espacio político y epistemológico en el que se disputa la construcción de la verdad: no solo vemos, sino que somos educados para ver; no solo intuimos, sino que somos guiados hacia ciertos modos de intuición; no solo nos dejamos seducir por la ilusión, sino que aprendemos a distinguir entre ilusión fértil e ilusión manipuladora.

La experiencia estética —y el arte contemporáneo especialmente— se convierte así en un laboratorio privilegiado donde observar estos procesos. La obra funciona como un dispositivo en el que la ilusión se vuelve consciente, la intuición se afina y la percepción reconfigura lo real. El arte, el de hoy y el de siempre, ha sabido explorar ese territorio con una sensibilidad singular, revelando que no hay verdad estética sin cierta dosis de ilusión, sin un gesto de intuición y sin una percepción capaz de organizar ambos impulsos en una experiencia significativa.

Blanca DE LA TORRE

DIRECTOR, VALENCIAN INSTITUTE OF MODERN ART (IVAM)

WHEN THE MUSEUM BECOMES A FOREST

The fact that illusion should be the thematic focus of this Biennial seems almost necessary in an era marked by catastrophism, resignation, and paralysis. In this context, approaches like this become more vital than ever. Art, with its ability to build new imaginaries, plays a crucial role in sparking a paradigm shift, allowing us to imagine and express narratives that accompany this transformation. If we consider artistic practices as cognitive processes and speculative methods, we can create roadmaps to confront the present with emancipatory, motivating, and inclusive narratives.

From the institutions, we have the responsibility to imagine alternatives and contribute to building desirable futures. Museums can no longer remain dissociated from their eco-social responsibilities. I took over the direction of the IVAM barely a year ago, and sustainability—covering its four dimensions: environmental, social, economic, and cultural—permeates the entire institution’s roadmap. Discussing sustainability necessarily implies paying attention to the networks that sustain life and acting to keep these threads in balance, thinking in an ecosystemic way. Therefore, I see the museum as a forest; underground, it is a web of eco-dependencies and interdependencies; however, on the surface, larger branches support the smaller ones in a gesture of collaboration and mutual aid. I like to use the metaphor of the Pando forest, known as the largest organism on the planet, whose trees share a single root.

Thus, I propose considering the institution as an adaptable space, capable of continuously questioning itself and thinking of itself as a social body. It ought to be a place that responds to the needs and challenges of communities, actively contributes

to the development of its surroundings, and remains open to the world and to dialogue. It should be a space that’s lived in and welcoming. A space where walls become porous, allowing the exterior to mold the interior. This is when we start talking about “communities” and “sustainability.”

Museums are privileged spaces to cultivate illusion by creating stories that actively participate in the construction of alternative visions of the worlds we wish to inhabit. The ability to transform is intimately linked to the ability to inspire, and the experience of visiting a museum can trigger new ways of understanding reality. They are also places where emotionally resonant stories are interwoven, generating connections that articulate affective cartographies and empathic identifications capable of driving change. They are part of a shared social ecosystem and are uniquely positioned to contribute to collective well-being. If we understand them as one of the main devices for the structuring of cultural policy in a territory—instances that legitimize, disseminate, and educate based on heritage—, we can measure the scope of their influence in relation to their environment. Museums transcend in the way they narrate our legacy and project it into the future.

Similarly, biennials serve as catalysts for eco-social transformation, acting as dynamic spaces for artistic expression, knowledge creation, and community building. Their function has shifted from simply showcasing Art; nowadays, they are platforms for engaging with the culture, issues, and socio-political realities of their environment. By intertwining Art in the lived experiences of diverse communities, strategies for the future can be activated, and new ways of coexistence encouraged, prompting participants to rethink their roles in reimagining a more just, interconnected, and inclusive world.

Blanca DE LA TORRE

DIRECTORA, INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO (IVAM)

CUANDO EL MUSEO SE VUELVE BOSQUE

Que la ilusión sea el eje temático de esta Bienal parece casi una necesidad en una época marcada por el catastrofismo, la resignación y la parálisis. En este contexto, enfoques como este se vuelven más imprescindibles que nunca. El arte, con su capacidad para construir nuevos imaginarios, desempeña un papel esencial a la hora de detonar un cambio de paradigma, ya que nos permite imaginar y articular narrativas que acompañen esa transformación. Si entendemos las prácticas artísticas como procesos cognitivos y metodologías especulativas, podremos trazar hojas de ruta que nos ayuden a afrontar el momento presente con relatos emancipadores, motivadores e inclusivos.

Desde las instituciones tenemos la responsabilidad de imaginar alternativas y contribuir a la construcción de futuros deseables. Los museos ya no pueden desligarse de sus competencias ecosociales. Hace apenas un año asumí la dirección del IVAM, y la sostenibilidad —en sus cuatro dimensiones: medioambiental, social, económica y cultural— atraviesa toda la hoja de ruta de la institución. Hablar de sostenibilidad implica atender a las redes que sostienen la vida y actuar para mantener esos hilos en equilibrio, pensar en clave ecosistémica. Por ello, visualizo el museo como un bosque; bajo tierra, un entramado de ecodependencias e interdependencias; en la superficie, las ramas mayores abren espacio a las más pequeñas en un gesto de colaboración y apoyo mutuo. Me gusta recurrir a la metáfora del bosque Pando, considerado el organismo más grande del planeta, cuyos árboles comparten una única raíz.

Así planteo la institución como un territorio elástico, capaz de interrogarse de manera constante y de pensarse como cuerpo social, un lugar que contribuya a responder a las necesidades y

desafíos de las comunidades, que participe activamente en el desarrollo de su entorno, abierta al mundo y al diálogo, vivida y habitable. Un espacio donde las paredes se vuelven porosas y permiten que el exterior transforme el interior. Es entonces cuando comenzamos a hablar de «comunidades» y de «sostenibilidad».

Los museos son espacios privilegiados para cultivar esa ilusión, creando historias que participen activamente en la construcción de visiones alternativas de los mundos que deseamos habitar. La capacidad de transformar está íntimamente ligada a la capacidad de inspirar, y la experiencia de visitar un museo puede detonar nuevas formas de comprender la realidad. Son también lugares donde se tejen historias que resuenan emocionalmente, generando conexiones que articulan cartografías afectivas e identificaciones empáticas capaces de impulsar el cambio. Forman parte de un ecosistema social compartido y ocupan una posición singular para contribuir al bienestar colectivo. Si los entendemos como uno de los principales dispositivos de vertebración de la política cultural en un territorio —instancias que legitiman, divulgan y educan a partir del patrimonio—, podemos dimensionar el alcance de su influencia en relación con su entorno. Los museos trascienden en su manera de narrar nuestro legado y de proyectarlo hacia el futuro.

En esta misma línea, las bienales emergen como catalizadoras de transformación ecosocial, como espacios dinámicos de expresión artística, producción de conocimiento y construcción de comunidad. Su papel ha evolucionado más allá de servir como escaparates del arte; hoy se constituyen como plataformas que dialogan con la cultura, las inquietudes

Like museums, the transformative commitment of a biennial should foster a culture of exchanging memories, knowledge, and imaginaries that strengthens both individual and collective identities and acts as a microcosm of political imagination. It demonstrates how artistic practices can redefine connections, modes of production, and collective narratives aimed at creating desirable futures.

y las realidades sociopolíticas de su contexto. Al integrar el arte en las experiencias vividas por comunidades diversas, pueden activarse estrategias para el mañana y fomentar nuevos modos de coexistencia, impulsando a sus participantes a reconsiderar su papel en la reimaginación de un mundo más justo, interconectado e inclusivo.

Al igual que ocurre con los museos, el compromiso transformador de una bienal debe fomentar una cultura de intercambio de memorias, saberes e imaginarios que fortalezca tanto identificaciones individuales como colectivas y actúe como microcosmos de imaginación política, demostrando cómo las prácticas artísticas pueden redefinir vínculos, modos de producción y relatos colectivos orientados hacia futuros deseables.

REALITY AND DESIRE. PARADOXES OF VISION

Analyzing the relationship between Art and reality is a thread that allows us to reinterpret and renew the History of Art. At first, a linear narrative of Art’s perception, based on its proximity to reality, prevailed. It was acknowledged that there was a search for intimacy (the idea of the line outlining the shadow of a face as the origin of drawing) and later symbolic reasons and interests were added, which served to prioritize representation and intention over objective reality. Everything fit into the narrative, including the emergence of new techniques, formats and forms of expression. And truths began to be replaced by illusion, trompe-l’œil, or even paradox, until they became a new truth. Art took on a different, independent meaning—or so artists perceived it.

They therefore turned to descriptive titles that evoke a mystery akin to that of writers such as Jorge Luis Borges (*The Garden of Forking Paths*) and Luis Cernuda (*Reality and Desire*). Art is thought and language, but also the creation of a new reality. More and more artists are incorporating different interpretations—and even apparent contradictions—into their work. These elements create a paradox, so that a single image can lead to conflicting interpretations. From the painting or relief that brings together successive images in a carefully crafted narrative; from the work that multiplies with a clear intention (the half-open doors through which a monk observes—and bears witness to—a miracle), to the piece that, from a distance, captivates with a scene that changes as we draw closer. The artist understands the technical means of creating the work of art, as well as the ways in which the viewer engages with it, because the artist has convinced the viewer that the piece needs them to exist. It guides the artist and, often, teases them. And that act becomes a tribute to perception, to the time spent, to the physical and mental

LA REALIDAD Y EL DESEO. PARADOJAS DE LA VISIÓN

El análisis de la relación entre arte y realidad es un hilo que permite releer y renovar la historia del arte. Al principio, dominaba un relato lineal de la percepción del arte en función de su proximidad con la realidad. Se admitía que había una búsqueda de cercanía (la idea de la línea delimitando la sombra de un rostro como origen del dibujo) y se añadieron luego razones e intereses simbólicos, que sirvieron para anteponer la representación y la intención a la realidad objetiva. Todo encajaba en el relato, incluso la aparición de nuevas técnicas, soportes y medios de expresión. Y las verdades empezaron a ser sustituidas por la ilusión, el trampantojo o la paradoja, hasta convertirse en una nueva verdad. El arte cobraba un sentido distinto, autónomo, o así lo percibía el artista.

Recurren, entonces, a títulos descriptivos que encierran un misterio similar al que consiguen escritores como Jorge Luis Borges (*El jardín de los senderos que se bifurcan*) o Luis Cernuda (*La realidad y el deseo*). El arte como pensamiento y lenguaje, pero también como creación de una nueva realidad. Cada vez son más los artistas que incluyen en sus obras lecturas diferentes, incluso contradicciones aparentes. Que integran la paradoja, de modo que una imagen puede llevarnos a interpretaciones opuestas. Del cuadro o el relieve que integraban imágenes sucesivas, en un relato medido; del que se multiplica con una intención clara (las puertas entreabiertas desde las que un monje observa —y es testigo— de un milagro), a la obra que, en la distancia, seduce con una escena que cambia cuando nos aproximamos. El artista conoce los medios técnicos para hacer la obra, pero también los sistemas que tiene el espectador de acercarse a ella, porque le ha convencido de que le necesita para que exista. Le guía y, con frecuencia, le burla. Y esa

acción se convierte en un elogio de la percepción, del tiempo empleado, del paseo físico y mental en torno a una obra. Una idea que termina haciéndonos comprender que desde un mirar sin prejuicios, contemporáneo, el pasado se descubre más rico, abierto y plural.

CREATION, ACCESSIBILITY AND INCLUSION

The Biennials of Contemporary Art of Fundación ONCE have undeniably established themselves as a national and international benchmark thanks to their commitment to universal and equitable access to culture. This X Biennial explores how we perceive, shape, and transform the world we inhabit through Art, building on the successful work of previous editions and their established track record of excellence. Overall, the Biennials emphasize the promotion of diversity, equity, gender equality, and the rights of creators –with and without disabilities–, all as part of an inclusive and transformative vision. Over the course of these two decades, ONCE’s Biennials have increasingly involved expert curators, artists, and professionals from the Arts, museums, and cultural diversity, thereby demonstrating a commitment to the values and rights of all people. Let me begin by congratulating the ONCE Foundation for paving the way for social responsibility and engagement in Spain, putting the principles of equal opportunity into practice, and ensuring that these Biennials serve as a model of excellent, sustainable, and inclusive work over time, while creating a space that brings together diverse perspectives and voices.

In this edition, under the evocative theme “Romper el Marco” (Breaking the Frame), we explore how artworks break down physical and conceptual boundaries, with diversity emerging as a central theme. This proposal takes a realistic approach, grounded in how we perceive the world, to highlight the cultural and social factors that shape the viewer’s perception. In this context, the Biennial becomes a space for social cohesion, a vehicle for inclusion and knowledge, and a forum for the convergence of ideas, experiences, new concepts, and innovative practices. Furthermore, it sparks debates about traditional models in Art and

education and the paths they are journeying toward. By using the forms featured in the exhibit as a tool for transformation, we can achieve a more equitable and inclusive society.

Inclusion and accessibility are distinct concepts, though intertwined and sharing a common goal: ensuring that everyone can participate fully in all aspects of life. Accessibility is a human right that benefits society as a whole, and its absence prevents us from moving toward an inclusive, innovative, and responsible culture. Disability does not lie solely within an individual but also in the inflexibility of an environment that turns a blind eye to diversity. Understanding inclusion fundamentally involves embracing an ethical and social principle that values human diversity. It is essential to recognize that every individual makes a significant contribution to the community, and we must view these contributions as a source of collective wealth. Furthermore, we must give due recognition to the participation of people with disabilities, which is fundamental to the diversity and development of our communities.

Museums and cultural venues across our country are committed to becoming more accessible and inclusive every day. On the one hand, they are breaking down barriers (physical, sensory, cognitive, technological, and attitudinal, among others); on the other hand, more and more people are creating the conditions necessary for inclusion to become a permanent reality. Museums have been breaking down barriers and implementing regulatory and legislative frameworks. Without accessibility, they will never be truly inclusive and will remain nothing more than a theoretical statement of intent. Without inclusion, that is, without the

CREACIÓN, ACCESIBILIDAD E INCLUSIÓN

Las bienales de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE constituyen una iniciativa que, indiscutiblemente, se ha consolidado como un referente tanto nacional como internacional con el compromiso y el acceso universal y equitativo a la cultura. La X Bienal se convierte en el hilo conductor de cómo percibimos, construimos y transformamos el mundo que habitamos mediante el arte, fruto de un trabajo efectivo de las ediciones anteriores, y del buen hacer. En su conjunto, subrayan que se ha ido promoviendo y visibilizando la diversidad, la equidad, la igualdad de género y los derechos de las personas creadoras con y sin discapacidad; todo ello, vinculado a una visión inclusiva y transformadora. Durante este proceso de dos décadas, las bienales han ido incorporando expertos para el comisariado, artistas y agentes vinculados al ámbito de las artes, los museos y la diversidad cultural, evidenciando así el compromiso con los valores y los derechos de todas las personas. Sirvan estas primeras palabras para felicitar a la Fundación ONCE por abrir y asentar en nuestro país el camino de la responsabilidad y función social, hacer efectivos los principios de igualdad de oportunidades, y lograr que bienales sean un modelo de una excelente labor sostenible e inclusiva en el tiempo, generando a la par un espacio en el que se recogen múltiples miradas y voces.

En la edición actual, bajo el lema tan evocador de «Romper el marco», se profundiza en la ruptura del marco físico y conceptual de las obras de arte, y la diversidad emerge como eje central. En esta propuesta, se crea un enfoque que tiene en cuenta la realidad y la forma en la que vemos las cosas, con el objetivo de hacer visibles los factores culturales y sociales que afectan la percepción del espectador. En este contexto, la Bienal se transforma en un espacio de cohesión

social, un elemento de inclusión y conocimiento, un ágora para la convergencia de reflexiones y experiencias, nuevas ideas y prácticas innovadoras. Además, da lugar a debates sobre los modelos tradicionales hacia donde se dirigen el arte y la educación. Usando las formas presentes en la exposición como una herramienta de transformación, se logra una sociedad más equitativa e inclusiva.

Inclusión y accesibilidad constituyen términos distintos, aunque están entrelazados y confluyen en un objetivo común: garantizar que todas las personas puedan participar plenamente de la vida, en todas sus facetas. La accesibilidad es un derecho humano, que beneficia a toda la sociedad, y su ausencia nos impide progresar hacia una cultura inclusiva, innovadora y responsable. La discapacidad no solo reside en la persona, sino en la rigidez de un entorno que ignora la diversidad. Entender la inclusión implica fundamentalmente la aceptación de un principio ético y social que valora la diversidad humana. Es fundamental reconocer que cada individuo contribuye de manera significativa a la comunidad y hay que considerar dichas contribuciones como una fuente de riqueza colectiva, además de otorgar la estima pertinente a la participación de las personas con discapacidad, con una trascendencia fundamental para la diversidad y el desarrollo de nuestras comunidades.

Los museos y espacios culturales de nuestro país están comprometidos y son cada día más accesibles e inclusivos. Por un lado, están eliminando las barreras (físicas, sensoriales, cognitivas, tecnológicas, actitudinales, entre otras); por otro, cada vez son más los que crean las condiciones necesarias para que la inclusión sea una realidad permanente. Los espacios museísticos han ido rompiendo barreras y aplicando

support of a profound cultural shift within institutions, it will all boil down to technical accessibility adjustments.

The true transformation toward a fully inclusive and accessible society, in which we all actively participate in bringing about change, begins with knowledge and awareness. Therefore, it must promote inclusive and accessible environments in which our institutions continually strive to improve. To achieve this goal, it is essential to implement universal design in everyday life, incorporating it into any product, environment, service, or process from the very beginning, through the diagnosis, creation, and development stages. This way, barriers will be eliminated at the design stage to ensure inclusion from the outset, while recognizing that change and transformation require active participation and the involvement of people with disabilities.

Since the first Biennials, we have been united by the belief that creativity is essential to building a more diverse and compassionate world. Creativity in art, especially among people with disabilities, is a powerful tool for inclusion, self-expression, and social transformation, demonstrating that artistic ability transcends physical or cognitive limitations. In recent years, we have organized numerous initiatives inspired by the excellent work of the ONCE Foundation. These include the two editions of the Bienal Contemporánea de Arte Outsider y Diverso (Biennial of Contemporary Outsider and Diverse Art) held in Murcia: *Creatividad y Pulsión* (Creativity and Drive, 2017, Cartagena) and *Igualdad y más allá de los límites del arte* (Equality and Beyond the Boundaries of Art, 2021–2022, Molina de Segura, Murcia), a project focused on recognizing and promoting works by artists outside the academic circuit, often linked to functional diversity or marginalized creative communities; and the three editions of the Certamen Nacional de Arte Diverso (Spanish Diverse Art Competition) in Motril, Granada (2021, 2022, and 2024), for its work in raising awareness and increasing visibility among the general public regarding the reality of people with disabilities.

The Biennials of Contemporary Art of Fundación ONCE, through disciplines such as sculpture, video art, performance, and painting, convey participants' emotions, enhance

psychomotor and social skills, and reinterpret everyday objects through artistic expression. I remember the Biennial's early years, and I can now see that it has a powerful impact as a platform for reflection, inspiring those of us who contribute to it through its commitment to accessibility and inclusion. Thank you for these ten editions.

los marcos normativos y legislativos. Sin accesibilidad, nunca alcanzarán a ser inclusivos y serán una mera declaración teórica de intenciones. Y sin inclusión —es decir, sin el respaldo de un cambio cultural profundo en las instituciones— todo se reducirá a ajustes técnicos de accesibilidad.

La verdadera transformación hacia una sociedad plenamente inclusiva y accesible, en la que todos participemos activamente en el cambio, se inicia con el conocimiento y la sensibilización. Por lo tanto, debe promover ambientes inclusivos y accesibles, en los que nuestras instituciones se encuentran en proceso constante de mejora. Para lograr este objetivo, resulta esencial la implementación del diseño universal en la cotidianidad, integrándolo desde las etapas de diagnóstico, creación y desarrollo de cualquier producto, entorno, servicio o proceso. De este modo, se eliminarán las barreras desde el diseño para buscar la inclusión desde el principio, sin obviar que los cambios y las transformaciones se hacen con la participación activa, involucrando a las personas con discapacidad.

Desde los inicios de la Bienal, convergemos en los postulados de destacar la creatividad como uno de los elementos esenciales para la construcción de un mundo más plural y sensible. La creatividad en el arte y, en especial, en las personas con discapacidad, funciona como una potente herramienta de inclusión, autoexpresión y transformación social, demostrando que la capacidad artística trasciende las limitaciones físicas o cognitivas. En los últimos años, hemos tenido numerosas acciones inspiradas en el buen trabajo de la Fundación ONCE; sirvan de ejemplo las dos ediciones de la Bienal Contemporánea de Arte Outsider y Diverso realizadas en la Región de Murcia: *Creatividad y Pulsión* (2017, Cartagena) o *Igualdad y más allá de los límites del arte* (2021–2022, Molina de Segura, Murcia), proyecto enfocado en reconocer y difundir obras de artistas alejados del circuito académico, a menudo vinculados a la diversidad funcional o entornos creativos marginados; o las tres ediciones del Certamen Nacional de Arte Diverso de Motril, Granada (2021, 2022 y 2024), por su labor de sensibilización y visibilización a toda la ciudadanía de la realidad de las personas con discapacidad.

Las bienales de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE, a través de diversas disciplinas como la escultura, videocreación, performance o pintura, comunican las emociones de los participantes, potencian habilidades psicomotrices y sociales, y resignifican elementos cotidianos en expresiones artísticas. Indudablemente, recuerdo los años iniciales de la Bienal, constato en este tiempo, que tiene un fuerte impacto, como plataforma de reflexión, impulsando el espíritu de quienes colaboramos en ella, desde la accesibilidad y la inclusión. Gracias por estas diez ediciones.

ALL VOICES MATTER.
TOWARDS A FULL CULTURAL DEMOCRACY

In a year in which we are celebrating the fiftieth anniversary of the beginning of democracy in Spain —and in barely two years, we'll celebrate the half-century of the birth of our Constitution— we cannot but reflect, within the framework of these anniversaries, on what democracy means today. Like Casa Europa, Círculo de Bellas Artes is deeply committed to defending and promoting the democratic values that inspired the creation of the European Union. Moreover, as a century-old cultural institution, we also defend Culture as a fundamental right, with the firm conviction that it is a powerful tool for understanding the world around us and human relations, making coexistence and prosperity possible; to defend and promote, in short, democratic values.

We share this commitment with Fundación ONCE: to Culture and to the exercise of constitutional rights for all people. Thus, we must aspire to a full cultural democracy, where all people can not only enjoy, but also actively participate in culture.

The cultural and creative sector is one of the most powerful drivers of change worldwide, yet it still lacks the role it deserves in public policy and international cooperation. It seems, then, that nonprofit institutions, such as ours, play an important role in achieving these objectives. At Círculo, we say we are a refuge from the danger of listening only to the voices of those who shout the loudest, so we design broad, inclusive, and plural programming.

There is still a long way to go in this regard, and that is why we are proud to participate in the celebration of the tenth

anniversary of the ONCE biennial, which gives visibility to underrepresented groups and the artistic production of contemporary creators with disabilities.

TODAS LAS VOCES CUENTAN.
HACIA UNA DEMOCRACIA CULTURAL PLENA

En un año en el que celebramos cincuenta años del comienzo de la democracia en España —y, en apenas dos, otro medio siglo de vigencia de nuestra Constitución— no podemos sino reflexionar, en el marco de estas efemérides, sobre lo que significa la democracia hoy. Como Casa Europa, el Círculo de Bellas Artes está profundamente comprometido con la defensa y promoción de los valores democráticos que inspiraron la creación de la Unión Europea. Además, como institución cultural centenaria, defendemos también la cultura como derecho fundamental, con la firme convicción de que es una poderosa herramienta para comprender el mundo que nos rodea y las relaciones humanas, haciendo posible la convivencia y la prosperidad; para defender y promover, en suma, los valores democráticos.

Compartimos con la Fundación ONCE este compromiso con la cultura, pero también con el ejercicio de los derechos constitucionales para todas las personas: debemos aspirar a una democracia cultural plena, donde todas las personas puedan no solo disfrutar, sino participar también de forma activa en la cultura.

El sector cultural y creativo es uno de los motores de cambio más poderosos en el mundo, pero todavía no tiene el lugar que merece en las políticas públicas y la cooperación internacional. Parece entonces que instituciones sin ánimo de lucro como las nuestras tienen un importante papel en la consecución de estos objetivos. En el Círculo decimos que somos un refugio ante el peligro que supone escuchar solo

las voces de quienes más gritan, por lo que procuramos diseñar una programación amplia, inclusiva y plural.

Todavía queda un camino por recorrer en este sentido, y por eso es un orgullo participar en la celebración del décimo aniversario de la bienal de la ONCE, que visibiliza a los colectivos menos representados y la producción artística de los creadores y creadoras contemporáneas con discapacidad.

ILLUSION AND REALITY: SEEING WITH THE SOUL

I am deeply grateful to Fundación ONCE, which is counting on me once again to be part of the Honorary Committee of this X Biennial of Contemporary Art, under the beautiful and suggestive title *Illusion and reality: a matter of perception*.

A theme that not only challenges Art, but life itself. That connects directly with the work we have been developing for more than thirty years in cultural management, and especially for almost 27 years in the Rede Museística Provincial de Lugo, where illusion and reality walk together in the defense of cultural rights and cultural democracy.

At RMPL, we have learned that illusion is not a delusion nor reality a limit, but that both words contain a profound lesson about the human condition.

The root of the word

The word *illusion* comes from Latin *illusio*, derived from *illudere*: “play with”, “join in the game”. Originally, illusion was not deception, but an invitation to actively participate in the world. Illusion also means getting involved in life and letting oneself be touched by it.

Reality, on the other hand, comes from *res*: “thing”, “matter”, “that which is”. What is real, then, is not the opposite of illusion, but its tangible body, its concrete manifestation.

Illusion dreams; reality embodies.
Illusion imagines; reality sustains.
Both are needed.

From this shared root, Art reveals itself as the space where illusion and reality dialogue, become confused, and fertilize each other. Because Art, like life, needs both forces: that of the dream and that of the body, that of desire and that of the world.

Illusion and reality in Art: between matter and dreams

Art has always been the place where illusion takes shape and reality can be imagined. From the *trompe-l’œil* of the old masters to contemporary digital projections, artists have fooled eyes, minds, and emotions, making us see beyond the obvious.

In this Biennial, illusion is not presented as visual artifice, but as ethical and sensorial energy. An illusion born of contact, sound, movement, air. An Art that can be felt even without seeing it, not addressed only to the eyes but to the whole body and shared emotion.

In this sense, artists such as Daniel Canogar, Diego Canogar, and Isidro López-Aparicio offer us three unique ways of understanding the dialogue between illusion and reality.

Daniel Canogar turns light into matter and technology into breath. His works are luminous flows that reflect the pulse of time and the fragility of the ephemeral. Here, illusion does not deceive; it reveals. His work reminds us that image is also a way of life.

ILUSIÓN Y REALIDAD: VER CON EL ALMA

Agradezco profundamente a la Fundación ONCE haber vuelto a contar conmigo para formar parte del Comité de Honor de esta X Bienal de Arte Contemporáneo, bajo el hermoso y sugerente título *Ilusión y realidad: una cuestión de percepción*.

Un tema que no solo interpela al arte, sino también a la vida, y que conecta directamente con el trabajo que desarrollamos desde hace más de treinta años en la gestión cultural, y especialmente desde hace casi veintisiete en la Rede Museística Provincial de Lugo, donde ilusión y realidad caminan juntas en la defensa de los derechos culturales y de la democracia cultural.

Desde la RMPL hemos aprendido que la ilusión no es un engaño ni la realidad un límite, sino que ambas palabras contienen una lección profunda sobre la condición humana.

La raíz de las palabra

La palabra ilusión procede del latín *illusio*, derivada de *illudere*: «jugar con», «entrar en el juego». En su origen, la ilusión no era un engaño, sino una invitación a participar activamente en el mundo. Tener ilusión significaba implicarse en la vida, dejarse tocar por ella.

Realidad, por su parte, proviene de *res*: «cosa», «materia», «lo que es». Lo real, entonces, no es lo contrario de la ilusión, sino su cuerpo tangible, su manifestación concreta.

La ilusión sueña; la realidad encarna.
La ilusión imagina; la realidad sostiene.
Ambas se necesitan.

Desde esta raíz compartida, el arte se revela como el espacio donde ilusión y realidad dialogan, se confunden y se fecundan. Porque el arte, como la vida, necesita de ambas fuerzas: la del sueño y la del cuerpo, la del deseo y la del mundo.

Ilusión y realidad en el arte: entre la materia y el sueño

El arte ha sido siempre el lugar donde la ilusión toma forma y la realidad se deja imaginar. Desde el *trompe-l’œil* de los maestros antiguos hasta las proyecciones digitales contemporáneas, las y los artistas han jugado con el ojo, la mente y la emoción para hacernos ver más allá de lo evidente.

En esta Bienal, la ilusión no se presenta como artificio visual, sino como energía ética y sensorial. Una ilusión que nace del contacto, del sonido, del movimiento, del aire. Un arte que puede sentirse incluso sin verlo, que no se dirige únicamente a los ojos, sino al conjunto del cuerpo y de la emoción compartida.

En este sentido, artistas como Daniel Canogar, Diego Canogar e Isidro López-Aparicio nos ofrecen tres formas singulares de entender el diálogo entre ilusión y realidad.

Daniel Canogar convierte la luz en materia y la tecnología en respiración. Sus obras son flujos luminosos que reflejan el pulso del tiempo y la fragilidad de lo efímero. Aquí la ilusión no engaña: revela. Nos recuerda que la imagen también es una forma de vida.

Diego Canogar builds spaces of balance and suspension. In his sculptures, air becomes structure, and matter seems to defy gravity. Reality is tension and lightness at the same time: solidity and emptiness, in harmony.

And our dear friend Isidro Lopez-Aparicio —greatest of the great artists, university professor at the Faculty of Fine Arts of Granada, and curator— embodies with special strength the deep sense of this Biennial. His work, of a markedly political and social character, is born of commitment and relationship: illusion as an ethical gesture, as an act of trust in the other, as a seed of transformation.

I have had the privilege of collaborating with him in several of his projects in our Museum Network, where we always recognized the same heartbeat: faith in Art as a space for justice and encounter.

Illusion as a materialized utopía

For over three decades of museum management, we have proven that illusion, when sustained with commitment, ends up transforming reality.

An emblematic example is the *Fotografía a Ciegas* (Blind Photography) project, a pioneering and long-running initiative born out of the conviction that images also belong to those who cannot see them.

Fotografía a Ciegas demonstrated that illusion can become a fulfilled utopia: a space where blind people learned to “see” through the light they feel, texture, sound, and emotion. Over time, some of its participants —today, blind workers of the institution itself— are living proof that Art has no sensory boundaries and that inclusive culture is not a dream but a reality built day by day.

In this and many other Rede Museística projects, illusion was not a consolation or a refuge, but an impulse: the energy that turns the desire to participate into a fulfilled right.

Shared reality and cultural democracy

Art teaches us that reality is not only what you see, but what you experience.

What is real does not belong only to the domain of sight, but also to that of touch, sound, and memory.

Reality is the body that feels, stumbles, and imagines.

Therefore, a truly inclusive Art does not limit itself to translating the visual into other codes, but expands the very concept of perception. It allows each person to access from their own way of feeling, without hierarchies or barriers, without the idea that there is a “correct” way of seeing.

This is also the root of cultural democracy: to recognize that culture does not belong to a few, but is collectively constructed; that all perceptions, memories, and sensibilities have the right to exist in the public space.

Illusion, in this context, does not oppose reality: it amplifies it. It is the vital impulse that turns Art into a link, aesthetics into ethics, and emotion into conscience.

Illusion as a right and active hope

In the Rede Museística Provincial de Lugo, we understand illusion as a right.

The right to imagine, create, be excited, and belong.

The right to find in culture a place of dignity and encounter, regardless of age, ability, origin, or social status.

Our daily practice is based on this conviction: that Art can accompany, heal, and transform. Projects such as *Coidarte*, *Museos e Saúde*, *Soterradas*, *Facedoras de Lugo*, *113+ Culturas en diálogo*, or the recently created *Museo Virtual de la Emigración de la RMPL* are born of the certainty that culture is not only observed, but lived, touched, and shared.

Diego Canogar construye espacios de equilibrio y suspensión. En sus esculturas, el aire se vuelve estructura y la materia parece desafiar la gravedad. La realidad es tensión y ligereza al mismo tiempo: solidez y vacío en armonía.

Y nuestro querido amigo Isidro López-Aparicio —artista grande de los más grandes, profesor universitario en la Facultad de Bellas Artes de Granada y comisario— encarna con especial fuerza el sentido profundo de esta Bienal. Su obra, de marcado carácter político y social, nace del compromiso y de la relación: la ilusión como gesto ético, como acto de confianza en el otro, como semilla de transformación.

He tenido el privilegio de colaborar con él en varios de sus proyectos en nuestra Red Museística, donde siempre reconocimos el mismo latido: la fe en el arte como espacio de justicia y encuentro.

La ilusión como utopía realizada

A lo largo de más de tres décadas de gestión museística, hemos comprobado que la ilusión, cuando se sostiene con compromiso, acaba por transformar la realidad.

Un ejemplo emblemático es el proyecto *Fotografía a Ciegas*, una iniciativa pionera y de largo recorrido que nació de la convicción de que la imagen pertenece también a quienes no pueden verla.

Fotografía a Ciegas demostró que la ilusión puede convertirse en utopía cumplida: un espacio donde las personas ciegas aprendieron a «ver» a través de la luz que sienten, de la textura, del sonido y de la emoción. Con el tiempo, algunos de sus participantes —hoy trabajadoras y trabajadores ciegos de la propia institución— son la prueba viva de que el arte no tiene fronteras sensoriales y de que la cultura inclusiva no es un sueño, sino una realidad que se construye día a día.

En este y en muchos otros proyectos de la Rede Museística, la ilusión no fue consuelo ni refugio, sino impulso: la energía que convierte el deseo de participación en un derecho cumplido.

Realidad compartida y democracia cultural

El arte nos enseña que la realidad no es solo lo que se ve, sino lo que se experimenta.

Lo real no pertenece únicamente al dominio de la vista, sino también al del tacto, al del sonido, al del recuerdo.

La realidad es el cuerpo que siente, que tropieza, que imagina.

Por eso, un arte verdaderamente inclusivo no se limita a traducir lo visual a otros códigos, sino que amplía el propio concepto de percepción. Permite que cada persona acceda desde su manera de sentir, sin jerarquías ni barreras, sin la idea de que exista una forma «correcta» de ver.

Esa es también la raíz de la democracia cultural: reconocer que la cultura no pertenece a unos pocos, sino que se construye colectivamente; que todas las percepciones, memorias y sensibilidades tienen derecho a existir en el espacio público.

La ilusión, en este contexto, no se opone a la realidad: la amplía. Es el impulso vital que convierte el arte en vínculo, la estética en ética y la emoción en conciencia.

La ilusión como derecho y esperanza activa

En la Rede Museística Provincial de Lugo entendemos la ilusión como un derecho.

El derecho a imaginar, a crear, a emocionarse, a pertenecer.

El derecho a encontrar en la cultura un lugar de dignidad y encuentro, sin importar la edad, la capacidad, el origen o la condición social.

Nuestra práctica cotidiana parte de esa convicción: que el arte puede acompañar, sanar y transformar. Proyectos como *Coidarte*, *Museos e Saúde*, *Soterradas*, *Facedoras de Lugo*, *113+ Culturas en diálogo* o el recientemente creado *Museo Virtual de la Emigración de la RMPL* nacen de esa certeza:

In all of them, illusion becomes the engine of reality, a way of building community, in a space where people are not spectators, but protagonists.

That is the essence of this Biennial, too. Art does not exclude, but rather summons.

Epilogue: between dream and matter

Etymology reminds us that illusion is play, participation, life in movement.

And that reality does not oppose dreams, but their tangible continuation.

Art, when it is truly inclusive and humane, unites both dimensions: it transforms illusion into matter and matter into emotion; it turns dreams into a shared space, and reality into a collective hope.

Fundación ONCE and this Biennial demonstrate that culture can and should be a place where all forms of perception coexist.

I sincerely thank you for inviting me to be part of this family, and I am delighted that we continue to walk together toward a common vision: a culture without borders, without sensory hierarchies, or exclusions.

Because illusion and reality do not confront each other: they embrace each other.

And in that embrace, Art, empathy, and the certainty that looking does not depend on the eyes, but on the soul are born.

Biographical note

Encarna Lago Gonzalez is an official of the Lugo Provincial Government and manager of the Rede Museística Provincial de Lugo. For over thirty years, she has directed and managed the Deputation’s museums, promoting a social museology model focused on cultural rights, accessibility, and cultural democracy.

She is a member of the Consello da Cultura Galega and the Board of SOMUS–ICOM. Since 2025, she has been a member of the Group of Experts in Social Museology: Health, Culture of Peace. and Good Living.

Her work has been recognized with numerous awards, including the Galician Critics Award (2004), the ONCE Solidarity Award (2011), the Galicia Inclusion Award (2017), the FEAFES Galicia Persoa Referente Award (2024), and the Gold Medal of Fine Arts (2024).

que la cultura no solo se mira, sino que se vive, se toca y se comparte.

En todos ellos, la ilusión se convierte en motor de lo real, en una forma de construir comunidad, en un espacio donde las personas no son espectadoras, sino protagonistas.

Esa es también la esencia de esta Bienal: un arte que no excluye, sino que convoca.

Epílogo: entre el sueño y la materia

La etimología nos recuerda que la ilusión es juego, participación, vida en movimiento.

Y que la realidad no es lo opuesto al sueño, sino su continuación tangible.

El arte, cuando es verdaderamente inclusivo y humano, une ambas dimensiones: transforma la ilusión en materia y la materia en emoción; convierte el sueño en espacio compartido y la realidad en esperanza colectiva.

La Fundación ONCE y esta Bienal demuestran que la cultura puede y debe ser un lugar donde todas las formas de percepción convivan.

Agradezco de corazón la invitación a formar parte de esta familia y celebro que sigamos caminando juntas y juntos en una visión común: la de una cultura sin fronteras, sin jerarquías sensoriales, sin exclusiones.

Porque la ilusión y la realidad no se enfrentan: se abrazan.

Y en ese abrazo nacen el arte, la empatía y la certeza de que mirar no depende de los ojos, sino del alma.

Nota biográfica

Encarna Lago González funcionaria de la Deputación Provincial de Lugo y gerente de la Rede Museística Provincial de Lugo . Desde hace más de treinta años dirige y gestiona los museos de la Deputación, promoviendo un modelo de museología social centrado en los derechos culturales, la accesibilidad y la democracia cultural.

Forma parte del Consello da Cultura Galega y es miembro de la Junta de SOMUS–ICOM. Desde 2025 forma parte del Grupo de Expertas y Expertos en Museología Social: Salud, Cultura de Paz y Buen Vivir.

Su trabajo ha sido reconocido con numerosos galardones, entre ellos el Premio de la Crítica de Galicia (2004), el Premio ONCE Solidarity (2011), el Premio Galicia de Inclusión (2017), el Premio Persoa Referente FEAFES Galicia (2024) y la Medalla de Oro de las Bellas Artes (2024).

THE CHARM OF ILLUSION: A BRIDGE BETWEEN REALITY AND PERCEPTION

The term “illusion” derives from the Latin word *illusio*¹, which, at the same time, derives from *illudere*, a verb that means “mock” or “fool”. The root *ludere* relates to playing, amusing, or deceiving, and as a whole, the word suggests the idea of a series of apparent deceptions that do not match reality.

Although the etymology of the word “illusion” evokes its origins in playfulness and deceit, in the aesthetic context, it becomes a catalyst for exploring perception and sensory experience. Illusion, therefore, is not just a visual recourse, but an artistic view that invites us to question and wonder at the multiple layers of reality, thus acquiring a significant depth, since it is intrinsically connected to Art’s capacity and perception in the creation of apparently plausible worlds, although realities are constructions of the mind or artistic practice. Moreover, as a concept, it can be approached from different perspectives: psychological, philosophical, and even linguistic.

From an emotional perspective, this term has historically acquired a more positive nuance, associated with expectations and hope. In linguistics, illusion reveals that language is not a neutral tool; it can confuse and persuade, and it can generate interpretations that do not always align with objective reality.

1 [dal lat. *illusio* -onis "irony" (as figure of speech) and nel lat. tardo "derisione", der. di *illudere*: v. *illudere*]. (2018) Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Vocabolario Thesaurus Treccani.

However, what this exhibition proposes, beyond its aesthetic or sensory dimension, is a questioning of the relationship between Art, illusion, and truth —an axis that persistently runs through the history of Western philosophical thought.

Is Art a lie that keeps us away from knowledge? Or is it a gateway to a deeper truth?

Since ancient times, philosophers such as Plato have reflected on the nature of reality and illusion. In his work, *The Republic*, Plato introduces the allegory of the cave, in which prisoners only see the shadows of real objects, symbolizing how human perceptions can be illusory and distorted².

The allegory of the cave is one of the most powerful metaphors about the nature of knowledge, truth, and reality. Sensory perception, though necessary, is insufficient and can be misleading; in this sense, illusion is not only an erroneous perception but also an obstacle that prevents us from seeing reality in its purity. In conclusion, for Plato, illusion is an inherent condition of existence in the sensible world, but also a challenge that drives the soul to search for truth beyond appearances through philosophy.

Art can play ambivalent roles within the cultural and social fields. On the one hand, it can operate as a mechanism of alienation, insofar as it reinforces hegemonic fictions or imaginaries; on the other hand, it can act as a critical device

2 Plato. 1992. *The Republic* (Book VII). Gredos.

EL ENCANTO DE LA ILUSIÓN: UN PUENTE ENTRE REALIDAD Y PERCEPCIÓN

La palabra «ilusión» proviene del latín *illusio*¹, que a su vez deriva de *illudere*, verbo que significa «burlar» o «engañar». La raíz *ludere* se relaciona con jugar, divertir o engañar, y en su conjunto, la palabra sugiere la idea de una serie de engaños aparentes que no corresponde a la realidad.

Si bien la etimología de «ilusión» nos recuerda su origen en el juego y el engaño, desde el contexto estético, se transforma en un catalizador para explorar la creatividad, la percepción y la experiencia sensorial. La ilusión, por tanto, no solo es un recurso visual, sino una mirada artística que invita a cuestionar y a maravillarse con las múltiples capas de la realidad, adquiriendo un significado profundo, puesto que se relaciona intrínsecamente con la capacidad del arte y la percepción para crear mundos que parecen verosímiles, si bien en realidad son construcciones de la mente o de la práctica artística. Además, como concepto, puede abordarse desde diversas perspectivas: psicológica, filosófica e incluso lingüística.

Desde un enfoque emocional, este término ha adquirido históricamente un matiz más positivo, vinculándose con las expectativas y a la esperanza. En lingüística, la ilusión revela que el lenguaje no es una herramienta neutra: puede confundir y persuadir; tiene el poder de generar interpretaciones que no siempre coinciden con la realidad objetiva.

1 [dal lat. *illusio* -onis «ironia» (come figura retórica) e nel lat. tardo «derisione», der. di *illudere*: v. *illudere*]. (2018) Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Vocabolario Thesaurus Treccani.

Sin embargo, lo que este recorrido expositivo propone, más allá de su dimensión estética o sensorial, es una interrogación sobre la relación entre arte, ilusión y verdad —un eje que atraviesa de forma persistente la historia del pensamiento filosófico occidental—.

¿Es el arte una mentira que nos aleja del conocimiento, o una vía de acceso a una verdad más profunda?

Desde la antigüedad, filósofos como Platón han reflexionado sobre la naturaleza de la realidad y la ilusión. En su obra *La República*, Platón introduce la alegoría de la cueva, donde los prisioneros solo ven sombras de objetos reales, simbolizando cómo las percepciones humanas pueden ser ilusorias y distorsionadas².

La alegoría de la caverna es una de las metáforas más poderosas sobre la naturaleza del conocimiento, la verdad y la realidad. La percepción sensorial, aunque necesaria, es insuficiente y puede ser engañosa, en este sentido, la ilusión no es solo una percepción errónea, sino un obstáculo que nos impide ver la realidad en su pureza. En conclusión, para Platón, la ilusión es una condición inherente a la existencia en el mundo sensible, pero también un desafío que impulsa al alma a buscar la verdad más allá de las apariencias a través de la filosofía.

2 Platón. (1992). *La República* (Libro VII). Gredos.

that generates processes of reflection and awareness. This duality is not inherent to the image itself but depends on the modes of production, circulation, and reception of the work, as well as on the type of gaze configured and legitimized in the aesthetic experience. In this sense, the critical potential of Art is defined less by its explicit content than by the discursive and perceptive conditions it activates.

In contemporary philosophy, Bertrand Russell also addresses the question of illusion, suggesting that our knowledge of the external world is based on perceptions that may be misleading, but still allow us to construct a functional understanding of reality. Russell argues that our access to the external world is primarily through sensory perceptions. These perceptions, or sensations, are the immediate experiences we have when we see, hear, touch, or otherwise perceive stimuli in our environment³.

In philosophy, illusion refers to an altered or constructed perception of reality, a mismatch between what the senses present to us and what we understand as true, as in optical illusions.

In Nietzsche’s thought, Art occupies a privileged place as a space where the illusion and the truth of human existence intertwine. In contrast to Platonic rationalism and the search for certainties typical of the Western tradition, Nietzsche proposes a vision of Art as a means of engaging with the world.

The relationship between illusion and truth in his thought reveals his vision of the world as a place where creative fictions are essential to live fully. Art does not reveal the world as it is, but what it needs to be for us to inhabit it.

Illusion does not appear as a simple deception or error but as a creative, vital, and necessary force that allows human beings to endure —and even celebrate— the tragic truth of life⁴.

Nietzsche thus inverts the Platonic scheme: if for Plato Art leads away from truth, for Nietzsche Art is the only way to justify existence.

For Baudrillard, illusion is not only a deceptive perception but has become a fundamental characteristic of our modern reality, where what we perceive as real may be only an illusion created by media and simulations. For him, the illusory in the aesthetic context, far from being just a simple appearance or deception, is part of a process in which reality and simulation are intertwined. Aesthetic illusion can create a parallel world in which what we see or experience does not correspond exactly to reality, but is a construction that invites us to question what is authentic and what is not⁵.

In modern society, images and representations become hyperreal, while illusion becomes more real than reality itself. This generates a kind of disillusionment that invites us to reflect on the nature of perception and authenticity in Art and in life.

Illusion in Art is a tool that can both captivate and disillusion, depending on how we experience it and the degree of awareness we have of its simulated nature, a thought-provoking topic of how images and aesthetic experiences influence our perception of the world.

Freud reinterpreted illusion from a psychoanalytic perspective, approaching it as a human need to project unconscious desires into the future, especially in cultural and religious contexts⁶. These illusions, although based on unfounded hopes, provide comfort in the face of existential anguish.

In *Against Interpretation*, Susan Sontag poses a radical critique of contemporary culture’s tendency to overinterpret Art. According to Sontag, this obsession with seeking hidden meanings or underlying symbols strips the work of its

El arte puede desempeñar funciones ambivalentes dentro del campo cultural y social. Por un lado, puede operar como un mecanismo de alienación, en tanto que refuerza ficciones o imaginarios hegemónicos; por otro, puede actuar como un dispositivo crítico capaz de generar procesos de reflexión y toma de conciencia. Esta dualidad no es inherente a la imagen en sí misma, sino que depende de los modos de producción, circulación y recepción de la obra, así como del tipo de mirada que se configura y se legitima en la experiencia estética. En este sentido, el potencial crítico del arte, se define menos por su contenido explícito que por las condiciones discursivas y perceptivas que activa.

En la filosofía contemporánea, Bertrand Russell también aborda la cuestión de la ilusión, sugiriendo que nuestro conocimiento del mundo externo se basa en percepciones que pueden ser engañosas, pero que aun así nos permiten construir una comprensión funcional de la realidad. Russell sostiene que nuestro acceso al mundo externo se realiza principalmente a través de las percepciones sensoriales. Estas percepciones, o sensaciones, son las experiencias inmediatas que tenemos cuando vemos, oímos, tocamos o percibimos cualquier otro estímulo en nuestro entorno³.

En el ámbito filosófico, la ilusión alude a una percepción alterada o construida de la realidad, un desajuste entre lo que los sentidos nos presentan y aquello que entendemos como verdadero, como ocurre en el caso de las ilusiones ópticas.

En el pensamiento de Nietzsche, el arte ocupa un lugar privilegiado como espacio donde se entrelazan la ilusión y la verdad de la existencia humana. Frente al racionalismo platónico y a la búsqueda de certezas propias de la tradición occidental, Nietzsche propone una visión del arte como una forma de enfrentarse al mundo.

La relación entre ilusión y verdad en su pensamiento revela su visión del mundo como un lugar donde las ficciones creativas son esenciales para vivir plenamente. El arte no revela el mundo tal como es, sino lo que necesita ser para que podamos habitarlo.

La ilusión no aparece como un simple engaño o error sino como una fuerza creativa, vital y necesaria que permite al ser humano soportar —y hasta celebrar— la verdad trágica de la vida⁴.

Nietzsche invierte así el esquema platónico: si para Platón el arte aleja de la verdad, para Nietzsche el arte es el único camino que justifica la existencia.

Para Baudrillard, la ilusión no es solo una percepción engañosa, sino que se ha convertido en una característica fundamental de nuestra realidad moderna, donde lo que percibimos como real puede ser solo una ilusión creada por los medios y las simulaciones. Para él, lo ilusorio en el contexto estético lejos de ser solo una simple apariencia o engaño, forma parte de un proceso en el que la realidad y la simulación se entrelazan. La ilusión estética puede crear una especie de mundo paralelo, donde lo que vemos o experimentamos no corresponde exactamente a la realidad, sino que es una construcción que nos invita a cuestionar qué es auténtico y qué no⁵.

En la sociedad moderna, las imágenes y las representaciones se convierten en hiperrealidades, donde la ilusión se vuelve más real que la propia realidad. Esto genera una especie de desilusión que nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de la percepción y la autenticidad en el arte y en la vida.

La ilusión en el arte es una herramienta que puede tanto cautivar como desilusionar, dependiendo de cómo la experimentemos y de qué nivel de conciencia tengamos sobre su naturaleza simulada, un tema que invita a pensar en cómo las imágenes y las experiencias estéticas influyen en nuestra percepción del mundo.

Freud reinterpreto la ilusión desde una perspectiva psicoanalítica, abordándola como una necesidad humana de proyectar deseos inconscientes hacia el futuro,

3 Russell, B. (1981), *La conoscenza del mondo esterno*. Fratelli Melita Book Club.

4 Nietzsche, F. (2006), *The Birth of Tragedy*. Austral Editorial.

5 Baudrillard, J. (2022). El complot del arte. *Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrotu Ediciones.

6 Freud, S. (2016). *The future of illusion*. Amorrotu Ediciones.

4 Nietzsche, F. (2006), *El origen de la tragedia*. Austral Editorial.

5 Baudrillard, J. (2022). El complot del arte. *Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrotu Ediciones.

immediate sensory effect, reducing the aesthetic experience to an intellectual exercise⁷.

Extreme interpretation, she argues, functions as a filter that transforms the work into something that is perceived through pre-existing concepts rather than through direct perception. The work creates a sensory and emotional illusion that needs no explanation; over-interpreting generates the illusion of understanding, but in reality distances us from the direct experience of Art.

This brief *excursus* leads us to question to what extent we can trust our perceptions and what role illusion and doubt play in the construction of knowledge. Similarly, it is worth reflecting on how illusions test the reliability of sensory experience and our empirical knowledge.

I personally like to believe that Art is the cure; a powerful tool to promote a more open, diverse and inclusive society.

Throughout history, Art has been a fundamental tool for expressing human diversity, connecting different cultures, and promoting social inclusion. Art’s ability to communicate emotions, ideas, and experiences transcends individual differences and unites diverse communities around shared experiences that people of different backgrounds, ages, or abilities can understand and appreciate.

Participatory Art can facilitate social integration, reduce prejudice, and strengthen the sense of belonging. That is why I propose the piece *Ilusión*, by Boa Mistura, made in collaboration with Fundación ONCE’s employees, as a symbol of this X Biennial, which is also a celebration of more than 20 years of social and cultural work.

Boa Mistura works from the conviction that public space can be re-signified through Art. This illusion is not limited to the visual. Boa Mistura generates expectations of change, opens possibilities, and installs hope. Thus, illusion becomes contagious, an excitement transformed into community energy. Formally, Boa Mistura has employed visual resources

that directly reference optical illusions, such as anamorphosis, impossible perspectives, and typographic games. But the real weight of this proposal lies in poetic illusion. Illusion is not an escape from reality, but a radical way of inhabiting it. Thus, it’s not Art that decorates a wall, but it opens a luminous crack in it, through which the future seeps in.

Boa Mistura is a collective of urban artists from Madrid, known for their projects that combine Art, urbanism, and citizen participation. Participatory work is one of the fundamental pillars of their artistic approach, especially in community contexts and vulnerable neighborhoods.

The piece *Mirada (Gaze)*, by Daniel Canogar, is part of his exploration on perception, memory, and the interaction between the viewer and the digital environment, on how gazes, the ways in which we observe and are observed, influence our experience and the construction of reality. The gaze is not simply a visual act, but a bodily experience that activates multiple sensory, temporal, and affective dimensions. The wires running through this self-portrait have a practical function, carrying electricity to the lamps, as well as a plastic one. They propose a reflection on the construction of identity, corporeal electricity and the myth of Frankenstein, all elements that have influenced the elaboration of the work. This work appeals to the most elemental and complex device of the human body: the eye. But here, the eye is not just a visual organ; it is a symbol laden with stories. Two spotlights illuminate a transparent methacrylate shelf. Above the shelf is an image of two eyes with eyebrows. The spotlights project this image onto the wall directly behind, creating a great gaze. Several cables hang from the spotlights, whose shadows are also projected and cross the image. The result is an installation in which a ghostly look seems to emerge from the wall thanks to the play of light, shadows, and reflections. As in other works by Canogar, *Mirada* plays on the ambivalence between looking and being looked at; the act of looking then becomes an affective archive, a layer of perceptual memory that exceeds the purely optical.

In the piece *La Confesión. Saavedra (Confession. Saavedra)*, by Cristina García Rodero, the photograph captures the moment when an elderly woman bends forward in front of

especialmente en contextos culturales y religiosos⁶. Estas ilusiones, aunque basadas en esperanzas infundadas, proporcionan consuelo frente a la angustia existencial.

En *Contra la interpretación* Susan Sontag plantea una crítica radical a la tendencia de la cultura contemporánea de sobreinterpretar las obras de arte. Según Sontag, esta obsesión por buscar significados ocultos o símbolos subyacentes despoja a la obra de su efecto inmediato y sensorial, reduciendo la experiencia estética a un ejercicio intelectual⁷.

La interpretación extrema, sostiene, funciona como un filtro que transforma la obra en algo que se percibe a través de conceptos preexistentes más que a través de la percepción directa. La obra crea una ilusión sensorial y emocional que no necesita explicación, interpretar en exceso genera la ilusión de comprender, pero en realidad nos aleja de la experiencia directa del arte.

Este pequeño *excursus* nos lleva a cuestionar hasta qué punto podemos confiar en nuestras percepciones y qué papel juegan la ilusión y la duda en la construcción del conocimiento. Igualmente, cabe reflexionar sobre cómo las ilusiones ponen a prueba la fiabilidad de la experiencia sensorial y nuestro conocimiento empírico.

Personalmente me gusta creer que el arte es la cura, es un instrumento poderoso para promover una sociedad más abierta, diversa e inclusiva.

El arte ha sido a lo largo de la historia una herramienta fundamental para expresar la diversidad humana, conectar diferentes culturas y promover la inclusión social. Su capacidad para comunicar emociones, ideas y experiencias que trasciendan las diferencias individuales y ser capaz de unir a comunidades diversas en torno a experiencias compartidas que puedan ser entendidas y apreciadas por personas de distintos orígenes, edades o capacidades.

El arte participativo puede facilitar la integración social, reducir prejuicios y fortalecer el sentido de pertenencia. Por eso propongo la pieza *Ilusión*, de Boa Mistura, realizada junto a empleados de la Fundación ONCE, como símbolo de esta X Bienal, que es también una celebración de más de veinte años de labor social y cultural.

Boa Mistura trabaja desde la convicción de que el espacio público puede ser resignificado a través del arte. Esta ilusión no se limita a lo visual. Boa Mistura genera expectativas de cambio, abre posibilidades, instala esperanza. Así, la ilusión se vuelve contagiosa, se transforma en energía comunitaria. Desde lo formal, Boa Mistura ha jugado con recursos visuales que remiten directamente a la ilusión óptica: anamorfosis, perspectivas imposibles y juegos tipográficos. Pero el verdadero peso de su propuesta está en su ilusión poética. La ilusión no es un escape de la realidad, sino un modo radical de habitarla. Un arte que no decora el muro, sino que abre una grieta luminosa en él, por donde puede colarse el futuro.

Boa Mistura es un colectivo de artistas urbanos originario de Madrid, conocido por sus proyectos que combinan arte, urbanismo y participación ciudadana. El trabajo participativo es uno de los pilares fundamentales de su enfoque artístico, especialmente en contextos comunitarios y barrios vulnerables.

La pieza *Mirada*, de Daniel Canogar forma parte de su exploración sobre la percepción, la memoria y la interacción entre el espectador y el entorno digital, en cómo las miradas, las formas en que observamos y somos observados, influyen en nuestra experiencia y en la construcción de la realidad. La mirada no es simplemente un acto visual, sino una experiencia corporal que activa múltiples dimensiones sensoriales, temporales y afectivas. Los cables que atraviesan este autorretrato tienen una función práctica, al llevar la electricidad a las lámparas, al mismo tiempo que plástica. Proponen una reflexión sobre la construcción de la identidad, la electricidad corpórea y el mito de Frankenstein, todos elementos que han influeciado en la elaboración de la obra. Este trabajo apela al dispositivo más elemental y complejo del cuerpo humano: el ojo. Pero aquí el ojo no es solo un órgano visual, sino un símbolo cargado de historias. Dos

⁷ Sontag, S. (1998). *Contro l'interpretazione*. Mondadori

⁶ Freud, S. (2016). *El porvenir de la ilusión*. Amorrotu Ediciones.

⁷ Sontag, S. (1998). *Contro l'interpretazione*. Mondadori

a priest during the pilgrimage of the Virgin of Miracles. The improvised confessional leans against the wall that borders a cemetery, visible in the background. The priest, slightly uneasy about the photographer's presence, hides his face with his hand while listening with apparent indifference. The contrast between the crouching woman and the priest covering his face with an uncomfortable gesture creates a visual tension. Here, the illusion of the sacredness of the moment is broken: the priest acts with humanity, shattering the illusion of clerical mystery. Confession is an act of faith and illusion: the belief that, by confessing your sins, something will improve in your life or soul. There are many more illusions in this image: the composition, the priest's gesture, and the woman's devotion, presented as if it were a theatrical situation, although, being real, it turns the scene into a symbol, a narrative illusion.

The artist says that the scene arose from a patient, almost elementary waiting, conditioned by the very organization of the ritual. The pilgrimage, deeply rooted and famous in Saavedra (Lugo), drew many faithful, prompting priests from nearby towns to come and support the pilgrims. They would spread out, next to the cemetery wall, where up to seven confessionals were lined up. The spatial arrangement established differentiated rows: two for women, on both sides, and a central one for men. In this context, the photographic practice consisted, essentially, in observing and waiting for the figure that most intensely condensed the significance of the scene to appear. In this case, the attention was drawn to a young villager absorbed in the act of confession, deeply concentrated in the ritual. Confession was part of a well-defined ritual sequence upon arrival at the sanctuary: the purchase of the offering, attendance at Mass, almsgiving, confession, and, later, a collective meal. The day culminated late at night with popular dances that integrated religious and festive activities within the same community experience.

The photograph is part of *España oculta (Hidden Spain)*, a project that seeks to preserve disappearing traditions visually. This documentation also entails an excitement to keep the memory alive, to resist the passage of time and challenge oblivion.

At a time when photographic images are instinctively associated with challenge, evidence, or testimony, Joan Fontcuberta proposes a poetic and critical disruption: photography doesn't just show, but also builds illusions. In his project *Sputnik* (1997) and, in particular, in *the Official Portrait of Cosmonaut Ivan Istochnikov*, Fontcuberta offers a key piece to rethink the relationship between image, truth and illusion.

This supposedly official portrait —which shows a Soviet astronaut who disappeared during a failed space mission— is carefully elaborated with all the visual codes of institutional realism: neutral lighting, solemn gesture, functional typography, documentary aesthetics. It all seems true, but it is an absolute fiction: Ivan Istochnikov did not exist; he was a character embodied by the artist himself.

The power of this work resides precisely in its ability to produce illusion without concealing the trick. This is not a gratuitous deception, but a critical strategy: by visually convincing us of a falsehood, Fontcuberta evidences the fragility of our trust in photography as a guarantee of truth. It reminds us that illusion is not just a visual effect, but a shared belief system. We believe in what we see because we have learned to trust certain formats, aesthetics, and codes. Thus, Istochnikov's portrait acts as an expanded metaphor for the power of the image.

During the Cold War, the United States and the Soviet Union were racing against the clock to reach the Moon. Political pressures prevailed over technical guarantees, and the space program began to take its toll.

On October 25, 1968, the Soyuz 2 spacecraft was launched from the Baikonur Cosmodrome with the pilot-cosmonaut, Colonel Ivan Istochnikov, and the dog Kloka on board. For reasons that were never clarified, the cosmonaut disappeared during the mission. A suspected malfunction prevented the planned assembly maneuver with the twin, the Soyuz 3 spacecraft. Both capsules separated, and contact was lost. When communication was restored hours later, the Soyuz 2 module showed the impact of a small meteorite, and there was no trace of Istochnikov. Only a bottle of vodka was found floating in the same orbit, with a distress message inside.

focos iluminan un estante de metacrilato transparente. Sobre el estante hay una imagen de dos ojos con cejas. La luz de los focos proyecta esta imagen en la pared que está justo detrás, creando una gran mirada. De los focos cuelgan varios cables, cuyas sombras también se proyectan y cruzan la imagen. El resultado es una instalación en la que una mirada fantasmagórica parece emerger de la pared gracias al juego de luces, sombras y reflejos. Como en otras obras de Canogar, *Mirada* pone en juego la ambivalencia entre mirar y ser mirado, el acto de mirar se vuelve entonces un archivo afectivo, una capa de memoria perceptual que excede lo puramente óptico.

En la pieza *La confesión. Saavedra*, de Cristina García Rodero, la fotografía captura el instante en que una anciana se inclina frente a un sacerdote durante la romería de la Virgen de los Milagros. El confesionario improvisado se apoya en el muro que delimita un cementerio, visible al fondo. El cura, ligeramente inquieto por la presencia de la fotógrafa, oculta su rostro con la mano mientras escucha con aparente indiferencia. El contraste entre la mujer agachada y el sacerdote tapándose el rostro con gesto incómodo genera una tensión visual. Aquí se rompe la ilusión de la sacralidad del momento: el sacerdote actúa con humanidad y quiebra la ilusión del misterio clerical. La confesión es un acto de fe e ilusión: la creencia de que, al confesar sus pecados, algo mejorará en su vida o en su alma. Hay muchas más ilusiones en esta imagen, la composición, el gesto del cura y la devoción de la mujer, presentada como si de una situación teatral se tratase, aunque al ser real, convierte la escena en símbolo, en ilusión narrativa.

La artista relata que la escena surgió de una espera paciente, casi elemental, condicionada por la propia organización del ritual. La romería, de gran arraigo y fama en Saavedra (Lugo), congregaba a numerosos fieles, lo que hacía necesario que sacerdotes de pueblos cercanos acudieran en apoyo. Estos se disponían junto a la tapia del cementerio, donde se alineaban hasta siete confesionarios. La disposición espacial establecía filas diferenciadas: dos para mujeres, a ambos lados, y una central para los hombres. En ese contexto, la práctica fotográfica consistía, esencialmente, en observar y esperar a que apareciera la figura que condensara con mayor intensidad el sentido de la escena. En este caso, la atención se

fijó en una joven aldeana absorta en el acto de la confesión, profundamente concentrada en el ritual. La confesión formaba parte de una secuencia ritual bien definida al llegar al santuario: la compra del ofrecimiento, la asistencia a misa, la entrega de limosnas a los pobres, el acto confesional y, posteriormente, una comida colectiva. La jornada culminaba, ya entrada la noche, con bailes populares, integrando lo religioso y lo festivo en una misma experiencia comunitaria.

La fotografía forma parte de *España oculta*, un proyecto que intenta preservar visualmente tradiciones en desaparición. Esa documentación conlleva también una ilusión por mantener la memoria viva, por resistir el paso del tiempo y el olvido.

En un tiempo donde la imagen fotográfica se asocia casi instintivamente con la prueba, la evidencia o el testimonio, Joan Fontcuberta propone una disrupción poética y crítica: la fotografía no solo muestra, sino que también construye ilusiones. En su proyecto *Sputnik* (1997), y en particular en el *Retrato oficial del cosmonauta Ivan Istochnikov*, Fontcuberta ofrece una pieza clave para repensar la relación entre imagen, verdad e ilusión.

Este supuesto retrato oficial —que muestra a un astronauta soviético desaparecido en una misión espacial fallida—, está cuidadosamente elaborado con todos los códigos visuales del realismo institucional: iluminación neutra, gesto solemne, tipografía funcional, estética documental. Todo parece verdadero, pero es una ficción absoluta: Ivan Istochnikov no existió, fue un personaje encarnado por el propio artista.

La fuerza de esta obra reside justamente en su capacidad de producir ilusión sin ocultar la trampa. No se trata de un engaño gratuito, sino de una estrategia crítica: al convencernos visualmente de una falsedad, Fontcuberta evidencia la fragilidad de nuestra confianza en la fotografía como garantía de verdad. Nos recuerda que la ilusión no es solo un efecto visual, sino un sistema de creencias compartidas. Creemos en lo que vemos porque hemos aprendido a confiar en ciertos formatos, estéticas y códigos. Así, el retrato de Istochnikov actúa como una metáfora expandida del poder de la imagen.

Whether it was an accident or possible sabotage, the Soviet Politburo had publicly acknowledged the loss of a man in space. The official version held that Soyuz 2 had been a fully automated, remotely operated, unmanned spacecraft. For administrative purposes, Ivan Istochnikov ceased to exist. Any indication of his presence was incompatible with the credibility of the official story: his photographs were manipulated, and a strict pact of silence was imposed on his memory.

History was rewritten to comply with the *raison d'État*, to the point that reality was bigger than scientific fiction. It wasn't until the fall of the Communist Regime and the advent of Perestroika that secret files began to be declassified, allowing researchers to bring to light one of the most unsettling impostures in space history.

On the contrary, in *El optimista (The Optimist)* and *El novio (The Groom)*, Alberto García-Alix approaches illusion from a register radically different from that of fiction or artifice. Here, the illusion is not built; it is torn. Illusion, in García-Alix, is personal myth, the character that we believe we are or embody, and stress to the point of breaking it.

El optimista (The Optimist) poses a frontal paradox. The title works as an ironic, almost provocative gesture in the face of an image that offers neither comfort nor lightness. The illusion here is semantic: the word promises a vital attitude that the image denies. García-Alix thus reveals the distance between the story we tell ourselves and the physical truth of the photographed body. The camera merely exposes the rift between expectation and identity.

In *El novio*, illusion is linked to ritual and social representation. The figure of the groom embodies a promise of stability, of belonging, and of the future. However, the subject seems more possessed by the weight of the role than vested by it. The illusion of love, commitment, or normality is revealed as a staging that fails to conceal the individual's vulnerability.

In both works, illusion is not manifested as a visual deception but as an identity construction. García-Alix uses the portrait to dismantle the fictions that sustain the contemporary subject:

optimism as a mask, marriage as an ideal, public image as a refuge. His photographs do not explicitly destroy the illusion; they leave it exposed, naked, so that the viewer confronts the discomfort of recognizing in these bodies a truth that resists idealization.

Ginebra Siddal's work relates deeply to sensory illusion and synesthesia. Her photographic style, blurred and ethereal, is oriented not to show reality as it is, but to evoke an inner, sensitive, dreamlike world, where the image acts as a constructed emotional illusion.

Her images are controlled; they're visual emotions where illusion becomes the atmosphere. Each photo is an "emotional environment", an illusion including color, temperature and emotional resonance. In many of her pieces, she works on the female portrait, but not as a closed or idealized identity, but as an emotional mirror. She represents woman not as an object, but as a subject of introspection, of strong delicacy, of thoughtful melancholy. From a pictorial point of view, she creates illusions as an impressionist or a symbolist painter would, aiming to arouse rather than to show.

In astrology, *Venus en Libra (Venus in Libra)* represents the search for balance, beauty and connection with the other; it favors elegance, diplomacy, and harmony in relationships. In the same way, the artist constructs this piece as an illusion of balance, beauty, and perfect connection. Venus evokes a connection with the beautiful, emotion and the feminine ideal, a certain reminiscence of Botticelli's *The Birth of Venus*, one of the most emblematic works of the Italian Renaissance, representing divine and earthly love, aesthetic perfection, and the transformative power of Art.

The nacre also symbolizes delicacy and natural beauty; it is a material that changes with light and angle, with pearly colors predominating and a soft shimmer that recalls its iridescent surface, creating an optical illusion of movement and depth.

We can recognize in *Nacré* a poetic synthesis of Siddal's visual language, expressed through its shimmer and texture. Her images refer to small, pearly, changing and deep surfaces that seem to radiate an inner light. This visual quality, which

En el contexto de la Guerra Fría, Estados Unidos y la Unión Soviética avanzaban contrarreloj en su carrera hacia la Luna. Las presiones políticas se imponían a las garantías técnicas, y el programa espacial comenzaba a cobrar víctimas.

El 25 de octubre de 1968, la nave Soyuz 2 fue lanzada desde el cosmodromo de Baikonur con el piloto-cosmonauta, coronel Ivan Istochnikov, y la perra Kloka a bordo. Por motivos que nunca llegaron a esclarecerse, el cosmonauta desapareció durante el transcurso de la misión. Una supuesta avería impidió la maniobra de ensamblaje prevista con la nave gemela Soyuz 3. Ambas cápsulas se separaron y se perdió el contacto. Cuando la comunicación fue restablecida horas más tarde, el módulo del Soyuz 2 presentaba el impacto de un pequeño meteorito y de Istochnikov no quedaba rastro alguno. Únicamente se halló una botella de vodka flotando en la misma órbita, con un mensaje de auxilio en su interior.

Tanto si se trató de un accidente como de un posible sabotaje, el politburó soviético se negó a reconocer públicamente la pérdida de un hombre en el espacio. La versión oficial sostuvo que el Soyuz 2 había sido una nave totalmente automatizada, operada por control remoto y sin tripulación. A efectos administrativos, Ivan Istochnikov dejó de existir. Cualquier indicio de su presencia resultaba incompatible con la credibilidad del relato oficial: sus fotografías fueron manipuladas y se impuso un estricto pacto de silencio sobre su memoria.

La historia fue reescrita conforme a las llamadas «razones de Estado», hasta el punto de que la realidad superó a la más fantástica ficción científica. No fue hasta la caída del régimen comunista y la llegada de la perestroika cuando los archivos secretos comenzaron a desclasificarse, permitiendo a los investigadores sacar a la luz una de las imposturas más inquietantes de la historia espacial.

Al revés, en *El optimista* y *El novio*, Alberto García-Alix aborda la ilusión desde un registro radicalmente distinto al de la ficción o el artificio. Aquí la ilusión no se construye, se desgarrar. La ilusión, en García-Alix, es la del mito personal, la del personaje que creemos ser o encarnar y tensionarla hasta romperla.

El optimista plantea una paradoja frontal. El título funciona como un gesto irónico, casi provocador, frente a una imagen que no ofrece consuelo ni ligereza. La ilusión aquí es semántica: la palabra promete una actitud vital que la imagen niega. García-Alix revela así la distancia entre el relato que nos contamos y la verdad física del cuerpo fotografiado. La cámara se limita a exponer la grieta entre expectativa e identidad.

En *El novio*, la ilusión se vincula al ritual y a la representación social. La figura del novio encarna una promesa de estabilidad, de pertenencia, de futuro. Sin embargo, el sujeto parece más poseído por el peso del rol que investido por él. La ilusión del amor, del compromiso o de la normalidad se revela como una puesta en escena que no logra ocultar la vulnerabilidad del individuo.

En ambas obras, la ilusión no se manifiesta como engaño visual, sino como construcción identitaria. García-Alix utiliza el retrato para desmontar las ficciones que sostienen al sujeto contemporáneo: el optimismo como máscara, el matrimonio como ideal, la imagen pública como refugio. Sus fotografías no destruyen la ilusión de forma explícita; la dejan expuesta, desnuda, para que el espectador confronte la incomodidad de reconocer en esos cuerpos una verdad que se resiste a ser idealizada.

La obra de Ginebra Siddal se relaciona profundamente con la ilusión sensorial y la sinestesia. Su estilo fotográfico, borroso y etéreo, está orientado no a mostrar lo real tal como es, sino a evocar un mundo interior, sensible, soñado, donde la imagen actúa como una ilusión emocional construida.

Sus imágenes son ilusiones controladas, emociones visuales donde la ilusión se convierte en atmósfera. Cada foto es un «ambiente emocional», una ilusión que contiene color, temperatura, resonancia emocional. En muchas de sus piezas trabaja el retrato femenino, pero no como identidad cerrada o idealizada, sino como espejo emocional. Representa a la mujer no como objeto, sino como sujeto de introspección, de delicadeza fuerte, de melancolía pensante. Desde una lógica pictórica crea ilusiones como lo haría un pintor impresionista o simbolista queriendo suscitar, más que mostrar.

transcends mere appearance, can be understood in the light of the phenomenology of perception⁸, according to which vision is neither reduced to an isolated organ nor to a purely optical act, but constitutes an embodied way of being in the world.

From this perspective, Siddal’s work interpellates the viewer beyond the visual plane, provoking a perceptual experience that is simultaneously affective, temporal and spatial. The visual experience is lived as an event in which body, memory and sensibility intertwine, generating an opening towards an aesthetic experience felt and inhabited as well as observed.

Miriam Garlo is an artist and researcher who combines, among other disciplines, photography, mural painting, theater and film. The pieces *Huevos-Lunas (Eggs-Moons)* make explicit the relationship between an egg, a form of life-creation, and the moon, an element in its gestation. The artist articulates a poetic metaphor between the cyclical, gestational and cosmic. The egg evokes birth, fragility and germination: a container of life. The Moon, on the other hand, represents intimacy, femininity and rhythm. Symbolism becomes a corporeal experience through abstraction as a means of communicating the invisible. Different moons, incomparable processes, diverse capacities, all valid and with aptitudes for coexistence.

What is most radical in Garlo’s work is not her sense of aesthetics —linked to the body, color, the lunar symbol and the organic— but her ability to transform illusion into an act of sensorial emancipation.

In her artistic work, this sensory experience leads to a visual aesthetic that constitutes a true cognitive illusion: the artist constructs universes from a visual rather than an auditory thought.

In an era of sensory saturation, Miriam Garlo does not ask for more noise, but for another view. An illusion that reeducates our gaze, a gesture as subtle as it is political, where the power of her Art lies. Synesthesia in artists with disabilities is a fascinating and deeply revealing topic because it offers a way

to understand how the senses are reorganized when one of them is missing, altered, or transformed and, to some extent, a form of identity construction.

In *Intimate and Oblivious*, Isidro López-Aparicio constructs a poetics of space, memory and perceptual disconnection.

Upon entering the screening room, the audience receives two non-visual stimuli: a breeze and a sound from the video that transports them to the streets of Alexandria, making them feel the illusion that, upon entering the room, they have entered a room that transports them to a lively, distant and bustling place.

The work speaks of the spaces of intimacy and tranquility in which the street, with its chaos, filters through. A timeless intimate space, difficult to locate, it could be many places, a very sensual space in which the curtain flies and dances, but at the same time it is confusing, as it is not recorded directly, but through a lens held on the support of a compass: a metaphor that allows to show the altered space (a clear tribute to Val del Omar). The work is shown with fans that invite the viewer to move them into that space, so that the sound reaches them, carried by the air, and they feel transported to that room, where the sound of the street is filtered together with the sound of the writing inside.

Loaded with visual silences and minimal gestures, the piece invites a confrontation with that which is usually hidden in the routine of the gaze: the illusion of the present, or, more precisely, the illusion of being “connected” to the world around us. Here, illusion is not presented as a superficial deception, but as a profound mechanism that regulates the relationship between what’s intimate and forgotten, what’s visible and ignored. The work proposes a reflection on the mechanisms of contemporary perception. In a world saturated with images and stimuli, López-Aparicio reminds us that what is most profound may not be in sight, but rather intuited. Illusion, in this reading, is not a synonym of lie, but of possibility: the possibility of finding again what has been forgotten through the intimate.

En astrología, *Venus en Libra* representa la búsqueda de equilibrio, belleza y conexión con el otro, favorece la elegancia, la diplomacia y la armonía en las relaciones. De la misma manera, la artista construye esta pieza como una ilusión de equilibrio, belleza y conexión perfecta. Venus evoca la conexión con lo bello, la emoción y el ideal femenino, una cierta reminiscencia con *El nacimiento de Venus* de Botticelli, una de las obras más emblemáticas del Renacimiento italiano que representa el amor divino y terrenal, la perfección estética y el poder transformador del arte.

El nácar también tiene un simbolismo de delicadeza y belleza natural, es un material que cambia según la luz y el ángulo, donde predominan colores perlados, suaves brillos que recuerdan su superficie iridiscente, creando una ilusión óptica de movimiento y profundidad.

Podemos reconocer en *Nacré* una síntesis poética del lenguaje visual de Siddal, expresada a través de su brillo y textura. Sus imágenes remiten a pequeñas superficies nacaradas, cambiantes y profundas, que parecen irradiar una luz interior. Esta cualidad visual, que trasciende la mera apariencia, puede ser comprendida a la luz de la fenomenología de la percepción⁸, según la cual la visión no se reduce a un órgano aislado ni a un acto puramente óptico, sino que constituye una forma encarnada de estar en el mundo.

Desde esta perspectiva, la obra de Siddal interpela al espectador más allá del plano visual, provocando una experiencia perceptiva que es simultáneamente afectiva, temporal y espacial. La experiencia visual se vive como un acontecimiento donde cuerpo, memoria y sensibilidad se entrelazan, generando una apertura hacia una experiencia estética que se siente y se habita, además de ser observada.

Miriam Garlo es una artista e investigadora, que compagina, entre otras disciplinas, la fotografía, la pintura mural, el teatro y el cine. Las piezas *Huevos-Lunas* hacen explícita la relación existente entre un huevo —una forma de creación de vida— y la luna como elemento imprescindible para su gestación. La artista articula una metáfora poética

entre lo cíclico, lo gestacional y lo cósmico. El huevo evoca nacimiento, fragilidad, germinación: un contenedor de vida. La luna, en cambio, representa lo íntimo, lo femenino y lo rítmico. Lo simbólico se convierte en una experiencia corporal, por la abstracción como posibilidad de comunicar lo invisible. Diferentes lunas, incomparables procesos, diversas capacidades, todas válidas y con aptitudes para la convivencia.

Lo más radical en la obra de Garlo no es su estética —ligada al cuerpo, al color, al símbolo lunar, a lo orgánico—, sino su capacidad de transformar la ilusión en acto de emancipación sensorial.

En su trabajo artístico, esa experiencia sensorial dirige una estética visual que constituye una verdadera ilusión cognitiva: la artista construye universos desde un pensamiento visual más que auditivo.

En una época de saturación sensorial, Miriam Garlo no pide más ruido, sino otra forma de mirar. Una ilusión que nos reeduce la mirada, un gesto tan sutil como político, donde reside la potencia de su arte. La sinestesia en artistas con discapacidad es un tema fascinante y profundamente revelador, porque abre una vía para entender cómo los sentidos se reorganizan cuando uno de ellos falta, cambia o se transforma, siendo en cierta medida una forma de construcción de identidad.

En *Intimate an Oblivious*, Isidro López-Aparicio construye una poética del espacio, la memoria y la desconexión perceptiva.

Al entrar a la sala de proyección el público recibe dos estímulos no visuales, una brisa y un sonido del video que lo traslada a las calles de Alejandría, haciéndole sentir la ilusión que al entrar a la sala han entrado a una habitación que les traslada a un lugar vivo, lejano y bullicioso.

La obra habla de los espacios de intimidad y tranquilidad en los que se filtra la calle con su caos. Un espacio íntimo atemporal, difícil de ubicar, podrían ser muchos sitios, un espacio muy sensual en el que la cortina vuela y baila, pero al mismo tiempo es confuso, pues no está grabado directamente, sino a través

8 Merleau-Ponty, M. (1985). *Phenomenology of perception*. Planeta-Agostini.

8 Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini.

Costa Badía explores the heel as an element that articulates experiences of functional diversity, femininity, accessibility and social rituals. In the piece *El tacón como prótesis* (*The Heel as Prosthesis*), the artist works directly with the notion of illusion, the illusion of the norm, normative femininity, accessibility, beauty and belonging. Its critical power lies precisely in dismantling these illusions from the body itself, diverse, assisted, sensual, and political: the heel as a generator of a normative illusion.

The heel, historically, produces an illusion of stylization, height, power and desire, but does so at the expense of the body: pain, instability and unsatisfied desire. In normative bodies, it is a symbol of glamour; in diverse bodies, it becomes unattainable or exclusive. Prosthesis, traditionally, seeks to replace what's "missing" and simulate normalcy. Badía rejects this substitutive logic: her pieces do not conceal but rather claim functional difference as a source of meaning and expression.

The artist presents an installation composed of 68 pairs, each unit consisting of a real high-heeled shoe and a drawing of a prosthesis or orthosis. The logic of the pairing deliberately eludes symmetry: each pair pits a left shoe against a right prosthesis or orthosis, or vice versa, generating a visual and conceptual tension that underscores the notion of mismatch and dependency. The shoes, always with very high heels, come in a wide variety of colors, textures and styles. Stiletto heels or thicker, with or without a platform, reinforce formal diversity within the same normative code. The serial repetition and the strict compositional rule turn each pair into an autonomous unit, while reinforcing the reading of the whole as a system.

The critical operation of the work lies in inverting the traditional concept of prosthesis, usually associated with the correction of a physical deficiency. Badía proposes understanding the high-heeled shoe as a social and symbolic prosthesis, a device that does not repair a fault but imposes a way of being in the world according to a stereotype of femininity, a norm constructed. Where the prosthesis normally conceals, Badía exhibits; where the high heel stylizes, she turns it into a political statement: the high-heel shoe is also a prosthesis to comply with the stereotype of women expected in today's society.

Marina Vargas works from a critical and deeply feminist perspective. Each work generates a tension between the sacred and the profane, the ancestral and the subversive.

Vargas' Ekuk masks emerge as emblematic pieces in her exploration of the face and identity, fusing tradition and contemporaneity. These masks, with their aesthetics that combine the ancestral and the modern, invite the viewer to question the layers of perception and the construction of the self from cultural syncretism. Vargas manages to capture in the Ekuk a sensitivity that transcends the merely decorative; their shapes and textures evoke a sense of mystery and protection, as if each mask were a guardian of deep secrets. The choice of materials and attention to detail reinforce the idea that these masks not only conceal but also reveal hidden aspects of human identity.

The sculptures *Sybilla (la que silva)* (*Sybilla – The One who Whistles*) and *Yuyu* also reflect themes of protection, mystery and symbolism, and may represent the exploration of the unknown and the duality between appearance and reality.

Yuyu takes its name from a sustained cry whose origin dates back to ancient Egypt, associated with resistance, liberation and celebration. Traditionally emitted by women, who usually cover their mouths when producing it, "yuyu" appears in contexts as diverse as weddings, funerals, warning situations or even wars. This same sound gesture acquires different meanings depending on the context and, in this case, on the viewer's gaze.

From this symbolic ambiguity, the artist builds a subversive, feminist work, rich in multiple readings. The open mouth with red lips is presented as an ambivalent image: it refers to both the toothed vagina and Baubo, a figure from Greek mythology associated with laughter and used as a protective amulet against the evil eye. The Wakemia spoon, a trophy awarded in the Congo to the most hospitable woman and best hostess, rises as the central object of the composition, balanced on a pedestal formed by plates from two Limoges dishes belonging to the artist's personal trousseau.

The ensemble is thus articulated as an ironic and vindictive piece, which once again refers to the term "yuyu" in its

de una lente que se sostiene sobre el soporte de un compás: una metáfora que permite mostrar el espacio alterado (un claro homenaje a Val del Omar). La obra se muestra con unos ventiladores que reciben al espectador para trasladarlos a ese espacio y para que el sonido les llegue movido por el aire y se sientan transportados a esa habitación en la que se filtra el sonido de la calle junto al de la escritura en el interior.

Cargada de silencios visuales y gestos mínimos la pieza invita a una confrontación con aquello que, habitualmente, se oculta en la rutina de la mirada: la ilusión de lo presente, o quizá con más precisión, la ilusión de estar «conectados» con el mundo que nos rodea. Aquí, la ilusión no se presenta como un engaño superficial, sino como un mecanismo profundo que regula la relación entre lo íntimo y lo olvidado, entre lo visible y lo ignorado. Propone una reflexión sobre los mecanismos de la percepción contemporánea. En un mundo saturado de imágenes y estímulos, López-Aparicio nos recuerda que lo más profundo quizá no esté a la vista, sino que se intuye. La ilusión, en esta lectura, no es sinónimo de mentira, sino de posibilidad: la posibilidad de reencontrarse con lo olvidado a través de lo íntimo.

Costa Badía explora el tacón como un elemento que articula vivencias de diversidad funcional, femineidad, accesibilidad y rituales sociales. En la pieza *El tacón como prótesis* la artista trabaja de manera directa con la noción de ilusión, la ilusión de la norma, la feminidad normativa, la accesibilidad, la belleza y la pertenencia. Su potencia crítica reside justamente en desmontar esas ilusiones desde el cuerpo propio, diverso, asistido, sensual y político: el tacón es el generador de una ilusión normativa.

El tacón, históricamente, produce una ilusión de estilización, altura, poder, deseo, pero lo hace a costa del cuerpo: desequilibrio, dolor, deseo insatisfecho. En cuerpos normativos, es símbolo de glamour; en cuerpos diversos, se vuelve inalcanzable o excluyente. La prótesis, por tradición, busca reemplazar lo que «falta» y simular normalidad. Badía rechaza esa lógica sustitutiva: sus piezas no ocultan, sino que reivindican la diferencia funcional como fuente de sentido y expresión.

La artista articula una instalación compuesta por 68 parejas en las que cada unidad está formada por un zapato de tacón alto real y el dibujo de una prótesis u órtesis. La lógica del emparejamiento elude deliberadamente a la simetría: cada conjunto enfrenta un zapato izquierdo con una prótesis u órtesis derecha, o viceversa, generando una tensión visual y conceptual que subraya la noción de desajuste y dependencia. Los zapatos, siempre de tacón muy alto, presentan una amplia variedad de colores, texturas y tipologías. Tacones de aguja o más anchos, con o sin plataforma, reforzando la diversidad formal dentro de un mismo código normativo. La repetición serial y la estricta regla compositiva convierten cada pareja en una unidad autónoma, al tiempo que refuerzan la lectura del conjunto como un sistema.

La operación crítica de la obra reside en la inversión del concepto tradicional de prótesis, habitualmente asociado a la corrección de una carencia física. Badía propone entender el zapato de tacón como una prótesis social y simbólica, un dispositivo que no repara una falta, sino que impone una forma de estar en el mundo acorde con un estereotipo de feminidad según la norma, construido. Donde la prótesis normalmente oculta, Badía exhibe, donde el tacón estiliza, lo convierte en declaración política: el zapato de tacón también es una prótesis para cumplir con el estereotipo de mujer que se espera en la sociedad actual.

Marina Vargas trabaja desde una perspectiva crítica y profundamente feminista. Cada obra genera una tensión entre lo sagrado y lo profano, lo ancestral y lo subversivo.

Las máscaras Ekuk de Vargas emergen como piezas emblemáticas en su exploración del rostro y la identidad, fusionando tradición y contemporaneidad. Estas máscaras, con su estética que combina lo ancestral y lo moderno, invitan al espectador a cuestionar las capas de la percepción y la construcción del yo desde el sincretismo cultural. Vargas logra captar en las Ekuk una sensibilidad que trasciende lo meramente decorativo, sus formas y texturas evocan un sentido de misterio y protección, como si cada máscara fuera un guardián de secretos profundos. La elección de materiales y la atención al detalle refuerzan la idea de que estas

meaning linked to African magical-religious practices transferred to America through the slave diaspora. In the Spanish lexicon, the word also retains a connotation of superstitious fear or respect. The work fuses these layers of meaning to give rise to a domestic totem where the sacred and the feminine intertwine, questioning the roles, rituals and cultural inheritances that traverse them.

In *Saturn (Goya)*, Jorge Fuembuena moves away from Goya’s grotesque, solitary gesture to construct a profoundly human image. Francisco de Goya (1746–1828) represented the mythological theme of Saturn, god of time, who, fearing to be dethroned by his own children, decides to devour them at birth.

The presence of people with disabilities in Fuembuena’s work is not decorative or anecdotal, but rather constitutes the axis of a symbolic reformulation of the original work.

Fuembuena understands photography as a form of congealed theater. Light not only illuminates, but it also dramatizes. Bodies do not pose, they inhabit. Spectators do not observe; they believe.

The reference to Goya in his approach is not only pictorial but also epistemological. Just as Goya used fiction —monsters, shadows, myths— to speak of the real (war, madness, injustice), Fuembuena creates an illusory scene to speak of real bodies, real lives, real exclusions. Artifice becomes a critical tool.

The illusion in Fuembuena, therefore, is not evasion; it is commitment. It is not a simple scenic theatricality, although the staging is precise, almost cinematographic. Here, “devouring” is not represented as a mythological act, but as a systemic, silent, everyday violence. The enveloping darkness, the earthy tones, everything is reminiscent of black paintings, but reinterpreted through a contemporary sensibility. The myth of the devouring father is diluted in a social critique.

Fuembuena, faithful to his sober and poetic language, the work avoids the spectacular to build a narrative full of questions. And in that silence left by the image, in that open space, the most important thing emerges: the dignity of the other.

Germán Gómez has been using photography as a means to “write his life” for more than two decades, selecting faces of people who have been part of his intimate and professional story.

Álvaro Madrigal, a dancer with the National Dance Company, occupies a central place in his series *Rostros (Faces)*, where his image becomes an iconic piece in the artist’s emotional mosaic.

In *Retrato de Álvaro Madrigal III (Portrait of Álvaro Madrigal III)*, the artist constructs a large-format image from photographic paper tesserae cut into 5x5 cm pieces. The set, approximately three meters high by two meters wide, is installed directly on the wall using a nailing system that creates volume and transforms the portrait into an almost sculptural object. The work presents a very close frontal close-up of the model, where the fragmentation of the image and its arrangement in relief break with the traditional two-dimensionality of photography. In this portrait, Gómez cuts and composes multiple photographic tesserae to construct a monumental figure that acquires an almost sculptural force. The illusion here lies in the transformation of the fragment into totality: each grid represents an instant, a gesture, a light that, when joined, awakens the complex identity of the model.

Illusion arises from the assembly. Distinct pieces form a face that is neither literal nor distant, but feels intimately familiar. The sculptural effect creates an illusion of movement, and although the piece is static, it evokes the dancer’s gesture, the attitude on stage, and the sequence of movements; its monumental scale amplifies that illusion.

Retrato de Connor Daniels V (Portrait of Connor Daniels V) deepens this research by explicitly incorporating the tactile dimension, allowing the piece to be touched at the exhibit. The portrait, close-up, and half-profile are composed of 96 tesserae of photographic paper measuring 2.5 by 2.5 cm, arranged in 12 rows and 8 columns. The artist combines matte and ultra-matte paper —the latter with a layer of Japanese paper adhered to it—, generating variations of texture perceptible to the touch. Each tessera is placed at a different inclination, so that the expression, the look, and the shapes

máscaras no solo ocultan, sino que también revelan aspectos ocultos de la identidad humana.

Las esculturas *Sybilla (la que silva)* y *Yuyu* también reflejan temas de protección, misterio y simbolismo, y pueden representar la exploración de lo desconocido y la dualidad entre apariencia y realidad.

Yuyu toma su nombre de un grito sostenido cuyo origen se remonta al antiguo Egipto, asociado a la resistencia, la liberación y la celebración. Tradicionalmente emitido por mujeres —que suelen cubrirse la boca al producirlo—, el yuyu aparece en contextos tan diversos como bodas, funerales, situaciones de alerta o estados de guerra. Se trata de un mismo gesto sonoro que adquiere significados distintos según el contexto y, en este caso, según la mirada del espectador.

A partir de esta ambigüedad simbólica, la artista construye una obra de carácter subversivo y feminista, cargada de múltiples lecturas. La boca abierta de labios rojos se presenta como una imagen ambivalente: remite tanto a la vagina dentada como a Baubo, figura de la mitología griega asociada a la risa y utilizada como amuleto protector contra el mal de ojo. La cuchara Wakemia, trofeo otorgado en el Congo a la mujer más hospitalaria y mejor anfitriona, se eleva como objeto central de la composición, sostenida en equilibrio sobre un pedestal formado por platos procedentes de dos vajillas de Limoges pertenecientes al ajuar personal de la artista.

El conjunto se articula así, como una pieza irónica y reivindicativa, que vuelve a remitir al término yuyu en su acepción vinculada a las prácticas mágico-religiosas africanas trasladadas a América a través de la diáspora esclava. En el léxico español, la palabra conserva además una connotación de temor o respeto supersticioso. La obra fusiona estas capas de significado para dar lugar a un tótem doméstico donde lo sagrado y lo femenino se entrelazan, cuestionando los roles, los rituales y las herencias culturales que los atraviesan.

En *Saturno (Goya)*, Jorge Fuembuena se aleja del gesto grotesco y solitario del Saturno goyesco para construir una imagen profundamente humana. Francisco de Goya, (1746–1828) representó el tema mitológico de Saturno, dios del

tiempo, que, temiendo ser destronado por sus propios hijos, decide devorarlos al nacer.

La presencia de personas con discapacidad en la obra de Fuembuena no es decorativa ni anecdótica sino que constituye el eje de una reformulación simbólica de la obra original.

Fuembuena entiende la fotografía como una forma de teatro detenido. La luz no solo ilumina, también dramatiza. Los cuerpos no posan, habitan. El espectador no observa, cree.

La referencia a Goya, en su planteamiento, no es solo pictórica, es epistemológica. Así como Goya usaba la ficción —los monstruos, las sombras, los mitos— para hablar de lo real (la guerra, la locura, la injusticia), Fuembuena crea una escena ilusoria para hablar de cuerpos reales, vidas reales, exclusiones reales. El artificio se convierte en herramienta crítica.

La ilusión en Fuembuena, por tanto, no es evasión, es compromiso. No se trata de una simple teatralidad escénica, aunque la puesta en escena es precisa, casi cinematográfica. Aquí, el «devorar» no se representa como acto mitológico, sino como una violencia sistémica, silenciosa, cotidiana. La oscuridad envolvente, los tonos terrosos, todo remite a las pinturas negras, pero reinterpretadas a través de una sensibilidad contemporánea. El mito del padre devorador se diluye en una crítica social.

Fuembuena, fiel a su lenguaje sobrio y poético, rehúye la espectacularidad para construir una narrativa cargada de preguntas. Y en ese silencio que deja la imagen, en ese espacio abierto, emerge lo más importante: la dignidad del otro.

Germán Gómez lleva más de dos décadas utilizando la fotografía como medio para «escribir su vida», seleccionando rostros de personas que han formado parte de su relato íntimo y profesional.

Álvaro Madrigal, bailarín de la Compañía Nacional de Danza, ocupa un lugar central en su serie *Rostros*, donde su imagen se convierte en una pieza icónica dentro del mosaico emocional del artista.

of the face are transformed by the viewer’s point of view, reinforcing the idea of a mutable and active image in space.

Both works respond to the artist’s deeply personal motivation. The portrayed models are part of the artist’s affective environment: Álvaro Madrigal, a dancer from the Spanish National Dance Company, whom he deeply admires, and Connor Daniels, a close friend. For over two decades, his work has focused on breaking away from plain, serialized photography, reclaiming manual intervention as an essential element of the creative process. By manipulating the photographic support —adding volume, relief, and shadows— the artist transforms the image into a sculptural object, blurring the boundaries between photography, drawing, and sculpture.

David and Álvaro Escalona have woven a dialogue that blurs the boundaries between exhibition and concert halls, creating visual and sonorous pieces. As in their project *TRRR...*, where sound and form activate bodies and spaces in consonance, *Brahma* unfolds a choreography of sensory stimuli —visual, acoustic and tactile— that destabilize the viewer’s traditional perception and question the illusion of separation between subject and work.

The piece is composed of a bare piano harp placed on a wooden base with honeycomb wax sheets, which hold four vibrating speakers and an obsidian sphere embedded in the harp’s round hole. Its rounded shape is reminiscent of the black circles of the graphic scores and contrasts with the crystalline shapes of the obsidian.

Brahma is presented as a multisensory installation that involves hearing, sight, smell and touch, transforming the aesthetic experience into an integral bodily experience. Inspired by the Hindu tradition, where the god Brahmā creates the universe from nāda (the primordial sound), the work materializes this idea through a broken piano that becomes an open music box: an open body that vibrates and, at the same time, provokes vibration in the perceiver. Its strings stop playing conventional melodies to resonate like the universe itself: an expanding space and a fertile void that manifests itself in sound.

The graphic scores that accompany the installation are drawings that represent sounds through circles and strokes, conceived as open symbols that allow both visual and tactile reading. Far from proposing precise music, these scores invite a free interpretation, guided by the composer’s previous guidelines, challenging traditional musical writing and proposing new ways of relating to sound and artistic perception.

Escalona Brothers constructed a piece that is sustained by the paradox of making audible what is imperceptible and visible what, apparently, is not there.

The work is part of a contemporary tradition in which illusion is not mere artifice but a critical strategy to disturb the viewer’s sensory certainties. There is no interpreter. No hands, just a mechanical vibration.

The piece poses a subtle critique of sensory hierarchies: What do we hear when there is no obvious sound? What do we see when there is no figurative image? Illusion does not function here as a simulacrum, but as mediation. It makes displaced listening possible, mediated by vibration, resonance, and affective memory. This gesture is reinforced by the incorporation of graphic scores inspired by seismic swarm maps, which challenge the score’s legibility through a non-normative visuality. These scores do not appeal to a conventional musical codification, but deploy an abstract language that articulates tectonic and emotional, geological and intimate spheres.

In *Bonita*, from the series *Evolución* (2002), Cuco Suárez explores the tensions between tradition and modernity, nature and technology, memory and the present. The work draws on elements linked to traditional livestock farming and the rural environment, which the artist combines with multimedia resources and contemporary languages to construct a reflection on the changes affecting today’s society and the relationship between human beings and their surroundings.

In this piece, the artist turns to taxidermy as a powerful symbolic device to confront two seemingly opposing worlds. The cow’s head, a symbol of rural tradition and collective

En *Retrato de Álvaro Madrigal III*, el artista construye una imagen de gran formato a partir de teselas de papel fotográfico cortadas en piezas de 5x5 cm. El conjunto, de aproximadamente tres metros de alto por dos de ancho, se instala directamente sobre el muro mediante un sistema de clavado que genera volumen y transforma el retrato en un objeto casi escultórico. La obra presenta un primerísimo primer plano frontal del modelo, donde la fragmentación de la imagen y su disposición en relieve rompen con la bidimensionalidad tradicional de la fotografía. En este retrato, Gómez recorta y compone múltiples teselas fotográficas para construir una figura monumental que adquiere una fuerza casi escultórica. La ilusión, aquí, radica en la transformación del fragmento en totalidad: cada cuadrícula representa un instante, un gesto, una luz que, al unirse, despierta la identidad compleja del modelo.

La ilusión surge del ensamblaje. Piezas distintas forman un rostro que no es literal, pero que se siente íntimamente familiar. El efecto escultórico logra una ilusión de movimiento y aunque la pieza es estática, invoca el gesto del bailarín, su actitud en el escenario, su secuencia de movimientos y la propia escala monumental, amplifica esa ilusión.

Retrato de Connor Daniels V profundiza en esta investigación incorporando de manera explícita la dimensión táctil, siendo posible tocar la pieza dentro de la exposición. El retrato, de primer plano y medio perfil, está compuesto por 96 teselas de papel fotográfico de 2,5x2,5 cm, organizadas en doce filas y ocho columnas. El artista combina papel mate y ultra mate —este último con una capa de papel japonés adherida—, generando variaciones de textura perceptibles al tacto. Cada tesela se coloca con una inclinación distinta, de modo que la expresión, la mirada y las formas del rostro se transforman según el punto de vista del espectador, reforzando la idea de una imagen mutable y activa en el espacio.

Ambas obras responden a una motivación profundamente personal del artista. Los modelos retratados forman parte del entorno afectivo del artista: Álvaro Madrigal, bailarín de la Compañía Nacional de Danza, a quien admira profundamente, y Connor Daniels, amigo íntimo. Desde hace más de dos décadas, su trabajo se centra en la ruptura con la fotografía plana y

seriada, reivindicando la intervención manual como elemento esencial del proceso creativo. Mediante la manipulación del soporte fotográfico —añadiendo volumen, relieve y sombras—, el artista convierte la imagen en un objeto escultórico, desdibujando los límites entre fotografía, dibujo y escultura.

David y Álvaro Escalona han tejido un diálogo que desdibuja los límites entre la sala de exposiciones y la sala de conciertos, creando piezas que son tanto visuales como sonoras. Como en su proyecto *TRRR...*, donde sonido y forma activan cuerpos y espacios en consonancia, *Brahma* despliega una coreografía de estímulos sensoriales —visuales, acústicos y táctiles— que desestabilizan la percepción tradicional del espectador y cuestionan la ilusión de separación entre sujeto y obra.

La pieza se compone de un arpa de piano desnuda situada sobre una base de madera con láminas de cera de panal de abeja donde encontramos cuatro altavoces vibrátiles y una esfera de obsidiana encajada en el hueco redondo del arpa. Su forma redondeada recuerda a los círculos negros de las partituras gráficas y contrasta con las formas cristalinas de la obsidiana de la obra.

Brahma se presenta como una instalación multisensorial que involucra oído, vista, olfato y tacto, transformando la experiencia estética en una vivencia corporal integral. Inspirada en la tradición hindú, donde el dios Brahmā crea el universo a partir del nāda, el sonido primordial, la obra materializa esta idea mediante un piano roto que se convierte en una caja de música abierta: un cuerpo abierto que vibra y provoca vibración en quien lo percibe. Sus cuerdas dejan de reproducir melodías convencionales para resonar como el propio universo: un espacio en expansión, un vacío fecundo que se manifiesta en sonido.

Las partituras gráficas que acompañan la instalación son dibujos que representan sonidos mediante círculos y trazos, concebidos como símbolos abiertos que permiten una lectura tanto visual como táctil. Lejos de proponer una música exacta, estas partituras invitan a una interpretación libre, guiada por unas pautas previas del compositor, desafiando la escritura musical tradicional y planteando nuevas formas de relacionarse con el sonido y la percepción artística.

memory, incorporates a screen that introduces a second way of seeing the world. The coexistence of organic materials with technological resources generates a visual experience in which the real and the virtual seem to merge, questioning the viewer's trust in what they perceive. Illusion arises precisely in this ambiguous space where memory blends with the present, where nature dialogues with technology, and where images oscillate between physical presence and representation. This union creates a tension between presence and representation, between the living and its simulacrum.

Through his installations, Cuco Suárez invites the viewer to recognize these constructions and to question appearances, turning the artistic experience into an exercise in reflection on the boundaries between reality, representation, and imagination.

Diego Canogar's sculptures emerge as a three-dimensional drawing suspended in space. This piece evokes cosmic fronds, nebulae spinning in the void, and in the work, this visual metaphor is translated into twisted organic scrolls that oscillate between microscopic and astral planes.

The work, made of four-millimeter-thick sheet iron, is composed of a multitude of semi-triangular-shaped cores that are connected by their vertices. These structures arise from the subtraction of circular perforations, distributed regularly on the original sheet and the subsequent twisting of the material in its most fragile areas. The result is a series of smoothly interconnected helicoidal forms that develop vertically, forming a free-standing, stable, and rigid sculpture.

The piece is conceived to be perceived entirely with your eyes and hands, inviting you to discover a complex network of ramifications and connections at different levels. The visual approach proposes a first reading of the general volume, descending from the upper part to the support structures and then ascending again following the curved planes that link and elevate the different elements. Some of the helicoidal forms culminate in triangular vertices that suggest open spatial directions, while others end in abrupt square ends, like dead ends that force us to go back and rediscover the work's overall flow.

Conceptually, the sculpture is conceived as an ode to the profound interconnection between people, objects and their surrounding situations. It alludes to how encounters, actions, and circumstances intertwine, transforming or leading in unexpected directions, as well as to the idea that every ending contains the possibility of a new beginning within itself.

The sculpture acts as a suspended graphism, whose forms twist on themselves, generating an illusion of movement even in its material stillness. Canogar constructs subtle illusions: the twisted shapes generate shadows that multiply the work on the walls and the vibrant blue enlivens the perceptual apparatus. The way the light falls on it creates chromatic and volumetric variations that predispose the observer to move around it and contemplate it from different angles, promoting the illusion of a living organism that changes before the gaze. *Gran Nebula Enroscada Azul (Great Blue Coiled Nebula)* is, in short, a sculpture whose illusion lies in the synthesis of geometric form and visual suggestion.

The link between illusion and geometry in Isidro Blasco's work can be approached from two perspectives: perceptual and conceptual. His work challenges traditional ways of seeing and understanding space, generating a controlled illusion that forces us to reinterpret what we think we see. Blasco works with real images —photographs of domestic spaces, facades, urban interiors— but reconstructs them into three-dimensional sculptural structures that break with the traditional logic of perspective. *Geometría emergente (Emergent geometry)* alludes to how geometry is not pre-existing in the world, but emerges from the subjective experience of space. There is no "pure" geometry: the shape is born from the way in which the subject organizes what they see, remember and inhabit. These are spaces that decompose as they are traversed, revealing that perception is a dynamic fiction, like identity or memory.

The artist combines architecture, photography, and installation to explore both physical and psychological territories. From photographs and untreated building materials, the artist constructs three-dimensional architectural environments —small and large scale— inspired by neighborhoods and urban spaces. These structures

Escalona Brothers construyen una pieza que se sostiene en la paradoja de hacer audible lo imperceptible y visible lo que, en apariencia, no está.

La obra se inscribe en una tradición contemporánea donde la ilusión no es mero artificio, sino una estrategia crítica para perturbar las certezas sensoriales del espectador. No hay intérprete. No hay manos, solo una vibración mecánica.

La pieza plantea una crítica sutil a las jerarquías sensoriales: ¿qué escuchamos cuando no hay sonido evidente? ¿Qué vemos cuando no hay imagen figurativa? La ilusión no funciona aquí como simulacro, sino como mediación. Hace posible una escucha desplazada, mediada por la vibración, la resonancia y la memoria afectiva. Este gesto se refuerza mediante la incorporación de partituras gráficas inspiradas en mapas de enjambres sísmicos, las cuales problematizan la legibilidad de la música desde una visualidad no normativa. Estas partituras no apelan a una codificación musical convencional, sino que despliegan un lenguaje abstracto que articula lo tectónico con lo emocional, lo geológico con lo íntimo.

En *Bonita*, de la serie *Evolución* (2002), Cuco Suárez explora las tensiones entre tradición y modernidad, naturaleza y tecnología, memoria y presente. La obra parte de elementos vinculados a la ganadería tradicional y al entorno rural, que el artista combina con recursos multimedia y lenguajes contemporáneos para construir una reflexión sobre los cambios que afectan a la sociedad actual y a la relación del ser humano con su entorno.

En esta obra, el artista recurre a la taxidermia como un poderoso recurso simbólico para confrontar dos universos aparentemente opuestos. La cabeza de vaca, símbolo de la tradición rural y de la memoria colectiva, incorpora una pantalla que introduce una segunda mirada sobre el mundo. La coexistencia de materiales orgánicos con recursos tecnológicos genera una experiencia visual en la que lo real y lo virtual parecen confundirse, cuestionando la confianza del espectador en aquello que percibe. La ilusión surge precisamente en ese espacio ambiguo donde la memoria se mezcla con el presente, donde la naturaleza dialoga con la

tecnología y donde las imágenes oscilan entre la presencia física y la representación. Esta unión genera una tensión entre presencia y representación, entre lo vivo y su simulacro.

A través de sus instalaciones, Cuco Suárez invita al espectador a reconocer estas construcciones y a cuestionar las apariencias, convirtiendo la experiencia artística en un ejercicio de reflexión sobre los límites entre realidad, representación e imaginación.

Las esculturas de Diego Canogar surgen como un dibujo tridimensional suspendido en el espacio. Esta pieza evoca frondas cósmicas, nebulosas que giran en el vacío, y en la obra esa metáfora visual se traduce en volutas orgánicas retorcidas que oscilan entre lo microscópico y lo astral.

La obra, realizada en chapa de hierro de cuatro milímetros de grosor, está compuesta por una multitud de núcleos de forma semi triangular que se conectan entre sí por sus vértices. Estas estructuras surgen a partir de la sustracción de perforaciones circulares, distribuidas de manera regular sobre la chapa original, y de la posterior torsión del material en sus zonas de mayor fragilidad. El resultado es una serie de formas helicoidales suavemente interconectadas que se desarrollan en vertical, dando lugar a una escultura exenta, estable y de carácter rígido.

La pieza está concebida para ser recorrida tanto con la mirada como con las manos, invitando a descubrir un entramado complejo de ramificaciones y conexiones a distintos niveles. El acercamiento visual propone una primera lectura del volumen general, descendiendo desde la parte superior hasta las estructuras de apoyo, para después volver a ascender siguiendo los planos curvos que enlazan y elevan los distintos elementos. Algunas de las formas helicoidales culminan en vértices triangulares que sugieren direcciones espaciales abiertas, mientras que otras concluyen en finales cuadrados, abruptos, semejantes a callejones sin salida que obligan a retroceder y reencontrar el flujo general de la obra.

Desde el punto de vista conceptual, la escultura se plantea como una oda a la interconexión profunda entre las personas,

function as *snapshots* of the city that call into question the perception and stability of the point of view.

Always starting from a predetermined visual position, whether of a building, an interior, or an exterior, Blasco takes his photographs and then articulates them into sculptures that evoke cubist collages, composed of multiple planes and faces. The resulting distorted perspectives generate scenes that, although recognizable, appear transformed, offering the viewer a fragmented and renewed spatial experience that challenges the usual way of looking at and inhabiting architecture.

In the series *Arqueológica (Archeology)*, Carlos Garaicoa transforms urban and architectural fragments into poetic vestiges that oscillate between reality and memory. The work generates a perceptual illusion; it seems to document what exists, but in reality evokes what was or could have been, confronting the viewer with the fragility of his or her certainties about the city and history.

In the mid-1990s, Garaicoa began a line of work in which he combined documentary photographs of Havana's ruins with later drawings. These graphic interventions complemented the spaces captured by the camera through imaginative variations, restoration proposals and various simulacra, expanding the documentary record into speculative terrain. At the time, these diptychs were read in both utopian and prophetic terms.

In this particular stage, however, the process is reversed: drawing precedes photography. It functions as a reverie or an anticipatory nightmare that intuits, suspects, or glimpses the state of precariousness and deterioration of the urban fabric before its visual verification. The work thus takes the form of an archaeological notebook, as if the artist were in the position of one who arrives in a distant, alien territory to understand it through observation and recording. From this perspective, the group tries to capture in a single gesture the tension —and the proximity— between reality and fiction, between subject and object. At the same time, the pieces contain a silent memento of the human presence, fragile and defenseless in the face of the advance of adversity and time,

underlining the existential dimension that runs through the artist's reflection on the city and its ruins.

In *Arqueológica*, illusion operates in multiple layers. On the one hand, the use of black and white photography —a medium that has always held the promise of recording reality— is destabilized by the materiality and presentation of the pieces. This tension between objective appearance and material presence generates an epistemic illusion. We think we are in front of what has happened, but in reality, we are invited to contemplate the city as a landscape of projections, memories and expectations. The work not only records, but also evokes an urban past that decomposes in the viewer's gaze.

The series comprises black-and-white photographs and walnut-wood assemblages, and each work serves as a vestige that refers to both urban memory and a mental construction of time and space. In this sense, Garaicoa does not propose a nostalgic return to the past or a simple archaeological reconstruction of the visible, but deploys illusion as a critical tool. It confronts us with the fragility of our own certainties about history, the city, and collective memory, and challenges us to see beyond the apparent surface to the latent complexity of the urban.

In the work *Terraza (Terrace)*, Alejandro Castillo deploys a field in which illusion operates as a fundamental mechanism for resignifying everyday space. Alejandro does not present just any terrace, but a liminal scenario, a threshold between what is tangible and dreamed, between physical reality and evoked memory.

The work, created in 2018, represents the terrace of the house-workshop where Alejandro Castillo resided and worked at the time. The painting is part of a stage of his production focused on the reflection on the domestic space, understood not only as a place of life, but also as a territory of creation. From the beginning of the pictorial process, the artist sensed the imminent abandonment of that house, in a context marked by the growing difficulty of sustaining a space for living and working simultaneously. Although the image is presented through a lively and apparently cheerful chromatic palette, the work is crossed by a latent

los objetos y las situaciones que las rodean. Alude a la manera en que los encuentros, las acciones y las circunstancias se enlazan, se transforman o conducen hacia direcciones inesperadas, así como a la idea de que todo final contiene en sí mismo la posibilidad de un nuevo comienzo.

La escultura actúa como un grafismo suspendido, cuyas formas se enroscan sobre sí mismas, generando una ilusión de movimiento aún en su quietud material. Canogar construye ilusiones sutiles: las formas enroscadas generan sombras que multiplican la obra en las paredes, y el azul vibrante aviva el aparato perceptivo. El modo en que la luz incide sobre ella crea variaciones cromáticas y volumétricas que predisponen al observador a moverse alrededor, a contemplarla desde distintos ángulos, fomentando la ilusión de un organismo vivo que cambia ante la mirada. *Gran Nébulas Enroscada Azul* es, en suma, una escultura donde la ilusión está en la síntesis entre forma geométrica y sugestión visual.

La vinculación entre la ilusión y la geometría en la obra de Isidro Blasco puede pensarse desde una doble dimensión: perceptiva y conceptual. Su trabajo desafía los modos tradicionales de ver y entender el espacio, generando una ilusión controlada que nos obliga a reinterpretar lo que creemos ver. Blasco trabaja con imágenes reales —fotografías de espacios domésticos, fachadas, interiores urbanos—, pero las reconstruye en estructuras escultóricas tridimensionales que rompen con la lógica tradicional de la perspectiva. *Geometría emergente* alude a cómo la geometría no está preexistente en el mundo, sino que emerge de la experiencia subjetiva del espacio. No hay una geometría «pura»: la forma surge del modo en que el sujeto organiza lo que ve, recuerda y habita. Se trata de espacios que se descomponen al ser recorridos, revelando que la percepción es una ficción dinámica, como lo son la identidad o la memoria.

El artista combina arquitectura, fotografía e instalación para explorar tanto territorios físicos como psicológicos. A partir de fotografías y materiales de construcción sin tratar, el artista construye entornos arquitectónicos tridimensionales —a pequeña y gran escala— inspirados en barrios y espacios urbanos. Estas estructuras funcionan como *snapshots* de la

ciudad que ponen en cuestión la percepción y la estabilidad del punto de vista.

Partiendo siempre de una posición visual determinada, ya sea de un edificio, un interior o un exterior, Blasco realiza sus tomas fotográficas y con posterioridad las articula en esculturas que evocan los *collages* cubistas, compuestas por múltiples planos y caras. Las perspectivas distorsionadas resultantes generan escenas que, aunque reconocibles, se presentan transformadas, ofreciendo al espectador una experiencia espacial fragmentada y renovada que desafía la manera habitual de mirar y habitar la arquitectura.

En la serie *Arqueológica*, Carlos Garaicoa transforma fragmentos urbanos y arquitectónicos en vestigios poéticos que oscilan entre realidad y memoria. La obra genera una ilusión perceptiva, parece documentar lo existente, pero en realidad evoca lo que fue o podría haber sido, confrontando al espectador con la fragilidad de sus certezas sobre la ciudad y la historia.

A mediados de la década de 1990, Garaicoa inició una línea de trabajo en la que combinaba fotografías documentales de las ruinas de La Habana con dibujos realizados más tarde. Estas intervenciones gráficas complementaban los espacios captados por la cámara mediante variaciones imaginativas, propuestas de restauración y simulacros diversos, ampliando el registro documental hacia un terreno especulativo. En su momento, estos dípticos fueron leídos tanto en clave utópica como profética.

En esta etapa concreta, sin embargo, el orden del proceso se invierte: el dibujo precede a la fotografía. Funciona como una ensoñación o una pesadilla anticipatoria que intuye, sospecha o vislumbra el estado de precariedad y deterioro del tejido urbano antes de su constatación visual. La obra adopta así la forma de un cuaderno de notas arqueológico, como si el artista se situara en la posición de quien llega a un territorio lejano y alienado con el propósito de comprenderlo a través de la observación y el registro. Desde esta perspectiva, el conjunto intenta capturar en un solo gesto la tensión —y la proximidad— entre realidad y ficción, entre sujeto y objeto. Al mismo tiempo, las piezas contienen un memento silencioso

sense of nostalgia. The house, in an advanced state of deterioration, with crumbling walls and a precarious water system, becomes the motif for a symbolic transformation operation. Through color and a gaze that oscillates between material verification and idealization, Castillo romanticizes a fragile and transitory space. In this sense, the painting functions as an anticipated farewell: a gesture that fixes the place in memory before its effective loss. The work not only documents a space in ruins, but also constructs an affective image of the past, anticipating its disappearance and endowing it with an emotional charge that lies amidst melancholy and poetic resistance.

The terrace, a traditional place for meeting, rest, or contemplation, becomes a symbolic space where illusion is not a visual trick but a state of mind. Light, perspective and compositional arrangement work in harmony to create an atmosphere that fluctuates between nostalgia and hope.

Carme Ollé i Coderch is a photographer who has developed a deeply personal visual language, relying on digital and computer tools to reconstruct her gaze. Her work transforms visual limitations into an expressive force, capturing “fragments of nature observed with a different view”: fragments that surprised those who know the place and who experience it for the first time. In her work, illusion is not understood as a visual deception, but as a perceptual reinvention. Her photography opens paths towards the invisible, towards that which escapes common vision but becomes present through heightened sensitivity. Illusion, in this context, consists of the ability to make tangible what the eye carefully selects, transcending conventional perception.

In *La MAAR...! (The OCEAAN...!)*, In an installation that engages tactile, visual and sound perception, the artist explores the boundaries between perception and reality, configuring an experience in which the spectator becomes a co-author of what is perceived. The piece is organized around symbolic elements that articulate this reflection. The horizontal wall, dark in tone, refers to the gloom that precedes the attainment of a desire; the superimposed vertical canvas evokes the path that drives the movement and leads to the manifestation of admiration upon reaching the expected; and the window, with

its classic format, alludes to the patrimonialized references that guide the conscious presence and facilitate immersion in the work. The combination of these elements allows those who approach the canvas to live an immersive experience, where perception, sensation, and consciousness intertwine. The interplay of these elements, along with the fragility of the canvas and the sound, introduces a sensory dimension that transcends sight. The experience is similar to being at sea, where the environment’s presence is perceived beyond visibility, in sensation and immersion. Thus, Olle constructs a space in which perception, memory and sensation converge, reminding us that reality is configured both in the body and in the mind of the viewer.

In Jesús Galiana’s *Moleskine*, illusion acquires a particular density when read against the backdrop of his illness’s evolution. The project arose between 2006 and 2007, after a period of digital Art that left the artist empty and with a feeling of disembodied work. The purchase of his first Moleskine notebook provided him with a physical medium that could be touched, stained, and manipulated, allowing time to unfold between its pages. From then on, drawing became a compulsive and necessary act: the notebooks functioned as visual diaries, each with its own personality.

Between 2007 and 2009, coinciding with his diagnosis, his highest production was concentrated. Drawing became a way to retain instants and slow the flight of the days. Landscapes, trees, sea scenes and everyday moments are recorded in ink, often on double pages that spill over the margins.

After eleven figurative notebooks, a break occurs: the twelfth is completely abstract and emerges when his medication is interrupted. Even so, the notebooks from 2008 remain the most representative of his work, due to the energy and urgency they condense. Each notebook constitutes, in itself, a complete work, an autonomous territory where time, gesture, and memory converge.

What, in a first approach, can be interpreted as a space of creative tentativeness or formal freedom, is gradually revealed as a territory of resistance against the body’s fragility. Illusion ceases to be an artistic expectation and

de la presencia humana, frágil e inerme frente al avance de la adversidad y del tiempo, subrayando la dimensión existencial que atraviesa la reflexión del artista sobre la ciudad y sus ruinas.

En *Arqueológica*, la ilusión opera en múltiples capas. Por un lado, el uso de la fotografía en blanco y negro —un medio que sostiene desde siempre la promesa de registrar la realidad— es desestabilizado por la materialidad y la presentación de las piezas. Esa tensión entre apariencia objetiva y presencia material genera una ilusión epistémica. Creemos estar ante lo que ha sucedido en la realidad, pero en realidad se nos invita a contemplar la ciudad como paisaje de proyecciones, recuerdos y expectativas. La obra no solo registra, sino que evoca un pasado urbano que se descompone en la mirada del espectador.

La serie se compone de fotografías en blanco y negro y montajes en madera de nogal y cada obra funciona como un vestigio que remite tanto a la memoria urbana como a una construcción mental de tiempo y espacio. En este sentido, Garaicoa no propone un retorno nostálgico al pasado ni una simple reconstrucción arqueológica de lo visible, sino que despliega la ilusión como herramienta crítica. Nos enfrenta a la fragilidad de nuestras propias certezas sobre la historia, la ciudad y la memoria colectiva, y nos reta a ver más allá de la superficie aparente hacia la complejidad latente de lo urbano.

La obra *Terraza*, Alejandro Castillo despliega un campo donde la ilusión opera como mecanismo fundamental para resignificar el espacio cotidiano. Alejandro no presenta una terraza cualquiera, sino un escenario liminal, un umbral entre lo tangible y lo soñado, entre la realidad física y la memoria evocada.

La obra, realizada en 2018, representa la terraza de la casa-taller en la que Alejandro Castillo residía y trabajaba en ese momento. La pintura se inscribe en una etapa de su producción centrada en la reflexión sobre el espacio doméstico, entendido no solo como lugar de vida, sino también como territorio de creación. Desde el inicio del proceso pictórico, el artista intuía la inminencia del abandono de esa vivienda, en un contexto marcado por la creciente

dificultad para sostener un espacio en el que vivir y trabajar de forma simultánea. Aunque la imagen se presenta mediante una paleta cromática viva y en apariencia alegre, la obra está atravesada por una sensación latente de nostalgia. La casa, en un estado avanzado de deterioro, con muros que se desmoronaban y un sistema de agua precario, se convierte en el motivo de una operación simbólica de transformación. A través del color y de una mirada que oscila entre la constatación material y la idealización, Castillo romantiza un espacio frágil y transitorio. En este sentido, la pintura funciona como una despedida anticipada: un gesto que fija el lugar en la memoria antes de su pérdida efectiva. La obra no solo documenta un espacio en ruinas, sino que construye una imagen afectiva del pasado, anticipando su desaparición y dotándolo de una carga emocional que se sitúa entre la melancolía y la resistencia poética.

La terraza, tradicionalmente un lugar de encuentro, descanso o contemplación, aquí se convierte en un espacio simbólico donde la ilusión no es un truco visual sino un estado de ánimo. La luz, la perspectiva y la disposición compositiva trabajan en sintonía para crear una atmósfera que fluctúa entre la nostalgia y la esperanza.

Carme Ollé i Coderch es una fotógrafa que ha desarrollado un lenguaje visual profundamente personal, apoyándose en herramientas digitales e informáticas para reconstruir su mirada. Su obra transforma la limitación visual en una fuerza expresiva, capturando «cachitos de naturaleza vistos con otra mirada»: fragmentos que sorprenden tanto a quienes conocen el lugar como a quienes lo experimentan por primera vez. En su trabajo, la ilusión no se entiende como un engaño visual, sino como una reinención perceptiva. Su fotografía abre caminos hacia lo invisible, hacia aquello que escapa a la visión común pero que se hace presente a través de una sensibilidad potenciada. La ilusión, en este contexto, consiste en la capacidad de hacer tangible lo que la mirada selecciona con esmero, trascendiendo la percepción convencional.

En *La MAAR...!*, instalación con percepción táctil, visual y sonora, la artista explora los límites entre percepción y realidad, configurando una experiencia en la que el

becomes a strategy of permanence: drawing, annotating and insisting on the page are ways to continue being. As his disease progressed, the notebook became a register where time was compressed. Illusion, in this context, does not promise the future; it sustains the present. Each stroke functions as a gesture of affirmation in the face of the loss of physical control, as if the act of drawing could suspend, albeit momentarily, deterioration. There is no epic or victimhood, but a radical lucidity: the illusion of continuing to create does not deny the disease, it coexists with it. Galiana turns the notebook into a space of symbolic survival, where Art neither cures nor redeems, but allows us to inhabit time with an intensity that resists disappearance.

Jaime Martínez Alonso, known as the author behind the brand *Algo de Jaime* (*Something of Jaime's*), uses drawing as a direct form of expression. His illustrations have become a real bridge to others; an emotional illusion that transcends the limits of verbal language.

Jaime's graphic universe acts as a liberating mental stage where the simple becomes epic. The repetitive is not obsessive, but structural: each form, each line, functions as a symbol of presence, as an intact poetic fragment. Illusion becomes a shareable inner map. The way Jaime captures his daily life —drawing everything he does during the day in his diary, reflecting people or simple gestures— reveals a ritualized illusion: a visual diary that materializes his perception of the world.

The Debajo del Sombrero collective is an artistic and social platform based in Madrid that works to accompany, showcase and legitimize artists with intellectual disabilities. Recognized as a pioneer in Spain and internationally in Art brut or outsider Art, it has been working since 2007 to promote true artistic inclusion in professional, highly visible spaces such as Matadero and La Casa Encendida. It is a space for contemporary creation, where artistic practice is understood as a full form of thought, expression and positioning in the world. Its approach deliberately moves away from the therapeutic or welfare approach. Debajo del Sombrero seeks to generate the conditions for each one to develop their own

language, respecting their times, obsessions, gestures and ways of working.

Accompaniment is provided by artists, curators, and professionals in the cultural field, establishing horizontal relationships and collaborative processes sustained over time. The works produced in this context —drawings, paintings, sculptures, installations, *performances*, or *audiovisual pieces*— *have been presented in museums, art centers and galleries*, both in Spain and abroad, promoting their professionalization.

For this tenth biennial, I have selected several artists from this collective to showcase their virtuous work in the field of Art and disability, including José Manuel Egea, Miguel Ángel Hernando, Rosa María Herranz, Itziar Martín, Belén Sánchez, Marina Solana and Rubén Cabanillas.

For over 15 years, José Manuel Egea has been working mainly in this creative center, where he develops intervened portraits, photographs cut out and then scratched with pen or marker, until the original subject is hidden and a beast upholstered in black ink and animal vigor emerges.

The set presented by Egea brings together two collages, three pen interventions on photographs torn from magazines and a sculpture. All the pieces share a constant motif: faces. Of varying sizes, these faces belong to celebrities —actors, television personalities— as well as unknown people and participate in the mystery that the face encloses in the artist's work. Among them, the author's face appears, copied from a plaster cast and transformed into a sculpture.

On these faces the artist's obsession unfolds: the metamorphosis of man into wolf. The transformations are represented by distinctive features drawn in black: pointed ears, a snout, fangs, bristly hair and claws, signs that converge in the artist's unique visual language. The systematic application of a specific chromatic pattern is added, which is repeated throughout his work and has its own symbolic meanings, such as “the white of old age”, “the dark black”, or “the green mass”, the latter evoking the Incredible Hulk,

espectador se convierte en coautor de lo que se percibe. La pieza se organiza a partir de elementos simbólicos que articulan esta reflexión. La pared horizontal, de tono oscuro, remite a la penumbra que precede la consecución de un deseo; el lienzo vertical superpuesto evoca el camino que impulsa el movimiento y conduce a la manifestación de la admiración al alcanzar lo esperado; y la ventana, con su formato clásico, alude a los referentes patrimonializados que orientan la presencia consciente y facilitan la inmersión en la obra. La combinación de estos elementos permite que quien se acerca al lienzo viva una experiencia inmersiva, donde percepción, sensación y conciencia se entrelazan. La interacción de estos elementos con la fragilidad del lienzo y la sintonía sonora introduce una dimensión sensorial que trasciende la vista. La experiencia se asemeja a estar en la mar, donde la presencia del medio se percibe más allá de la visibilidad, en la sensación y en la inmersión. Así, Olle construye un espacio en el que la percepción, la memoria y la sensación convergen, recordando que la realidad se configura tanto en el cuerpo como en la mente del espectador.

En las *Moleskine* de Jesús Galiana, la ilusión adquiere una densidad particular cuando se lee a la luz de la evolución de su enfermedad. El proyecto surge entre 2006 y 2007, tras una etapa de arte digital que dejó al artista la sensación de vacío y de obra sin cuerpo. La compra de su primer cuaderno Moleskine le proporcionó un soporte físico capaz de ser tocado, manchado y manipulado, permitiendo que el tiempo se desplegara entre sus páginas. Desde entonces, el dibujo se convirtió en un acto compulsivo y necesario: los cuadernos funcionaron como diarios visuales, cada uno con personalidad propia.

Entre 2007 y 2009, coincidiendo con su diagnóstico, se concentra la mayor producción. Dibujar se transformó en un modo de retener el instante y frenar la huida de los días. Paisajes, árboles, escenas de mar y momentos cotidianos se registran en tinta directa, a menudo en dobles páginas que parecen desbordar los márgenes.

Tras once cuadernos figurativos, se produce una ruptura: el número doce, completamente abstracto, surge al interrumpir

la medicación. Aun así, los cuadernos realizados en 2008 se mantienen como los más representativos de su obra, por la energía y la urgencia que condensan. Cada cuaderno constituye, en sí mismo, una obra completa, un territorio autónomo donde convergen tiempo, gesto y memoria.

Lo que en un primer acercamiento puede interpretarse como un espacio de tanteo creativo o de libertad formal, se revela poco a poco como un territorio de resistencia frente a la fragilidad del cuerpo. La ilusión deja de ser de forma única una expectativa artística para convertirse en una estrategia de permanencia: dibujar, anotar, insistir en la página es una forma de seguir estando. A medida que la patología avanza, el cuaderno se transforma en un registro donde el tiempo se comprime. La ilusión, en este contexto, no promete futuro, sostiene el presente. Cada trazo funciona como un gesto de afirmación frente a la pérdida de control físico, como si el acto de dibujar pudiera suspender, aunque sea de forma momentánea, el deterioro. No hay épica ni victimismo, sino una lucidez radical: la ilusión de seguir creando no niega la enfermedad, convive con ella. Galiana convierte el cuaderno en un espacio de supervivencia simbólica, donde el arte no cura ni redime, pero permite habitar el tiempo con una intensidad que resiste a la desaparición.

Jaime Martínez Alonso, conocido como el autor detrás de la marca *Algo de Jaime*, utiliza el dibujo como una forma directa de expresión. Sus ilustraciones se han convertido en un puente real hacia los demás; una ilusión emocional que trasciende los límites del lenguaje verbal.

El universo gráfico de Jaime actúa como un escenario mental liberador donde lo sencillo se vuelve épico. Lo repetitivo no es obsesivo, sino estructural: cada forma, cada línea, funciona como símbolo de presencia, como fragmento poético intacto. La ilusión se convierte en un mapa interior compartible. La manera en que Jaime plasma su vida cotidiana —dibujar todo lo que hace durante el día en su agenda, reflejar personas o gestos simples— revela una ilusión ritualizada: un diario visual que materializa su percepción del mundo.

El colectivo Debajo del Sombrero es una plataforma artística y social con sede en Madrid que trabaja en el acompañamiento,

another victim of the same beast that awakens and snatches the body it inhabits.

Thus, Egea’s work articulates a reflection on identity, transformation and the tension between humanity and bestiality, where the face becomes a territory of mystery, risk and metamorphosis. At times, the pages are split or trimmed to reinforce the fracture between two worlds: the civilized human and the instinctive. In this case, the illusion manifests itself as transformation, body, and shadow.

The obsessive technique of scratching, covering and erasing becomes a visual liturgy. The stroke follows the direction of the hair, creating texture, volume and an aura of restrained fury. More than representing, the drawing becomes a door to the other self. The beast emerges, revealing a repressed part of the person. Thus, Egea invites the viewer to confront his own monstrous double, enabling an ambiguous space where beauty terrifies, form destroys, and revelation conceals. This polymorphism functions as a contemporary allegory, a meditation on transformation, identity, and the tension between the human and the wild.

The dense, obsessive stroke follows the flow of the hair or the facial forms of the portrayed; the more intense the pressure, the more powerful the illusion. The human figure is blurred, interrupted by the animal burst.

Miguel Ángel Hernando has been developing his artistic practice at Debajo del Sombrero since 2011. His universe is fanciful, very personal, where fantasy and decorative Art converge with a delicate and constant harmony. His work embodies the illusion of the infinitely possible, which seems to be his creative engine.

His visual world is populated by small beings, fantastic animals, and smiling figures suspended in a limitless space. The first thing that catches the viewer’s attention is the care and patience the artist invested in elaborating his drawings. They depict a universe inhabited by fantastic, unrecognizable creatures, whose refined, precious ornamental clothing evokes the lavish shapes and colors of animal skins and

insect shells. They are enigmatic figures, as if emerging from a dream, posing before the gaze in static and individual attitudes. Although they share the same space, they appear isolated from each other, suspended in absolute silence against a white background. This arrangement reinforces its introspective character and accentuates the sense of strangeness and contemplation that defines the artist’s visual universe. Each line, a magma of dots and grids, becomes an exercise in constructing a universe of its own, collected, detailed and always expanding.

Rosa María Herranz also belongs to the Debajo del Sombrero collective. Her drawings recreate a fabulous circus scenario, in which clowns, jugglers, trapeze artists, and all kinds of imaginary animals parade through the sand-covered arena. They are figures with naïve strokes, arranged on a plane without depth, where the paper’s white background serves as the only space. The bodies, lightened in weight and volume, cast no shadow, reinforcing their sensation of lightness and suspension.

The elaboration process of these works is as meticulous as it is constant. Throughout the drawing, the artist constantly alternates markers to fill the multitude of small circles, diamonds, and squares that make up the figures with different colors. This repetitive gesture builds a vibrant visual fabric, where chromatic accumulation gives shape to an imaginary universe of rhythm, color and fantasy.

In this space, the artist develops a visual language alien to academic conventions, based on spontaneous gesture and graphic exploration. The figuration appears veiled: “biomorphic” forms and possible primitive organisms or symbols refer to archaic resonances. These are not recognizable narratives, but evocations, images and memories that emerge from an interior landscape without conceptual or representational mediations.

The reiterated gesture, the insistence on form, and the total occupation of space do not function as isolated formal resources, but as manifestations of a profound desire to generate presence, to make the intangible visible. In this impulse, illusion becomes a creative engine: a way of

visibilización y legitimación de artistas con discapacidad intelectual. Reconocida como pionera en España e internacionalmente dentro del *art brut* u *outsider art*, trabaja desde 2007 promoviendo una verdadera inclusión artística en espacios profesionales y de alta visibilidad como Matadero o La Casa Encendida. Es un espacio de creación contemporánea, donde la práctica artística es entendida como una forma plena de pensamiento, expresión y posicionamiento en el mundo. Su enfoque se aleja deliberadamente de lo terapéutico o asistencial, en Debajo del Sombrero se busca generar las condiciones para que cada uno desarrolle un lenguaje propio, respetando sus tiempos, obsesiones, gestos y modos de trabajo.

El acompañamiento lo realizan artistas, comisarios y profesionales del ámbito cultural, estableciendo relaciones horizontales y procesos de colaboración sostenidos en el tiempo. Las obras surgidas en este contexto —dibujos, pinturas, esculturas, instalaciones, *performances* o piezas audiovisuales— han sido presentadas en museos, centros de arte y galerías, tanto en España como en el extranjero impulsando su profesionalización.

Para esta décima bienal he seleccionado a varios artistas de este colectivo para visibilizar su virtuosa labor en el ámbito artístico y de la discapacidad, entre ellos están José Manuel Egea, Miguel Ángel Hernando, Rosa María Herranz, Itziar Martín, Belén Sánchez, Marina Solana y Rubén Cabanillas.

José Manuel Egea trabaja, principalmente, desde hace más de 15 años en este centro creativo, donde desarrolla retratos intervenidos, fotografías recortadas y luego rayadas con ahínco con bolígrafo o marcador, hasta ocultar al sujeto original y dejar emerger una bestia tapizada de tinta negra y de vigor animal.

El conjunto presentado por Egea reúne dos *collages*, tres intervenciones a bolígrafo sobre fotografías arrancadas de revistas y una escultura. Todas las piezas comparten un motivo constante: la presencia de rostros. De tamaños diversos, estos rostros pertenecen tanto a personajes célebres —actores, figuras de la televisión— como a personas desconocidas, y participan del misterio que el rostro

encierra en la obra del artista. Entre ellos aparece el propio rostro del autor, copiado a partir de un molde de escayola y transformado en escultura.

Sobre estos rostros se despliega la obsesión de este artista, la metamorfosis del hombre en lobo. Las transformaciones se representan mediante rasgos distintivos dibujados con bolígrafo negro: orejas puntiagudas, hocico, colmillos, pelo hirsuto y garras, signos que confluyen en un lenguaje visual propio del artista. A ello se suma la aplicación sistemática de un patrón cromático específico, que se repite a lo largo de su obra y que posee significados simbólicos propios como «el blanco de la vejez», «el negro oscuro», o «el verde masa», este último evocando al Increíble Hulk, otra víctima de la misma bestia que despierta y arrebat a el cuerpo que habita.

Así, la obra de Egea articula una reflexión sobre identidad, transformación y la tensión entre humanidad y bestialidad, donde el rostro se convierte en un territorio de misterio, riesgo y metamorfosis. En ocasiones, las páginas son escindidas o recortadas, para reforzar la fractura entre dos mundos: el humano civilizado y el instintivo, en este caso la *ilusión* se manifiesta como transformación, cuerpo y sombra.

La técnica obsesiva de rayar, tapar y borrar se convierte en una liturgia visual. El trazo sigue la dirección del cabello, generando textura, volumen y un aura de furia contenida. Más que representar, el dibujo se transforma en una puerta hacia el otro yo. La bestia emerge, revelando una parte reprimida de la persona. Así, Egea invita al espectador a confrontar su propio doble monstruoso, habilitando un espacio ambiguo donde la belleza aterroriza, la forma destruye y la revelación oculta. Este polimorfismo funciona como una alegoría contemporánea, una meditación sobre la transformación, la identidad y la tensión entre lo humano y lo salvaje.

El trazo denso, obsesivo, sigue el flujo del cabello o las formas faciales del retratado, cuanto más intensa la presión, más potente la ilusión. La figura humana se desdibuja, interrumpida por el estallido animal.

Miguel Ángel Hernando desarrolla su práctica artística desde 2011 en Debajo del Sombrero. Su universo es fantasioso, muy

inhabiting time and, through the line, sustaining a way of being in the world.

Itziar Martín's work is characterized by an intimate, contemplative gaze that explores imagination, the everyday, and personal experiences through a poetic, timeless language. Her pieces usually combine the sensorial with the emotional, creating atmospheres that invite a slow and personal reading. Itziar Martín's series of crochet wedding dresses is a meeting between the ceremonial and the domestic.

In *Vestido de Novia (Wedding dress)*, the artist presents a stylized, colorful costume crocheted onto a mannequin. Its wide flounces and sleeves that barely cover the shoulders are highlighted by the presence of two singular details: a darning chest with a hollow that protrudes from the inside of the suit, integrating itself to the piece, and in the back, an element similar to a sack, suggesting the possibility of carrying a child. The work combines delicacy and imaginary functionality, transforming the garment into an object that interpellates the body and the narrative.

The second piece maintains the line of the first. Also made in crochet and fitted to the mannequin, it has long sleeves, horizontal stripes in bright colors, a high neckline and protruding breasts. It reaches the knees, where a colorful patchwork braids extend the piece, reinforcing the continuity between structure and ornamentation and underlining the care in the construction of volume and texture.

The third piece moves towards abstraction. It runs along the mannequin's body as a single structure, combining wide colored stripes with two short sleeves finished with ruffles. The upper part integrates an unrecognizable head merged with a hat of undefined shapes, while the skirt maintains tight ruffles to the legs, recalling the treatment of volumes in the bridal gown. The work shows the expressive freedom of Martín, who transforms the garment into a space of experimentation between figure, color and form, where the texture and patience of the craft become a poetics of the intimate.

Crochet, as a central technique, brings a tactile sensibility and invites you to get closer. Each stitch reveals a laborious

gesture, a trace of time that preserves the memory of manual labor. In this sense, the series does not celebrate the wedding symbol in its spectacular form, but rather breaks it down to reveal its fragility and humanity.

The proposal remains on a curve of poetic subtlety. Ceremony appears, not as an organ of exhibition, but as a matter for interrogation between intimate and everyday levels. Free of conventionalisms, Itziar Martín is a pure expression of color.

The work of Belén Sánchez, also developed within the framework of Debajo del Sombrero, moves between drawing and sculpture with a deeply personal emotional and symbolic charge. In her work, human figures and architectural spaces are not only forms but also containers of experience, memory and transformation. The three pieces presented in this exhibition share a latent tension between the intimate and the collective, between protection and confinement. Belén turns materials and images into emotional transit scenarios, and her characters inhabit spaces that can be wagons, houses or bodies.

In *Casa atrapa-gentes (People-Trap House)*, the house, symbol of refuge, becomes a trap. The façades show the faces of those who, guided by curiosity, are hopelessly trapped inside, prisoners of a spell that turns the familiar into the disturbing.

In the two pieces *Personas en un vagón (People in a Coach)*, bodies lined up in an enclosed space evoke the tension of the collective and the daily routine. Although immobile and distant, they share a common destiny: the waiting, containment and repetition that define daily life.

Both works explore different forms of entrapment —the magical and the everyday— and reveal, with disturbing delicacy, how attention, curiosity and routine can become mechanisms of confinement. In these works, Belén Sánchez builds her own universe where the spatial and the corporal merge. Coaches, houses, figures; everything is landscape and emotion, at the same time. Her visual language does not follow academic rules, but vital pulses. The artist does not represent, she feels, remembers and inhabits. And in this gesture, she invites us to look inward, too.

personal, donde lo fantástico y lo decorativo convergen con una armonía delicada y constante. Su obra encarna la ilusión de lo infinitamente posible, que parece ser su motor creativo.

Su mundo visual está poblado por pequeños seres, animales fantásticos y figuras sonrientes, suspendidas en un espacio que parece no tener límites. Lo primero que capta la atención del espectador es el esmero y la paciencia invertidos por el artista en la elaboración de sus dibujos. En ellos se despliega un universo habitado por criaturas fantásticas e irreconocibles, cuyo refinamiento y preciosismo en la ornamentación de sus ropajes evocan las formas y los colores fastuosos presentes en las pieles de los animales o en los caparazones de los insectos. Se trata de figuras enigmáticas, como surgidas de un sueño, que posan ante la mirada en actitudes estáticas e individuales. Aunque compartan un mismo espacio, aparecen aisladas unas de otras, suspendidas en un silencio absoluto sobre un fondo blanco. Esta disposición refuerza su carácter introspectivo y acentúa la sensación de extrañeza y contemplación que define el universo visual del artista. Cada línea, magma de puntos y retícula se convierte en un ejercicio de construcción de un universo propio, recogido, detallado y siempre en expansión.

Rosa María Herranz también pertenece al colectivo Debajo del Sombrero. Sus dibujos recrean un escenario fabuloso de circo, en el que desfilan payasos, malabaristas, trapeceistas y toda clase de animales imaginarios que recorren el ruedo de arena. Son figuras de trazo ingenuo y carácter naíf, dispuestas en un plano sin profundidad, donde el fondo blanco del papel actúa como único espacio. Los cuerpos, aligerados de peso y volumen, no proyectan sombra alguna, reforzando la sensación de levedad y suspensión.

El proceso de elaboración de estas obras es tan meticuloso como constante. A lo largo del dibujo, la artista alterna sin cesarlos rotuladores para rellenar con colores distintos la multitud de pequeños círculos, rombos y cuadrados que configuran las figuras. Este gesto repetitivo construye un tejido visual vibrante, donde la acumulación cromática da forma a un universo imaginario de ritmo, color y fantasía.

En este espacio, la artista desarrolla un lenguaje visual ajeno a las convenciones académicas, sustentado en el gesto espontáneo y la exploración gráfica. La figuración aparece velada: formas «biomórficas» y posibles organismos o símbolos primitivos remiten a resonancias arcaicas. No se trata de narraciones reconocibles, sino de evocaciones, de imágenes y memorias que emergen de un paisaje interior sin mediaciones conceptuales ni representacionales.

El gesto reiterado, la insistencia de la forma y la ocupación total del espacio no funcionan como recursos formales aislados, sino como manifestaciones de una voluntad profunda de generar presencia, de hacer visible lo intangible. En este impulso, lo ilusorio se convierte en motor creativo: una forma de habitar el tiempo y de sostener, a través de la línea, una manera de estar en el mundo.

La obra de Itziar Martín se caracteriza por una mirada íntima y contemplativa que explora la imaginación, lo cotidiano y las experiencias personales a través de un lenguaje poético y atemporal. Sus piezas suelen combinar lo sensorial con lo emocional, creando atmósferas que invitan a una lectura lenta y personal. La serie de trajes de novia con croché de Itziar Martín se sitúa como un encuentro entre lo ceremonial y lo doméstico.

En *Vestido de novia*, la artista presenta un traje estilizado y colorido, elaborado en croché sobre un maniquí. Sus amplios volantes y mangas que apenas cubren los hombros destacan por la presencia de dos detalles singulares: un pecho zurcido con un hueco que sobresale del interior del traje, integrándose a la pieza, y en la espalda, un elemento semejante a un morral o saco, que sugiere la posibilidad de cargar un niño. La obra combina delicadeza y funcionalidad imaginaria, transformando la prenda en un objeto que interpela al cuerpo y a la narrativa.

La segunda pieza mantiene la línea de la primera. También realizada en croché y ajustada al maniquí, presenta manga larga, franjas horizontales de colores vivos, cuello alto y pechos salientes. Llega hasta las rodillas, donde un trenzado de retales coloridos prolonga la pieza, reforzando la

Marina Solana’s textile work is articulated as an exercise of affective memory and visual narrative, where thread and fabric replace word and ink.

This work is Marina Solana’s first piece of darning, made from Japanese fabric cuttings. With it, the artist, of Spanish and Japanese origin, began a series that continues to the present day and in which she recreates family scenes marked by geographical distance in 2017. Hence the title *Álbum de fotos (Photo Album)*. Images that bring together, on the same plane, people separated by thousands of kilometers. Solana’s collages always start from a previous drawing on paper, which is then transferred to canvas using tracing paper. From there, the process of cutting and darning colored fabric scraps begins, with which she shapes the figures of the scene. Eleven characters appear in this work, among them a little boy in his mother’s arms. Among the faces, without explicit identification, one can sense the presence of the artist herself and her older sister, surrounded by other family members. The overall finish is still simple compared to the greater degree of definition and complexity that later pieces in the series will achieve.

The second piece, made in 2023 and entitled *La boda de Yuchan y Atsumi (The Wedding of Yuchan and Atsumi)*, presents a more refined and restrained composition. Four figures appear in it: the protagonists of the wedding, the bride and groom, accompanied by the bridesmaids, Marina and her older sister. Both hold in their hands bags of identical shape and color, creating a subtle play of symmetries. The incorporation of new ornamental elements stands out in this work, such as small rhinestones and tulle lace trimmings used to recreate the bride’s headdress. The background, made in an Asian-inspired print, contrasts with the outfits’ chosen plain fabrics, which grants them a formal neatness that’s near Oriental minimalism, and strengthens the scene’s narrative delicacy.

In both pieces, Solana creates carefully handcrafted collective portraits that evoke family celebrations, group photographs, and reinvented memories. Each character —embroidered with expressive strokes— occupies its own space, dressed in different fabrics that insinuate different identities and memories. The artist builds community through embroidery. Each character is unique but is part of a whole. Differences

in color, texture and posture are not corrected; they are integrated. Embroidery thus becomes an act of care, of patient attention to the details that make up a shared life. Through this textile *collage*, the artist invites us to look at memory as a collective and sensitive act.

Rubén Cabanillas, a self-taught artist, channels his inner world through sculptures and paintings that combine physical strength and fragmented memory.

Canguro y Lola en el desierto (Kangaroo and Lola in the Desert), is Cabanillas’ second painting. It depicts two stiff-looking figures holding hands, a woman and a kangaroo, from whose belly a kid is emerging. Both face the viewer, their eyes fixed, establishing a direct, frontal relationship. A vertical line symmetrically divides the composition, delimiting two opposing spaces: day and night. In each of them stars, a moon, and a sun appear. The scene is enveloped in a tapestry of crudely drawn letters and numbers, along with small schematic figures of men and women, which reinforce the work’s symbolic and narrative character.

Niño vaca (Cow Child) is a wood carving composed of two cylindrical trunks approximately thirty centimeters high and twenty-five centimeters in diameter. The intervention is minimal and essential: the upper trunk features eyes, a nose and a mouth in relief, painted in black on a white background. The flat upper surface resembles a cow’s teats, from which two horns emerge smoothly. The second trunk reproduces, in low relief, a cow’s characteristic dark spots.

This piece dialogues with another sculpture of similar dimensions, untitled, equally resolved with a reduced palette —blue and orange. Both share the same essential figure: a body from which emerges a person, perhaps a child, who seems to have been confined inside as a result of a spell. The works convey a state of melancholy and reverie, in which the figure remains captive, condemned to observe and long for the freedom of movement that, as in dreams, always belongs to others.

His wood carvings —sturdy and square-shaped— burst with presence, carved from the depths with raw tact and

continuidad entre estructura y ornamentación y subrayando el cuidado en la construcción del volumen y la textura.

La tercera pieza se desplaza hacia la abstracción. Recorre el cuerpo del maniquí como una sola estructura, combinando franjas amplias de colores con dos mangas cortas rematadas en volantes. La parte superior integra una cabeza irreconocible fusionada con un sombrero de formas indefinidas, mientras la falda mantiene volantes ajustados a las piernas, recordando el tratamiento de los volúmenes en el *vestido de novia*. La obra muestra la libertad expresiva de Martín, que transforma la prenda en un espacio de experimentación entre figura, color y forma, donde la textura y la paciencia del oficio devienen en una poética de lo íntimo.

El croché, como técnica central, aporta una sensibilidad táctil que invita a acercarse. Cada punto revela un gesto trabajoso, una huella de tiempo que conserva la memoria del gesto manual. En este sentido, la serie no celebra el símbolo de la boda desde su espectacularidad, sino que lo descompone para revelar su fragilidad y su humanidad.

La propuesta se mantiene en una curva de sutileza poética. Lo ceremonial aparece, no como órgano de exhibición, sino como materia para interrogación entre lo íntimo y lo cotidiano. Libre de convencionalismos Itziar Martín es pura expresión de color.

La obra de Belén Sánchez, también desarrollada en el marco de Debajo del Sombrero, se mueve entre el dibujo y la escultura con una carga emocional y simbólica profundamente personal. En su trabajo, las figuras humanas y los espacios arquitectónicos no son solo formas, son contenedores de experiencia, memoria y transformación. Las tres piezas que se presentan en esta muestra comparten una tensión latente entre lo íntimo y lo colectivo, entre la protección y el encierro. Belén convierte los materiales y las imágenes en escenarios de tránsito emocional y sus personajes habitan espacios que pueden ser vagones, casas o cuerpos.

En *Casa atrapa-gentes*, la casa, símbolo de refugio, se transforma en trampa. Las fachadas muestran los rostros de quienes, guiados por la curiosidad, quedan atrapados

sin remedio en su interior, prisioneros de un hechizo que convierte lo familiar en inquietante.

En las dos piezas *Personas en un vagón*, cuerpos alineados en un espacio cerrado evocan la tensión de lo colectivo y la rutina cotidiana. Aunque inmóviles y distantes, comparten un destino común: la espera, la contención y la repetición que define la vida diaria.

Ambas obras exploran diferentes formas de atrapamiento —lo mágico y lo cotidiano— y revelan, con delicadeza inquietante, cómo la atención, la curiosidad y la rutina pueden convertirse en mecanismos de confinamiento. En estas obras, Belén Sánchez construye un universo propio donde lo espacial y lo corporal se funden. Vagones, casas, figuras; todo es al mismo tiempo paisaje y emoción. Su lenguaje visual no sigue normas académicas, sino pulsos vitales. La artista no representa: siente, recuerda, habita. Y en ese gesto, nos invita a mirar también hacia dentro.

La obra textil de Marina Solana se articula como un ejercicio de memoria afectiva y narrativa visual, donde el hilo y la tela sustituyen a la palabra y a la tinta.

Este trabajo constituye la primera pieza de zurcido realizada por Marina Solana a partir de recortes de tela procedentes de Japón. Con ella, la artista —de origen español y japonés— inicia en 2017 una serie que se prolonga hasta la actualidad y en la que recrea escenas familiares marcadas por la distancia geográfica. De ahí el título *Álbum de fotos*. Imágenes que reúnen, en un mismo plano, a personas separadas por miles de kilómetros. Los *collages* de Solana parten siempre de un dibujo previo sobre papel, que posteriormente traslada al lienzo mediante papel de calco. A partir de ahí comienza el proceso de recorte y zurcido de retales de tela de color, con los que va dando forma a las figuras de la escena. En esta obra aparecen once personajes, entre ellos un niño pequeño en brazos de su madre. Entre los rostros, sin una identificación explícita, se intuye la presencia de la propia artista junto a su hermana mayor, rodeadas por otros familiares. El acabado general es todavía sencillo si se compara con el mayor grado de definición y complejidad que alcanzarán las piezas posteriores de la serie.

honesty. His paintings, on the other hand, display an intimate decorativism: tiny beings, objects, vegetation, and garments float around a figurative core, like poetic fragments of memories that resist oblivion.

Through these two aspects, Rubén invites us to look at what usually remains hidden: the specific way in which someone lives, remembers and —through the creative act— transcends. His inner world does not evade reality; it “reimagines” it. His works are sustained in that delicate balance between the observation of the present and the need to protect what excites.

Linked to the creative and community project *Tu casa del arte*, also conceived as a space for meeting, production, and artistic visibility, María González and Jaime Márquez are participating in this X Biennial of Contemporary Art of Fundación ONCE.

A lover of color and pencils, María González began developing her art through illustration and typography. María represents her *geishas* through schematic strokes and soft lines that evoke the elegance and refinement typical of these women. The kimonos are constructed from small strokes of color that suggest the richness and subtlety of the fabrics, while elements such as the *obi* and traditional headdresses complete the scene and refer to the ancestral rituals of Japanese culture.

Through a personal interpretation of reality, the artist captures the figures, depicting their essence with basic shapes. This economy of means does not impoverish the image, but rather enhances it. Repetitiveness is transformed into an illusion of life and a renewed visual experience. The works convey vitality, optimism, and joy, and the movement suggested in the figures invites viewers to project their imagination, freely transforming their identities.

Her particular interpretation of the forms of reality allows her to capture them, capturing the essence of the elements and using basic forms to represent them. María manages to transform a small repetitive element into illusions of life and new experiences. Her creations catch the eye with their vitality and reflect optimism and *joie de vivre*.

Jaime Márquez is passionate about travel and different cultures. The exhibited work presents the artist’s personal interpretation of Madrid’s Plaza Mayor. Its visual features are translated into a geometric scheme in which the brick buildings, with their different heights, the arcades, windows, balconies and the multitude of stores that populate the square acquire an equivalent relevance. All urban elements are arranged in the foreground, annulling the traditional perspective and replacing it with a vertical axis that orders the composition.

This arrangement creates a vibrant image that conveys the square’s lively atmosphere and characteristic bustle, which is always busy with visitors and tourists at any time of day. The accumulation of shapes and details suggests a space in constant activity, where every corner participates in the scene.

Jaime focuses his work on the interpretation of cities and urban landscapes. The use of pencil and black marker allows him to develop a singular graphic language, with which he enhances a personal vision of architecture and the urban environment, and in his compositions, the profusion of small windows is reminiscent of a multitude of eyes that observe, as if the artist himself were looking at the world through them.

The almost infinite enumeration of elements reinforces the sensation that his works could be extended without limit, turning the city into a living organism in permanent expansion.

Vía Gran is articulated as a piece traversed by a double gaze: that of the city as a physical space and that of the city as a sedimentation of memory. Mercè Luz proposes here a reading of the Gran Vía that goes beyond its status as an urban artery to reveal it as a luminous wound, open in the center of Madrid, where progress and loss coexist inseparably.

Before its layout, the place was composed of a network of minor streets, humble dwellings, and inner courtyards where light barely filtered through. The irruption of the Gran Vía meant the disappearance of this domestic landscape, although not its symbolic annulment. In the work, these absent architectures reappear in the background plane through a *trompe-l’oeil* that

La segunda pieza, realizada en 2023 y titulada *La boda de Yuchan y Atsumi*, presenta una composición más depurada y contenida. En ella aparecen cuatro figuras: los protagonistas del enlace, el esposo y la esposa, acompañados por las damas de honor, Marina y su hermana mayor. Ambas sostienen en sus manos bolsos de forma y color idénticos, estableciendo un sutil juego de simetrías. Destaca en esta obra la incorporación de nuevos elementos ornamentales, como pequeñas piezas de pedrería y recortes de encaje de tul utilizados para recrear el tocado de la novia. El fondo, realizado con una tela de estampado de inspiración oriental, contrasta con la elección de tejidos lisos para las vestimentas, lo que otorga a las figuras una nitidez formal cercana al minimalismo oriental y refuerza la delicadeza narrativa de la escena.

En ambas piezas Solana crea retratos colectivos cuidadosamente contruidos a mano, que evocan celebraciones familiares, fotografías de grupo y recuerdos reinventados. Cada personaje —bordado con trazo expresivo— ocupa su espacio, vestido con telas dispares que insinúan diferentes identidades y memorias. La artista construye comunidad a través del bordado. Cada personaje es único, pero forma parte de un todo. Las diferencias de color, textura y postura no se corrigen, se integran. El bordado se convierte así en un acto de cuidado, de atención paciente a los detalles que componen una vida compartida. A través de este *collage* textil la artista nos invita a mirar la memoria como un acto colectivo y sensible.

Rubén Cabanillas, artista autodidacta, canaliza su mundo interior a través de esculturas y pinturas que combinan fuerza física y memoria fragmentada.

Canguro y Lola en el desierto constituye la segunda pintura de Cabanillas. En ella aparecen dos figuras de aspecto rígido que se dan la mano, una mujer y un canguro, de cuya panza asoma una cría. Ambas miran de frente al espectador, con los ojos fijos, estableciendo una relación directa y frontal. Una línea vertical divide simétricamente la composición, delimitando dos espacios opuestos: el día y la noche. En cada uno de ellos aparecen estrellas, una luna y un sol. La escena queda envuelta por un tapiz formado por letras y números trazados de manera tosca, junto a pequeñas figuras esquemáticas

de hombres y mujeres, que refuerzan el carácter simbólico y narrativo de la obra.

Niño vaca es una talla en madera compuesta por dos troncos cilíndricos de aproximadamente treinta centímetros de altura y veinticinco de diámetro. La intervención es mínima y esencial: en el tronco superior se disponen ojos, nariz y boca en relieve, pintados en negro sobre un fondo blanco. La superficie plana superior remite a la testuz de una vaca, de la que emergen suavemente dos cuernos. El segundo tronco reproduce, en bajo relieve, las manchas oscuras características del animal.

Esta pieza dialoga con otra escultura de dimensiones similares, sin título, igualmente resuelta con una paleta reducida —azul y naranja—. Ambas comparten una misma figura esencial: un cuerpo del que emerge una persona, quizá un niño, que parece haber quedado recluido en su interior como resultado de un hechizo. Las obras transmiten un estado de melancolía y ensueño, en el que la figura permanece cautiva, condenada a observar y añorar la libertad de movimiento que, como en los sueños, pertenece siempre a otros.

Sus tallas en madera —robustas y de formas cuadradas— irrumpen con presencia, talladas desde lo profundo con crudo tacto y honestidad. Sus pinturas, por su parte, despliegan un decorativismo íntimo: diminutos seres, objetos, vegetación y prendas flotan alrededor de un núcleo figurativo, como fragmentos poéticos de recuerdos que resisten al olvido.

A través de estas dos vertientes, Rubén nos invita a mirar lo que usualmente permanece oculto: la manera específica en que alguien vive, recuerda y —a través del acto creador— trasciende. Su mundo interior no evade lo real, lo «reimagina». Sus obras se sostienen en ese delicado equilibrio entre la observación del presente y la necesidad de proteger lo que emociona.

Vinculados al proyecto creativo y comunitario *Tu casa del arte*, también concebido como un espacio de encuentro, producción y visibilización artística, participan en esta X Bienal de Arte Contemporáneo de Fundación ONCE María González y Jaime Márquez.

creates the illusion of relief; small houses and old stores seem to emerge from the support, but they do so only visually. The sense of touch belies what the eye affirms, underlining the spectral condition of those urban memories that no longer exist, but are not completely gone either.

Over this layer of memory is superimposed a freehand drawing, made with a black marker, tracing the connection between Alcalá Street and Gran Vía. The Metropolis building occupies the foreground as a symbolic landmark, almost a lighthouse, from which a continuous line unfolds along both roads. The graphic gesture does not impose temporal hierarchies: the present is drawn without erasing the past, allowing both layers to breathe and contaminate each other in the same visual space.

The illusion that activates *Vía Gran* is not only optical, but profoundly memorial. Mercè Luz does not seek to deceive the eye, but to awaken an awareness of what persists beneath the city's surface. Each line functions as an attempt at reconciliation between the beauty of the disappeared and the monumentality of the built, reminding us that the current brightness of the Gran Vía rises over the demolition of more than three hundred houses. In each new stone beats an ancient, silent emotion, which the work makes visible.

Vía Gran is, in this sense, the result of a prolonged and deeply internalized learning process. The work assumes the complexity of a gaze that avoids both paralyzing nostalgia and the naïve celebration of progress, placing itself in an intermediate territory where past and present dialogue without annulling each other. Each formal decision is traversed by this way of thinking about space and memory that has been taking shape over the years.

The desire to close the biennial with this piece responds to this formative and symbolic dimension. *Vía Gran* is not only a reflection of the city, but also a process of transmission, shared construction, and trust in time. The inversion of the title is not a formal gesture, but a declaration of intentions: to look again at what has always been there, between memory and light, as a synthesis of an artistic and human journey that finds in this work a coherent and meaningful closure.

In closing, I would like to express my gratitude to Mercè Luz, mentor for over fifteen years of shared work in the field of biennials and contemporary Art collections of Fundación ONCE. Her constant accompaniment and example have been decisive for me, not only in understanding Art as a space for thought, but also in learning a way of understanding disability that places it far from any reductionist or welfare interpretation, viewing it from the vantage point of a special capacity. Thank you for the vote of confidence in passing the baton this edition. This gesture is not only a continuity, but also the assumption of a way of understanding the curatorial and artistic commitment that has deeply marked my way of working and being in the field of contemporary Art. This biennial celebrates the creativity born of diversity and hope. The artists, mostly from Madrid, transform limitations into gestures, perception into play and the everyday into amazement. Their works invite us to look again, to discover worlds where imagination and experience intertwine in freedom.

Artists present at the Biennial (31): Boa Mistura, Alberto García-Alix, Cristina García Rodero, Joan Fontcuberta, Daniel Canogar, Diego Canogar, Mercè Luz, Ginebra Siddal, Isidro Blasco, Carlos Garaicoa, Marina Vargas, Jesús Galiana, Jaime Márquez, María González, Marina Solana, Costa Badía, Miriam Garlo, Carme Ollé, Miguel Ángel Hernando, Germán Gómez, Jorge Fuenbuena, Isidro López-Aparicio, Escalona brothers, José Manuel Egea, Rubén Cabanillas, Rosa María Herranz, Algo de Jaime, Itziar Martín, Belén Sánchez, Cuco Suárez, Alejandro Castillo.

Amante del color y del lápiz, María González comenzó a desarrollar su arte a partir de trabajos de ilustración y diseño de tipografías.

María representa a sus *geishas* mediante trazos esquemáticos y líneas suaves que evocan la elegancia y el refinamiento propios de estas figuras femeninas. Los kimonos se construyen a partir de pequeños trazos de color que sugieren la riqueza y sutileza de las telas, mientras que elementos como el obi y los tocados tradicionales completan la escena y remiten a los rituales ancestrales de la cultura japonesa.

A través de una interpretación personal de las formas de la realidad, la artista consigue plasmar las figuras de manera sencilla, captando su esencia mediante el uso de formas básicas. Esta economía de medios no empobrece la imagen, sino que la potencia. Lo repetitivo se transforma en ilusión de vida y en experiencia visual renovada. Las obras transmiten vitalidad, optimismo y alegría, y el movimiento sugerido en las figuras invita al espectador a proyectar su imaginación, transformando de forma libre la identidad de cada una de ellas.

Su particular interpretación de las formas de la realidad le permite plasmarlas de un modo sencillo, captando la esencia de los elementos y utilizando las formas básicas para representarlas. María logra transformar un pequeño elemento repetitivo en ilusiones de vida y experiencias nuevas. Sus creaciones atrapan a quien las mira con su vitalidad, reflejan optimismo y alegría de vivir.

Jaime Márquez es un artista apasionado por los viajes y las diferentes culturas. La obra expuesta presenta una interpretación personal de la Plaza Mayor de Madrid tal como la percibe el artista. Sus rasgos visuales se traducen en un esquema geométrico en el que los edificios de ladrillo, con sus distintas alturas, los soportales, ventanas, balcones y la multitud de comercios que pueblan la plaza adquieren una relevancia equivalente. Todos los elementos urbanísticos se disponen en primer plano, anulando la perspectiva tradicional y sustituyéndola por un eje vertical que ordena la composición.

Esta disposición genera una imagen vibrante, capaz de transmitir el ambiente lleno de vida y el bullicio característico

de la plaza, siempre recorrida por visitantes y turistas a cualquier hora del día. La acumulación de formas y detalles sugiere un espacio en constante actividad, donde cada rincón participa de la escena.

Jaime centra su trabajo en la interpretación de ciudades y paisajes urbanos. El uso del lápiz y del rotulador negro le permite desarrollar un lenguaje gráfico singular, con el que potencia una visión personal de la arquitectura y del entorno urbano, además en sus composiciones, la profusión de pequeñas ventanas recuerda a una multitud de ojos que observan, como si el propio artista mirara el mundo a través de ellas.

La enumeración casi infinita de elementos refuerza la sensación de que sus obras podrían extenderse sin límite, convirtiendo la ciudad en un organismo vivo y en permanente expansión.

Vía Gran se articula como una pieza atravesada por una doble mirada: la de la ciudad como espacio físico y la de la ciudad como sedimentación de memoria. Mercè Luz propone aquí una lectura de la Gran Vía que desborda su condición de arteria urbana para revelarla como una herida luminosa, abierta en el centro de Madrid, donde progreso y pérdida conviven de manera inseparable.

Antes de su trazado, el lugar estaba compuesto por un entramado de calles menores, viviendas humildes y patios interiores donde la luz apenas se filtraba. La irrupción de la Gran Vía supuso la desaparición de ese paisaje doméstico, aunque no su anulación simbólica. En la obra, esas arquitecturas ausentes reaparecen en el plano de fondo mediante un trampantojo que genera esa condición de relieve; casitas y antiguos comercios parecen emerger del soporte, pero solo lo hacen desde lo visual. El tacto desmiente lo que el ojo afirma, subrayando la condición espectral de esos recuerdos urbanos que ya no existen, pero tampoco se han ido del todo.

Sobre ese estrato de memoria se superpone un dibujo a mano alzada, realizado con rotulador negro, que traza el encuentro entre la calle Alcalá y la Gran Vía. El edificio Metrópolis ocupa el primer plano como un hito simbólico, casi un faro, desde el

cual una línea continua despliega ambas vías. El gesto gráfico no impone jerarquías temporales: el presente se dibuja sin borrar el pasado, permitiendo que ambas capas respiren y se contaminen mutuamente en un mismo espacio visual.

La ilusión que activa *Vía Gran* no es únicamente óptica, sino profundamente memorial. Mercè Luz no busca engañar al ojo, sino activar una conciencia de lo que persiste bajo la superficie de la ciudad. Cada trazo funciona como un intento de reconciliación entre la belleza de lo desaparecido y la monumentalidad de lo construido, recordándonos que el brillo actual de la Gran Vía se levanta sobre la demolición de más de trescientas casas. En cada piedra nueva late una emoción antigua, silenciosa, que la obra se encarga de hacer visible.

Vía Gran es, en este sentido, el resultado de un proceso de aprendizaje prolongado e interiorizado en profundidad. La obra asume la complejidad de una mirada que rehúye tanto la nostalgia paralizante como la celebración ingenua del progreso, situándose en un territorio intermedio donde pasado y presente dialogan sin anularse. Cada decisión formal está atravesada por esa manera de pensar el espacio y la memoria que ha ido tomando forma a lo largo de estos años.

El deseo de cerrar la bienal con esta pieza responde a esa dimensión formativa y simbólica. *Vía Gran* no condensa únicamente una reflexión sobre la ciudad, sino también un proceso de transmisión, de construcción compartida y de confianza en el tiempo. La inversión del título no es un gesto formal, sino una declaración de intenciones: volver a mirar aquello que siempre estuvo ahí, entre la memoria y la luz, como síntesis de un recorrido artístico y humano que encuentra en esta obra un cierre coherente y significativo.

Como cierre, deseo expresar mi agradecimiento a Mercè Luz, mentora a lo largo de más de quince años de trabajo compartido en el ámbito de las bienales y las colecciones de arte contemporáneo de Fundación ONCE. Su acompañamiento y ejemplo constante ha sido decisivo para mí, no solo para comprender el arte como un espacio de pensamiento, sino para aprender una manera de mirar que sitúa la discapacidad lejos de cualquier lectura reductora o asistencial, entendiéndola desde la ilusión como una

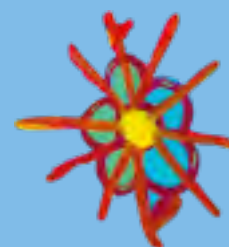
capacidad especial. Gracias por la confianza depositada en mí y por pasarme el testigo de esta edición. Este gesto no solo supone una continuidad, sino también la asunción de una forma de entender el compromiso curatorial y artístico que ha marcado profundamente mi manera de trabajar y de estar en el ámbito del arte contemporáneo. Esta bienal celebra la creatividad que surge de la diversidad y la ilusión. Los artistas, en su mayoría del tejido madrileño, transforman limitaciones en gesto, percepción en juego y lo cotidiano en asombro. Sus obras nos invitan a mirar de nuevo, a descubrir mundos donde la imaginación y la experiencia se entrelazan en libertad.

Artistas presentes en la bienal (31): Boa Mistura, Alberto García-Alix, Cristina García Rodero, Joan Fontcuberta, Daniel Canogar, Diego Canogar, Mercè Luz, Ginebra Siddal, Isidro Blasco, Carlos Garaicoa, Marina Vargas, Jesús Galiana, Jaime Márquez, María González, Marina Solana, Costa Badía, Miriam Garlo, Carme Ollé, Miguel Ángel Hernando, Germán Gómez, Jorge Fuembuena, Isidro López-Aparicio, Escalona brothers, José Manuel Egea, Rubén Cabanillas, Rosa María Herranz, Algo de Jaime, Itziar Martín, Belén Sánchez, Cuco Suárez, Alejandro Castillo.

Antonella Montinaro.
Correctora ortográfica: Violeta Sánchez Esteban



OBRAS WORKS





El tacón como prótesis, 2024

Técnica mixta
Dibujos 28 x 36 cm
Zapatos. Medidas variables





Geometría emergente, 2024

C-Print, madera, metal, material de ferretería
y cartón de museo sin ácido
190 × 290 × 150 cm

ISIDRO BLASCO Y GALERÍA PONCE+ROBLES



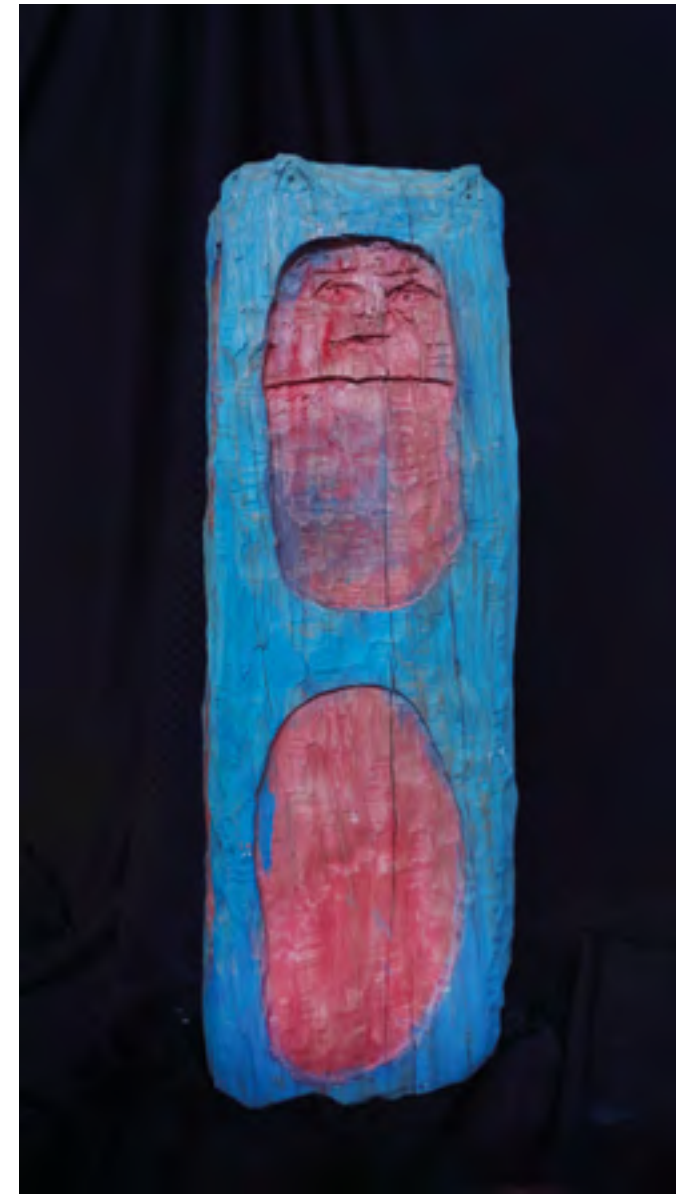
Ilusión, 2025
Soporte móvil en madera DM autoportante
5 × 2 m



Canguro y Lola en el desierto, 2011

Acrílico sobre lienzo
195 × 131 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Sarcófago, 2019

Talla en madera y pintura
77 × 16 × 14 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Niño vaca, 2019

Talla en madera y pintura
65 × 25 cm

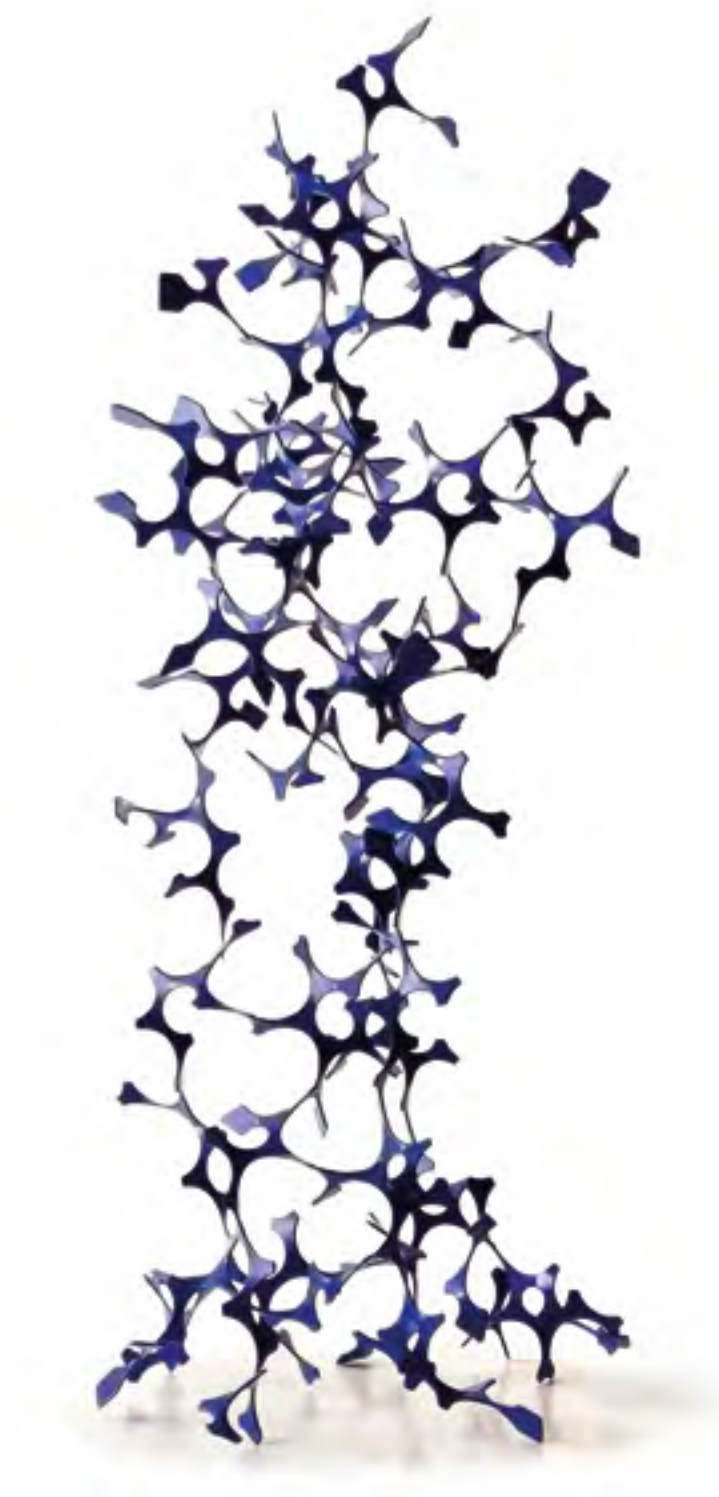
CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO

Mirada, 1999
Fotolitografía metacrilato, cable de colores y luces
Medidas variables

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN. COLECCIÓN CAL CEGO.
COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO (EN DEPÓSITO EN EL IVAM)



Gran Nébula Enroscada Azul, 2025
Hierro soldado y pintado
152 × 59 × 59 cm



Terraza, 2018
Óleo sobre lienzo
116 × 130 cm

COLECCIÓN CARLOS MIRANDA MAS





Sin título, 2015
Vendas de escayola sobre el molde del rostro del artista
posteriormente pintado
54 × 22 × 26 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



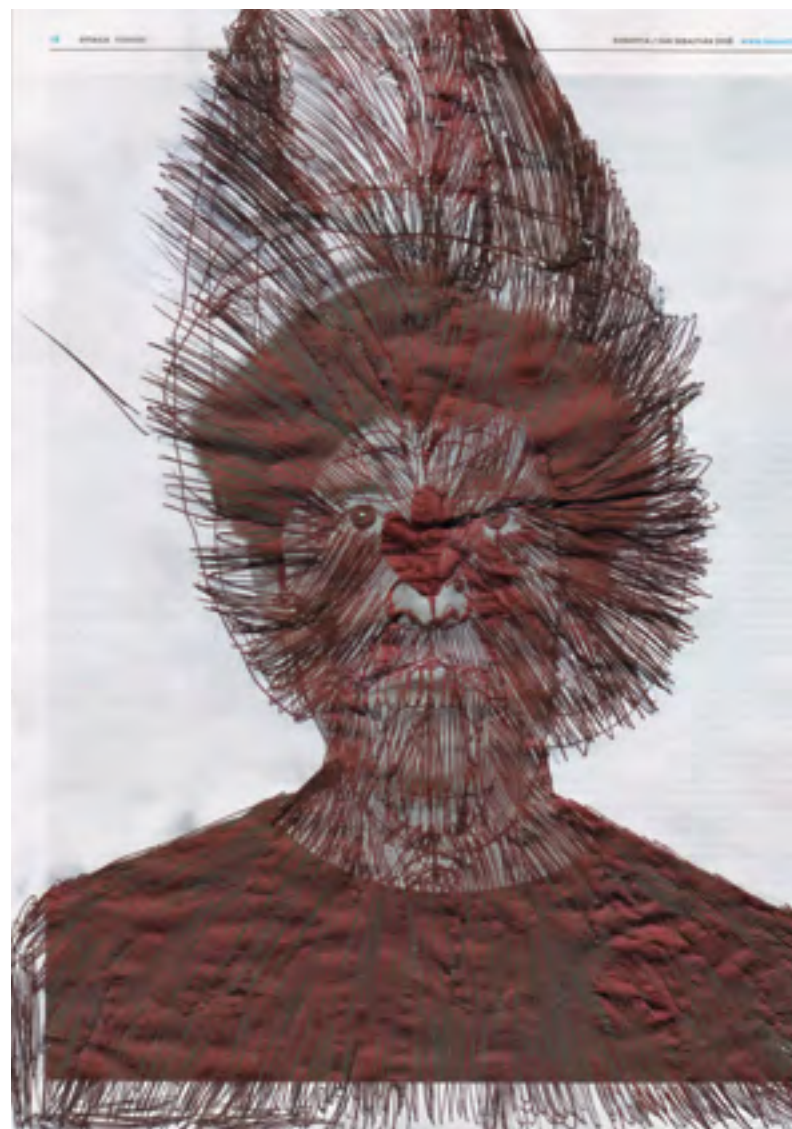
Sin título, 2016
Recortes de revistas intervenidos
con un rotulador, sobre papel
30 × 42 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Sin título, 2016
Recortes de revistas intervenidos
con un rotulador, sobre papel
30 × 42 cm

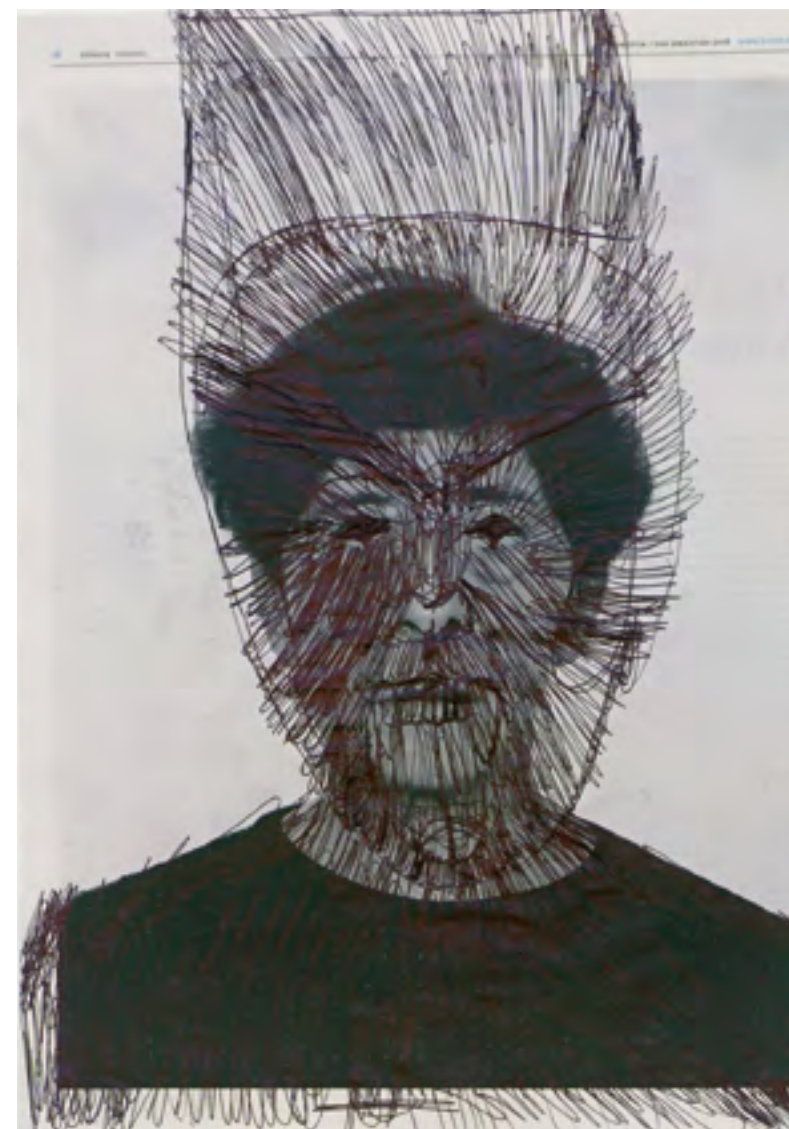
CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Sin título, 2016

Fotografía de un rostro recortada de una revista,
e intervenida con bolígrafo
38 x 28 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Sin título, 2016

Fotografía de un rostro recortada de una revista,
e intervenida con bolígrafo
42 x 30 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Sin título, 2016

Fotografía de un rostro recortada de una revista,
e intervenida con bolígrafo
30 x 27 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Brahma, 2026

David Escalona y Álvaro Escalona

Técnica mixta. Instalación sonora, vibracional e interactiva

Materiales: arpa de piano con base de madera, altavoces vibrátiles y esfera de obsidiana, cera de abeja, teclas de piano y banco. Medidas variables

Fotografías: A. Morillas



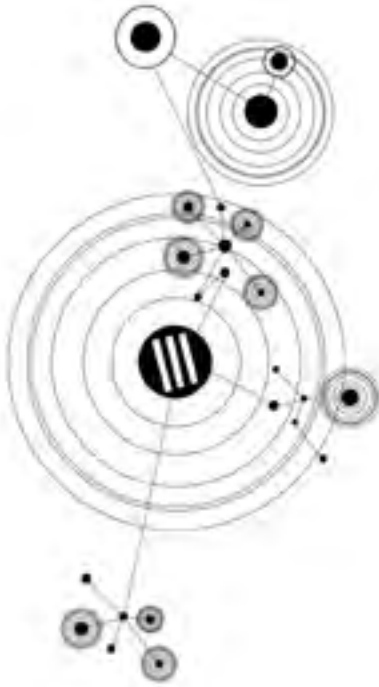
Shhh, 2024

David Escalona

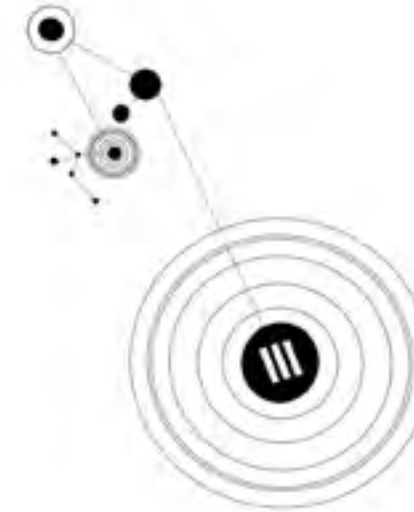
Técnica mixta

Materiales varios: zapato de charol, cristal de obsidiana, listón de madera lacado, sordina de piano. Medidas variables

Fotografía: David Escalona



Claro de Luna, 2024
Escalona Brothers
Técnica mixta. Partitura gráfica
accesible en relieve impresa en papel



La catedral sumergida, 2024
Escalona Brothers
Técnica mixta. Partitura gráfica
accesible en relieve impresa en papel



Corpus en Sevilla, 2024
Escalona Brothers
Técnica mixta. Partitura gráfica
accesible en relieve impresa en papel

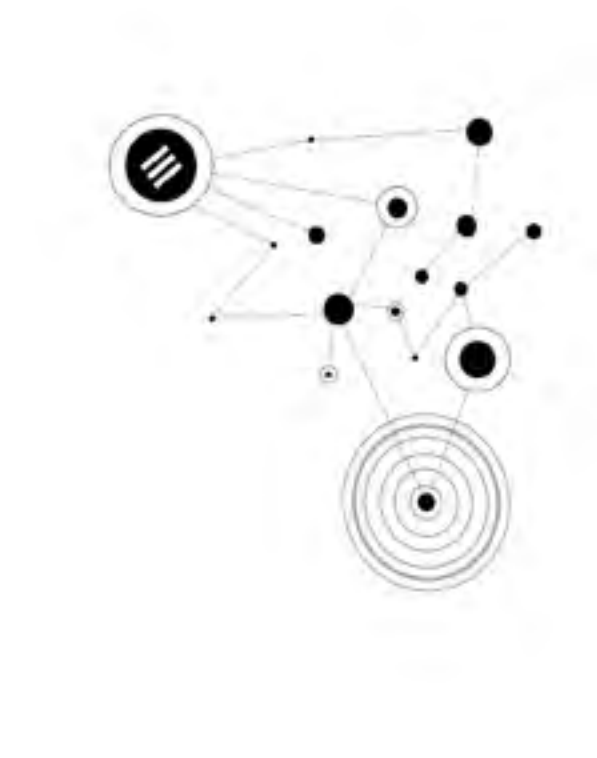


Vals No. 7 op. 39, 2024
Escalona Brothers
Técnica mixta. Partitura gráfica
accesible en relieve impresa en papel





Nocturno No. 2 op. 9, 2024
Escalona Brothers
Técnica mixta. Partitura gráfica
accesible en relieve impresa en papel



Fuga No. 16, Solm., 2024
Escalona Brothers
Técnica mixta. Partitura gráfica
accesible en relieve impresa en papel



Retrato oficial del cosmonauta Ivan Istochnikov, 1997

Fotografía en blanco y negro sobre papel fotográfico
Con marco: 80,5 × 56,5 × 2,2 cm

FUNDACIÓN TELEFÓNICA



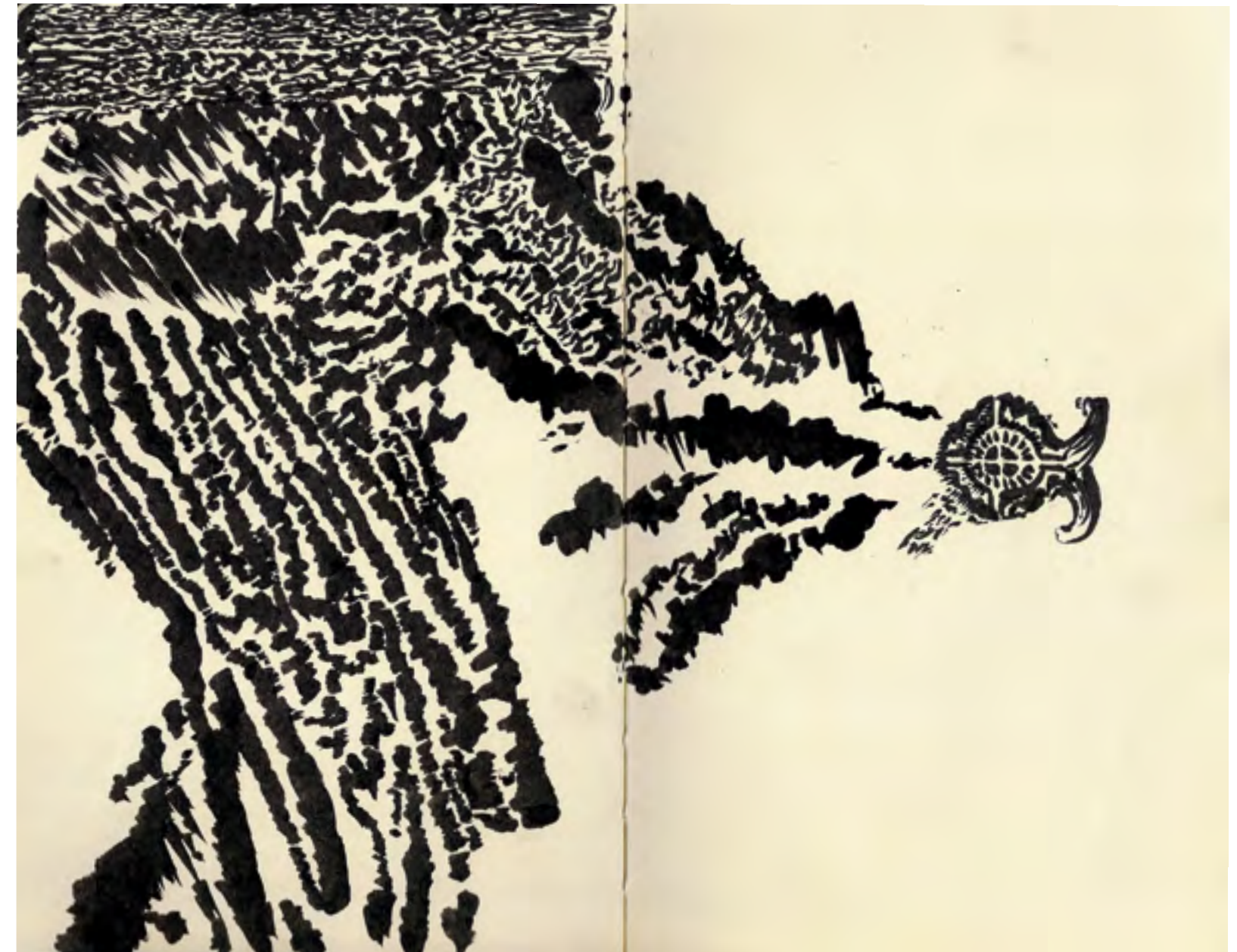
After Saturno, 2021
Impresión Diassec. Metacrilato brillo 5 mm + Dibond 3 mm +
perfil 2 cm aluminio (2420) perimetral en el borde trasero
145 × 181 cm



Moleskine Addiction, 2007-2014

Tinta sobre papel. 12 cuadernos de dibujo Moleskine con obra gráfica que recorren siete años de escenas costumbristas, ejercicios tipográficos, diseños, ilustraciones, paisajes.
26 × 21 cm. (abierto)

CORTESÍA: GALIANA & ZMORK





Arqueológica III, 2025

Fotografía B/N impresa en papel William Turner, grafito, madera de fresno y pino Oregón
189 × 75 × 50 cm (c/u)

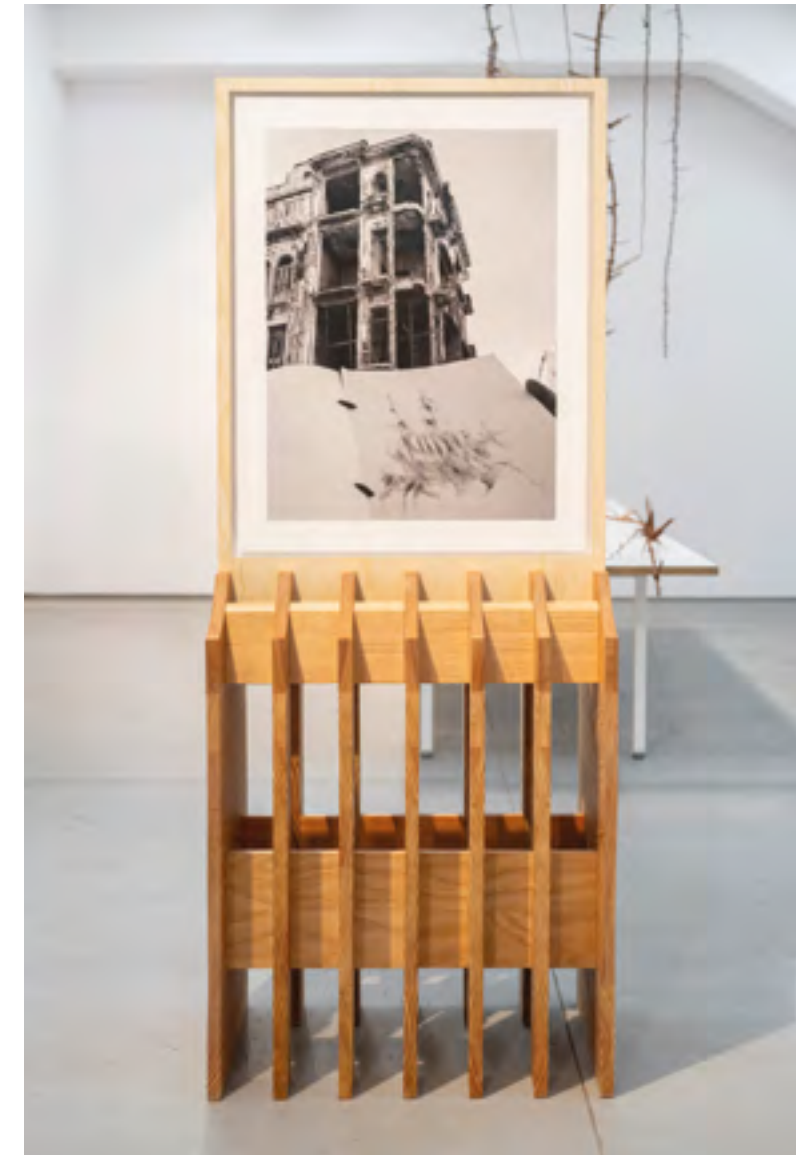
CORTESÍA DEL ARTISTA Y GALERÍA ELBA BENÍTEZ



Arqueológica IV, 2025

Fotografía B/N impresa en papel William Turner, grafito, madera de fresno y pino Oregón
189 × 75 × 50 cm (c/u)

CORTESÍA DEL ARTISTA Y GALERÍA ELBA BENÍTEZ



Arqueológica V, 2025

Fotografía B/N impresa en papel William Turner, grafito,
madera de fresno y pino Oregón
189 × 75 × 50 cm (c/u)

CORTESÍA DEL ARTISTA Y GALERÍA ELBA BENÍTEZ



La confesión. Saavedra (Lugo), 1980

Gelatinobromuro de plata sobre papel baritado
184 × 273 mm

MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



El Novio, 1983

Fotografía
50 × 60 cm

MUSEO CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO



El Optimista, 1986

Fotografía
50 × 60 cm

MUSEO CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO



Huevo - Luna I, 2014
Fotografía digital, papel rc sobre dibón
50 × 70 cm



Huevo - Luna II, 2014
Fotografía digital, papel rc sobre dibón
50 × 70 cm



Huevo - Luna III, 2014
Fotografía digital, papel rc sobre dibón
50 × 70 cm



Huevo - Luna IV, 2014
Fotografía digital, papel rc sobre dibón
50 × 70 cm



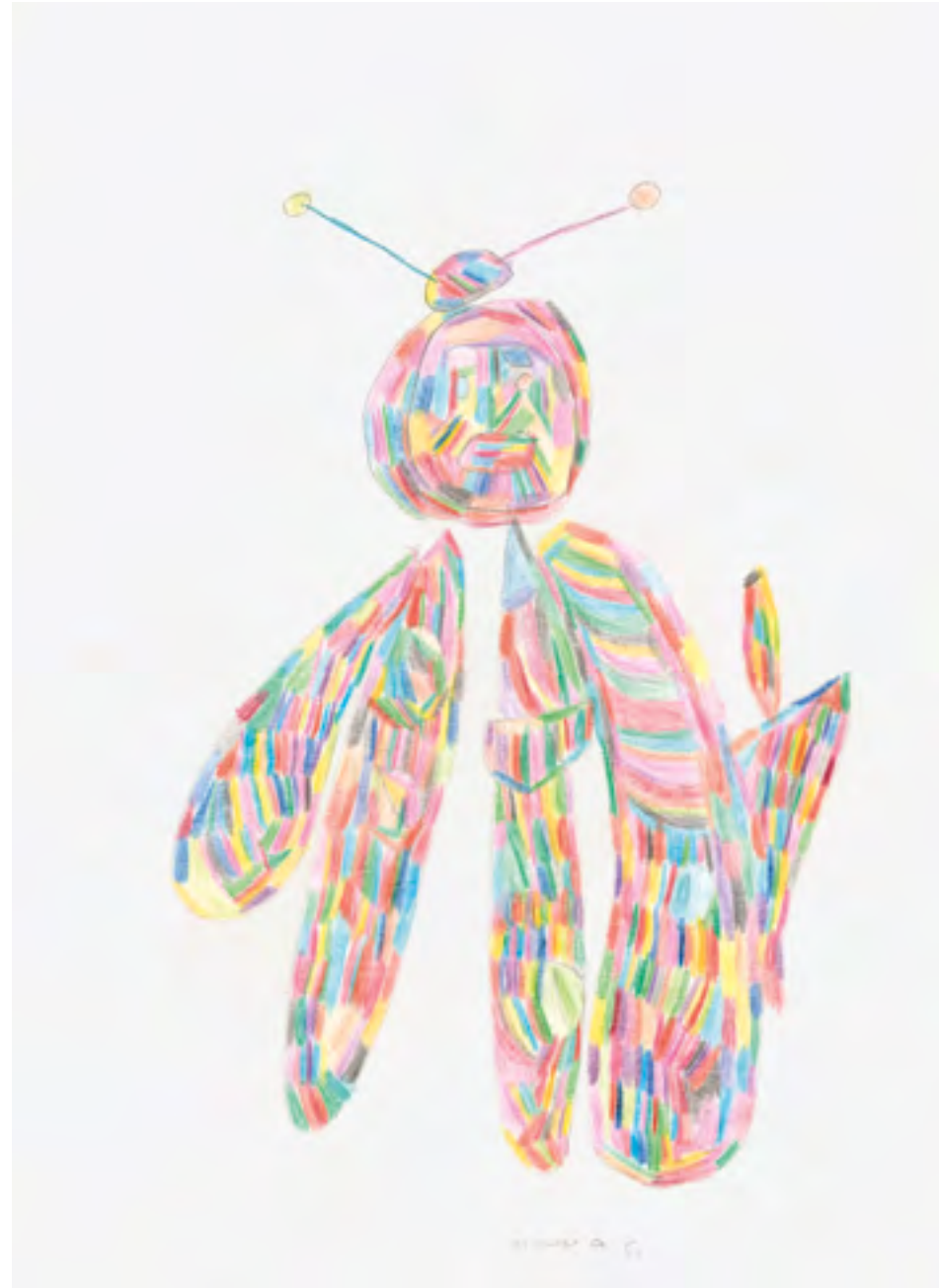
Retrato de Álvaro Madrigal III, 2021

C-Print sobre papel, polietileno,
papel japonés y remaches metálicos
300 × 200 cm



Retrato de Connor Daniels V, 2022

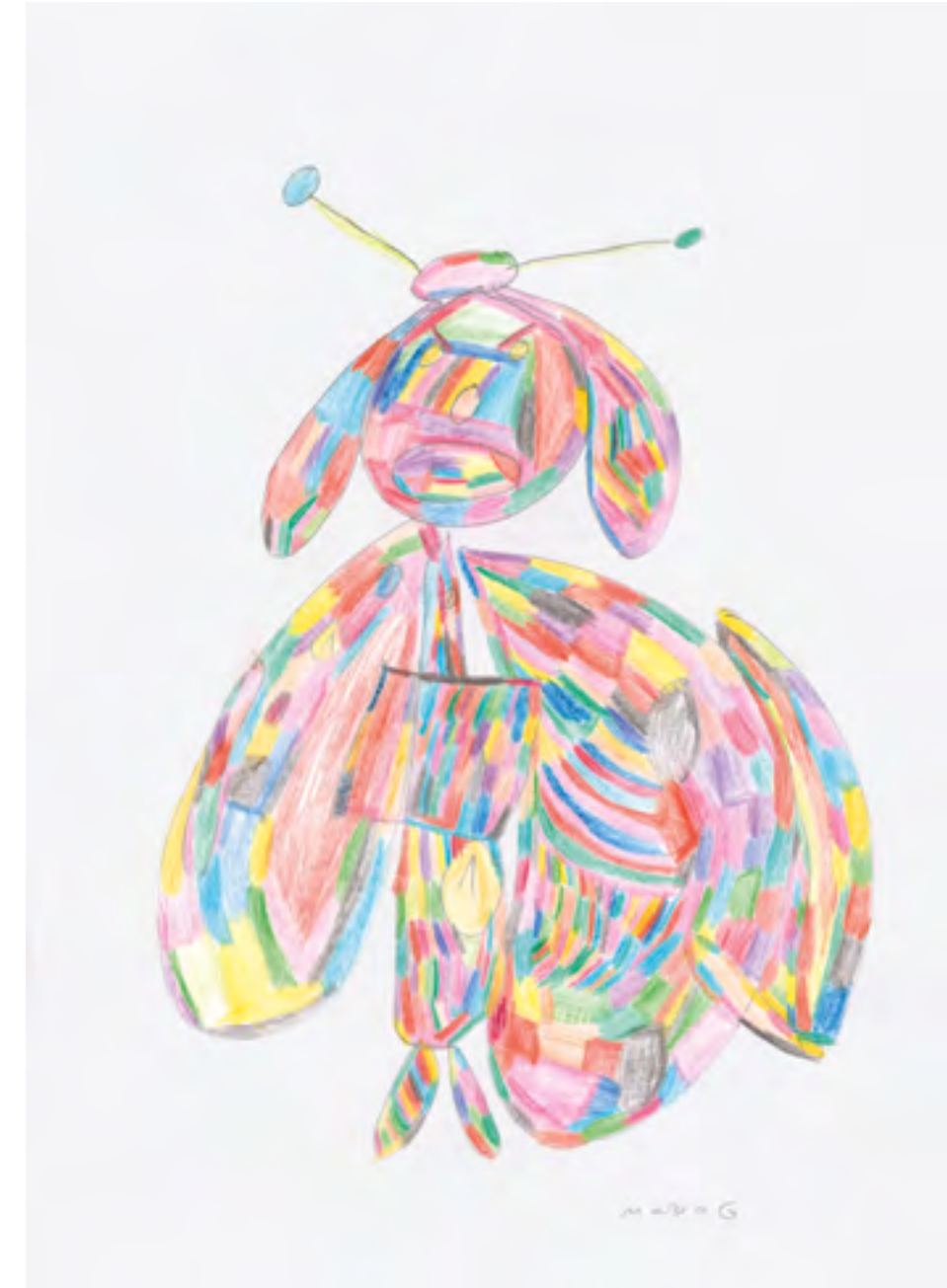
C-Print sobre papel, polietileno, papel japonés
30 × 21 cm



Geisha I, 2025

Lápiz sobre papel
50 x 30 cm

CORTESÍA: TU CASA DEL ARTE



Geisha II, 2025

Lápiz sobre papel
50 x 30 cm

CORTESÍA: TU CASA DEL ARTE



Sin título, 2023
Rotulador metálico fino sobre papel
30 x 30 cm
CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Sin título, 2024
Rotulador metálico fino sobre papel
30 x 30 cm
CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Sin título, 2024
Rotulador metálico fino sobre papel
30 x 41 cm
CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Sin título, 2025
Rotulador fino sobre papel
24 × 23 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Sin título, 2025
Rotulador fino sobre papel
20 × 23 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Sin título, 2018
Rotulador fino sobre papel
43 × 30 cm

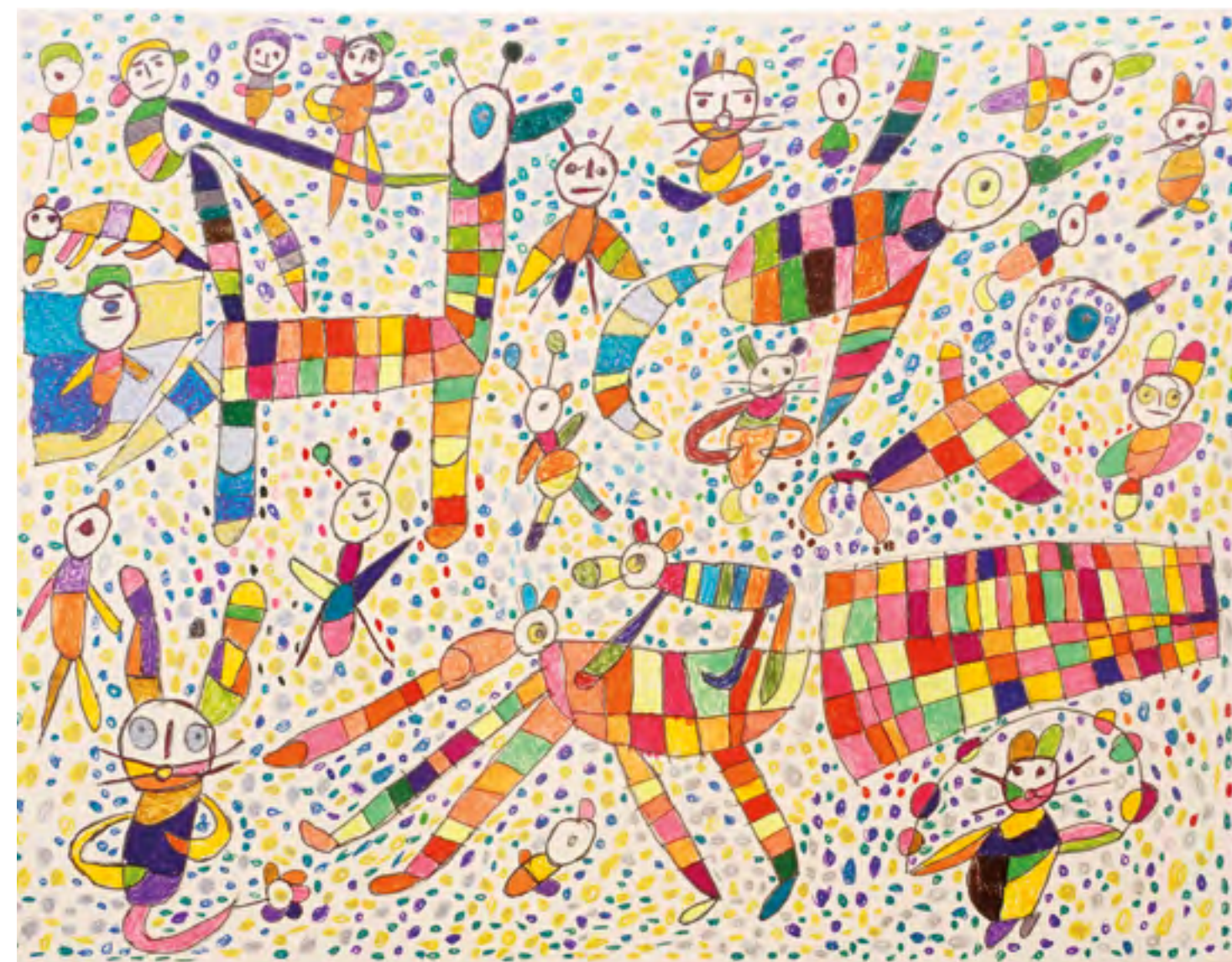
CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Sin título, 2018

Rotulador fino sobre papel
30 × 42 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Sin título, 2022

Rotulador fino sobre papel
26 × 32 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO

Intimate & Oblivious, 2006

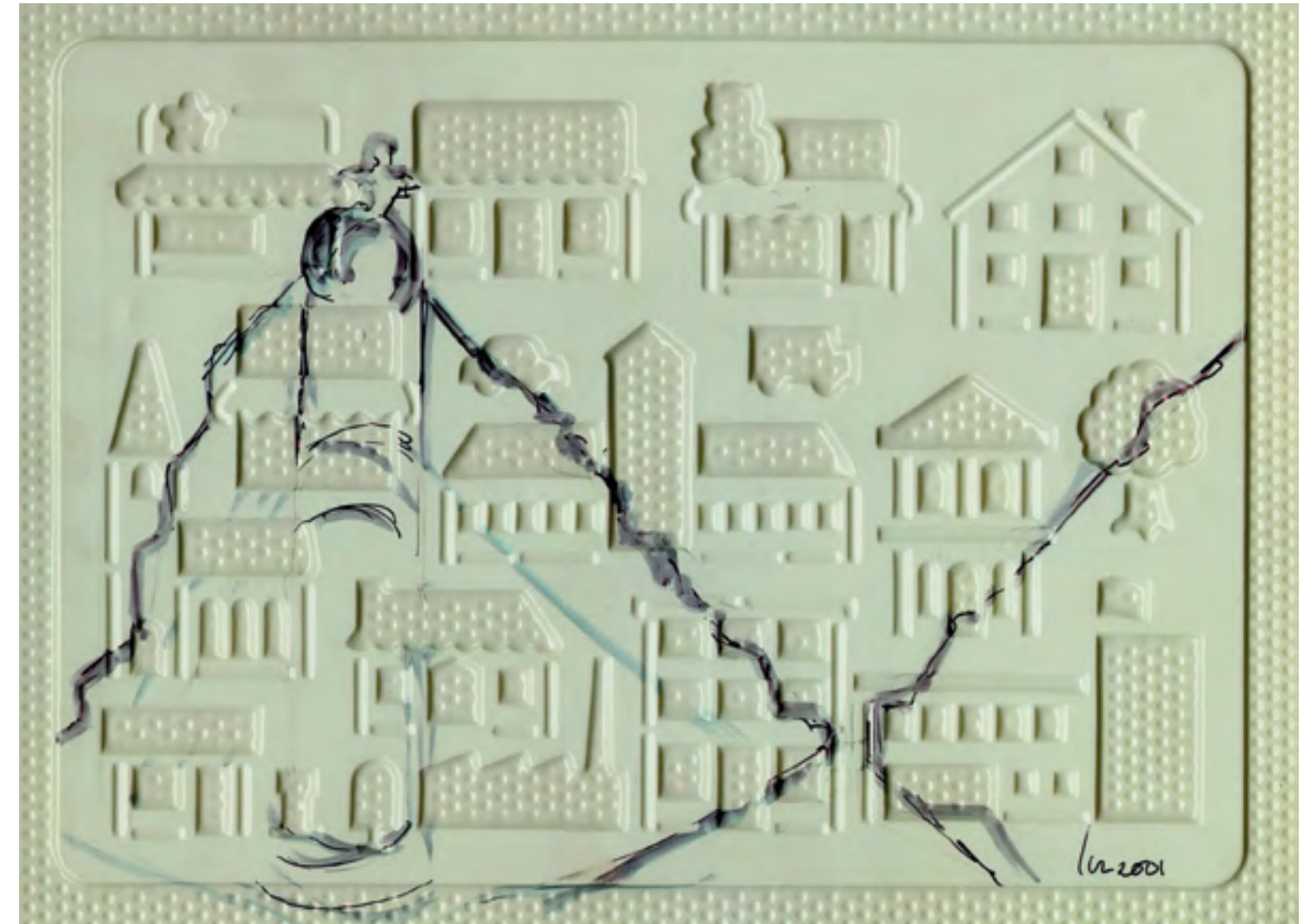
Video, 2560x1920, duración: 3'17"

Escultura, 6 cm ø, 11 x 6 x 1 cm

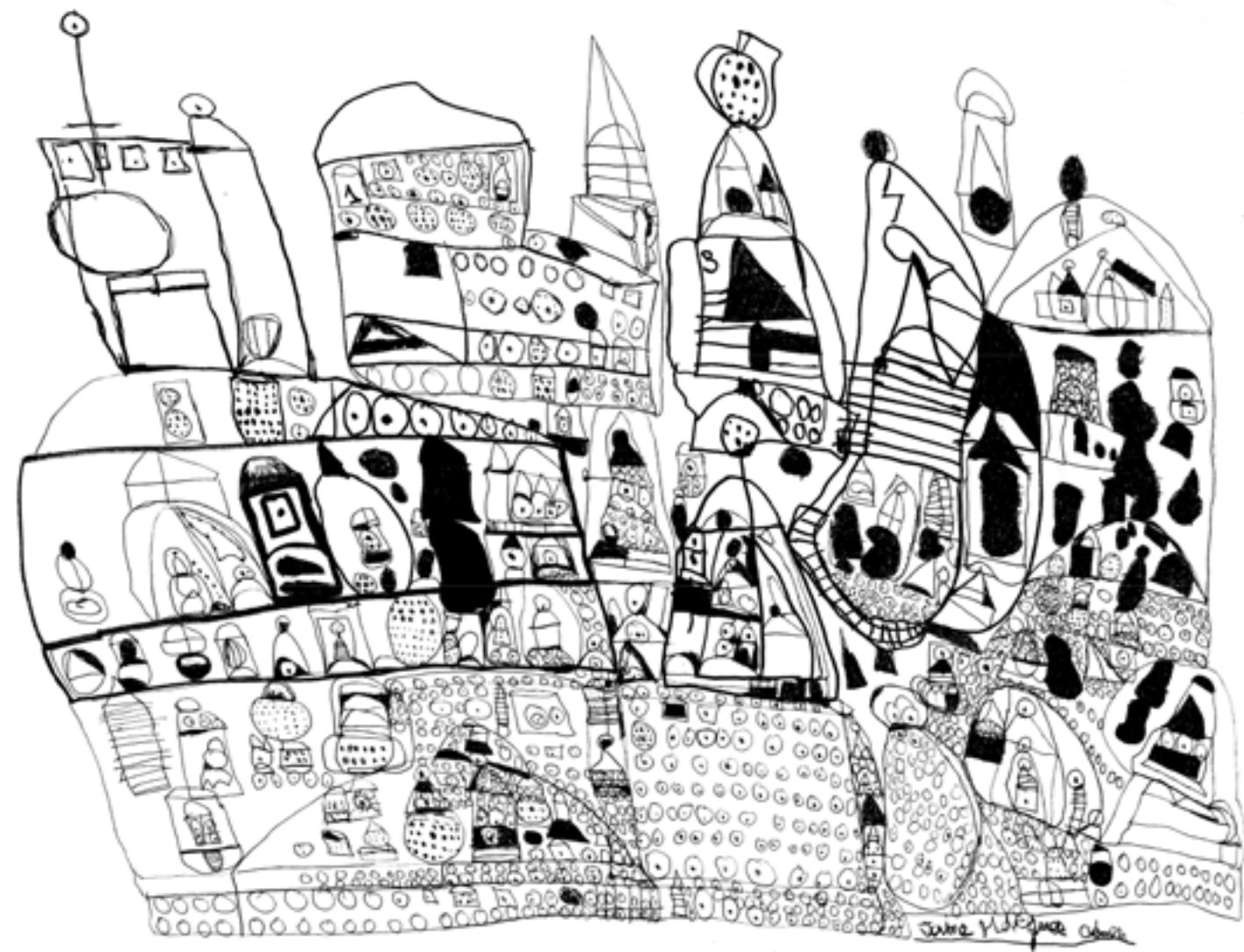
GRABACIÓN DEL VIDEO: ALEJANDRÍA (EGIPTO)

ENTIDAD QUE CONTRIBUYÓ A SU PRODUCCIÓN: BIBLIOTHECA ALEXANDRINA ARTS CENTER





Vía-Gran, 2001
Impresión digital sobre dibond
120 x 80 cm



La plaza Mayor, 2025

Rotulador sobre papel
50 x 70 cm

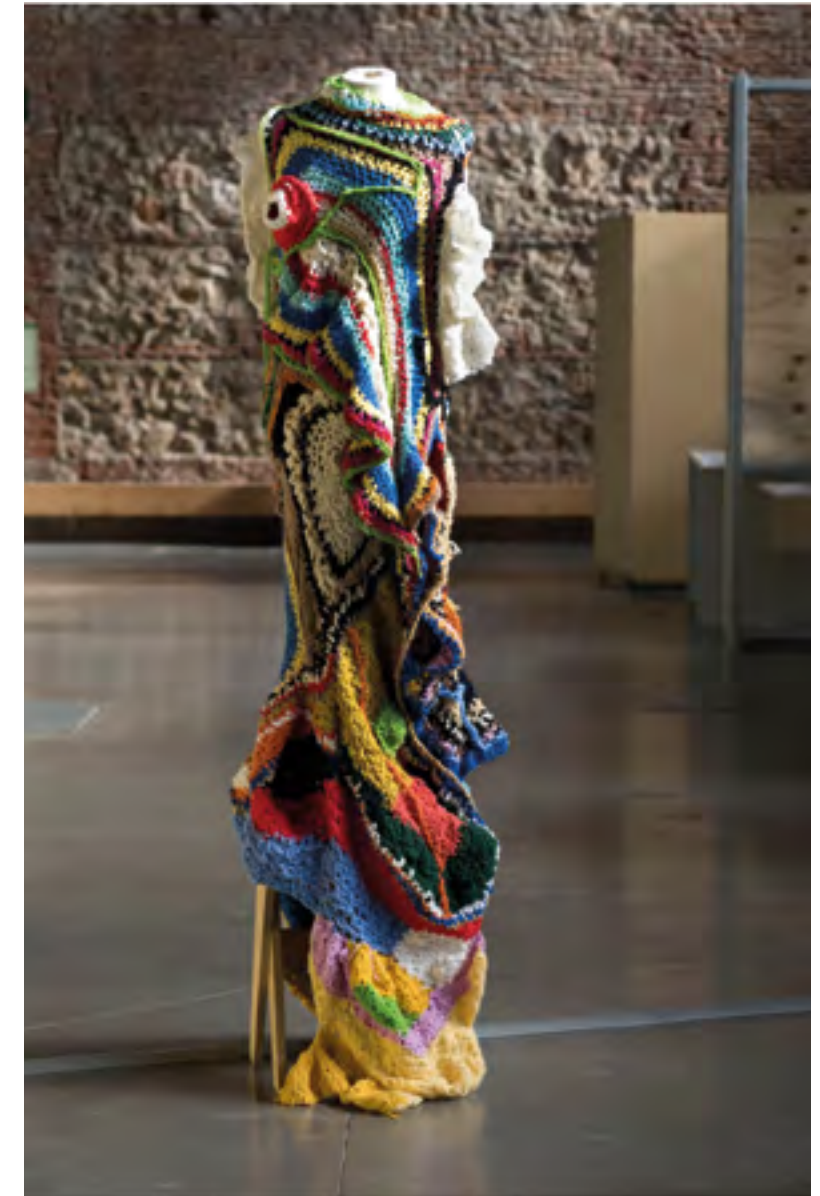
CORTESÍA: TU CASA DEL ARTE



Sin título, 2022
Croché sobre un maniquí
150 × 50 × 50 cm
CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Sin título, 2022
Croché sobre un maniquí
168 × 51 × 51 cm
CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Vestido de novia, 2019
Croché sobre un maniquí
184 × 60 × 60 cm
CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Elementos 1, Elementos 2, Elementos 3, 2012

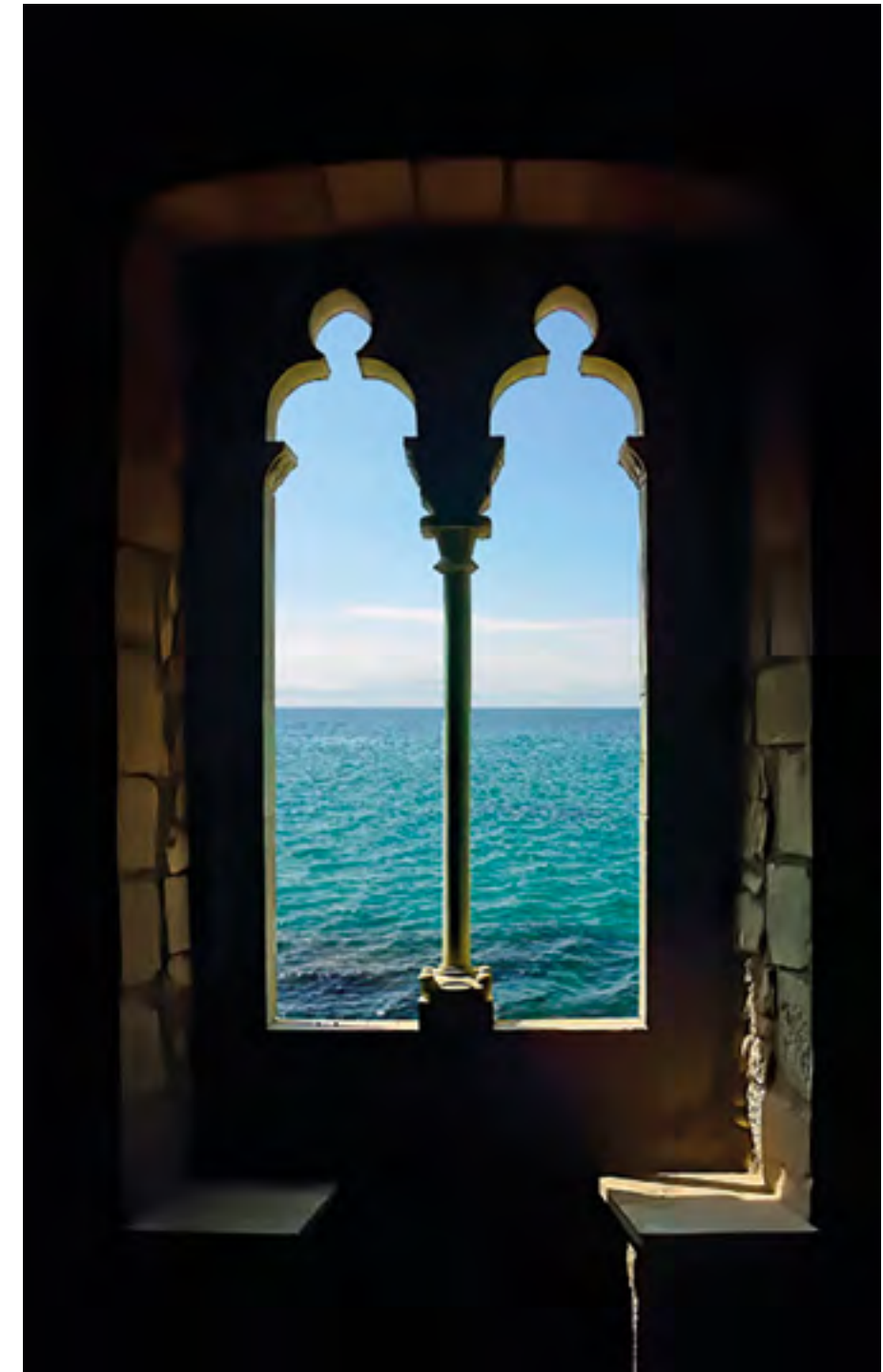
Acrílico sobre tabla
90 × 60 × 4 cm (× 3)

GALERÍA PONCE+ROBLES Y ALGO DE JAIME (algodejaime.com)

LA MAAR!, 2026

Lienzo fotográfico flexible + composición musical
240 × 360 (mínimo) 180 × 120 cm (obra fotográfica)
4 min (duración de la composición musical)

NACHO FISAC CÁMARA (COMPOSICIÓN, GRABACIÓN, MEZCLA Y MASTERING);
MARIBEL CERA CHILLIDA (GRABACIÓN "IN SITU" EN EL DELTA DEL EBRE);
EI POINT (ASESOR COREÓGRAFÍA)





Casa Atrapa – gentes, 2022

Recortes de revista sobre cartón,
con una grabadora oculta en el interior
127 × 90 × 50 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Personas en un vagón (1), 2023

Recortes de rostros de una revista, montados sobre
un pequeño pedestal de cartón que mantiene de pie
las piezas en el interior de un contenedor de papel
6 × 28 × 17 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Personas en un vagón (2), 2023

Recortes de rostros de una revista, montados sobre
un pequeño pedestal de cartón que mantiene de pie
las piezas en el interior de un contenedor de papel
6 × 28 × 17 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



Nacré, 2024
Fotografía analógica
70 × 50 cm
MODELO PANAMÁ DÍAZ



Venus en Libra, 2024
Fotografía analógica
70 × 50 cm
MODELO PANAMÁ DÍAZ



Álbum de fotos, 2017

Recortes de tela de Japón sobre una superficie de tela
27 x 38 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO



La boda de Yuchan y Atsumi, 2023

Recortes de tela de Japón sobre una superficie de tela
34 x 35 cm

CORTESÍA: DEBAJO DEL SOMBRERO

Bonita, serie evolución, 2002
Instalación





Máscara de la vigilancia, 2024

Collage y técnica mixta sobre papel montado en PVC
126 × 126 cm

COLECCIÓN STUDIOLO CANDELA A. SOLDEVILLA



**Máscara Ekuk. Símbolo de felicidad
entre los Kwele, 2024**

Collage y técnica mixta sobre papel montado en PVC
126 × 126 × 4 cm

ADN GALERIA



Guardián de Reliquia, 2023

Collage y técnica mixta sobre papel montado en PVC
204 × 109 × 4 cm

CORTESÍA: COLECCIÓN F. E. R.



Sibylla, 2024
 Resina de poliéster, pintura y cabezas africanas
 de barro y cristal
 156 × 60 × 65 cm
 COLECCIÓN SOLO



Yuyu, 2024
 Vajilla de porcelana de Limoges del ajuar de la artista,
 estructura de hierro, madera policromada y video
 132 × 25 × 25 cm
 COLECCIÓN SOLO



ACTIVIDADES PARALELAS COMPLEMENTARY ACTIVITIES



PERFORMANCES / **PERFORMANCES**

CASA ENCENDIDA

Ronda de Valencia, 2. Madrid.

FESTIVAL IDEM

I Climb I Fall

De Mike Parr (Australia).

Estreno en España. Instalación y performance.

23 de septiembre. Patio.

Actos reflejos

De Iara Solano (España).

Estreno en Madrid. Conferencia performativa.

23 de septiembre. Auditorio.

Más información en
<https://arteycultura.fundaciononce.es/bienal/actividades>

CICLO DE CINE / FILM SERIES

ACADEMIA DE LAS ARTES Y
LAS CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS
Calle Zurbano, 3. Madrid.

Seis puntos sobre Emma
(discapacidad visual)

Dirigida por Roberto Pérez Toledo.
3 de julio. 18:00 horas.

La Singla
(discapacidad auditiva)

Dirigida por Paloma Zapata.
10 de julio. 18:00 horas.

Votemos
(salud mental)

Dirigida por Santiago Requejo.
17 de julio. 18:00 horas.

El Radioaficionado
(autismo)

Dirigida por Iker Elorrieta.
18 de septiembre. 18:00 horas.

El Pintor y el Escorpión
(discapacidad física)

Dirigida por Sadrak Zmork.
11 de septiembre. 18:00 horas.

Al finalizar esta proyección, se realizará un coloquio
con personas del mundo del cine y la discapacidad.

ARTES ESCÉNICAS / PERFORMING ARTS

AUDITORIO DE LA UC3M DE LEGANÉS
Avda. de la Universidad, 30 (Acceso por C. de Butarque, 15),
Leganés, Madrid.

Musical Bailando el Silencio
20 de septiembre. 20:00 horas.

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

Taller Dramout
Octubre 2026.

TEATRO MARÍA GUERRERO
Calle Tamayo y Baus, 4. Madrid.

Magda
Pendiente fecha y hora.

FESTIVAL DE TEATRO DE ALMAGRO

TEATRO MUNICIPAL
Calle San Agustín, 20. Almagro.

R&J
Viernes 3 de julio. 20:00 horas.
(Audiodescripción, subtítulo e interpretación
en lengua de signos).

ESPACIO AUREA ANTIGUA UNIVERSIDAD
Rda. Santo Domingo, 7. Almagro.

Acaricia un verso
Sábado 11 de julio. 13:00 horas.
(Bucle magnético, amplificación de sonido en sala
y paseo escénico).

CORRAL DE COMEDIAS
Plaza Mayor, 18. Almagro.

Laurencia
Sábado 4 de julio. 22:45 horas.
(Subtitulado, audiodescripción, bucle magnético individual
y amplificación de sonido de sala).

TEATRO ADOLFO MARSILLACH
Calle San Agustín, 21. Almagro.

El caballero de Olmedo
Domingo 5 de julio. 22:45 horas.
(Subtitulado y audiodescripción).

El escondido y la tapada
Sábado 18 de julio. 22:45 horas.
(Subtitulado, audiodescripción, bucle magnético
y amplificación de sonido de sala).

Más información en
<https://arteycultura.fundaciononce.es/bienal/actividades>

FUNDACIÓN ONCE
Calle Sebastián Herrera, 15, Madrid.

La Mirada Horizontal
17 de julio. 17:00 – 20:00
y 18 de julio. 10:00 – 13:00.
15 personas.
Profesor: Jorge Fuembuena.

Espacios Emergentes
15 de septiembre. 17:00 – 19:00.
15–20 personas.
Profesor: Isidro Blasco.

Objetos del querer, Objetos del olvido
23 y 24 de septiembre. 17:00 – 20:00.
15 personas.
Profesor: Isidro López Aparicio (iLa).

LA CASA ENCENDIDA
Ronda de Valencia, 2. Madrid.

De la Figuración a la Abstracción
21 de julio. 17:00 – 19:00
22 y 23 de julio. 17:00 – 20:00.
15 personas.
Profesora: Miriam Garlo.

REAL JARDIN BOTÁNICO
Plaza de Murillo, 2. Madrid.

Introducción a la Fotografía de Naturaleza
19 y 20 de septiembre. 11:00 – 13:00.
15 personas.
Profesor: Sergio de Luz.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE,
FACULTAD DE BELLAS ARTES, LA TRASERA

Laboratorio Creativo. Arte, Percepción y Realidad
28, 29 y 30 de septiembre. 15:00 – 18:00.
Alumnos/as Máster Educación en Instituciones Sociales y Culturales.
Profesor: Frank Lillo.

TALLER BOA MISTURA
Calle del Monte Perdido 53, Madrid.

Simbiosis
25 de septiembre.
15 personas.
Profesores: Colectivo Boa Mistura.

INFINITO DELICIAS
Calle Juana Dona, 5. Madrid.

Ilusión y Realidad. Mira distinto. Siente distinto. Crea Infinito
2 y 3 de octubre.
15 personas.
Profesor: Frank Lillo.

Más información en
<https://arteycultura.fundaciononce.es/bienal/actividades>

REAL JARDÍN BOTÁNICO
Plaza de Murillo, 2. Madrid.

Juegos de jardín
Sergio de Luz.
16 de septiembre de 2026 al 10 de enero de 2027.
Cátedra de Cavanilles.

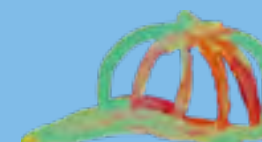


ÍNDICE

CONTENTS

CRÉDITOS

CREDITS



SUMARIO / CONTENTS

09	INAUGURACIÓN / INAUGURATION	38	Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN PRESIDENTE DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES PRESIDENT OF EL CÍRCULO DE BELLAS ARTES
11	PRESENTACIONES / PRESENTATIONS	40	Encarna LAGO GONZÁLEZ GERENTE DE LA RED MUSEÍSTICA PROVINCIAL DE LUGO GENERAL MANAGER, LUGO PROVINCIAL MUSEUM NETWORK
12	Ernest URTASUN DOMÈNECH MINISTRO DE CULTURA MINISTER OF CULTURE	46	Antonella MONTINARO COMISARIA CURATOR
14	Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO PRESIDENTE DE LA ONCE Y SU FUNDACIÓN PRESIDENT OF ONCE AND ITS FOUNDATION	85	OBRAS / WORKS
16	Miren ARZALLUZ LOROÑO DIRECTORA GENERAL, MUSEO GUGGENHEIM DE BILBAO GENERAL DIRECTOR, GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO	163	ACTIVIDADES PARALELAS / COMPLEMENTARY ACTIVITIES
20	Javier DEL CAMPO DIRECTOR DE ARTE. CAB. FUNDACIÓN CAJA DE BURGOS ART DIRECTOR. CAB. CAJA DE BURGOS FOUNDATION		
28	Blanca DE LA TORRE DIRECTORA, INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO (IVAM) DIRECTOR, VALENCIAN INSTITUTE OF MODERN ART (IVAM)		
32	Miguel FERNÁNDEZ-CID DIRECTOR, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE VIGO (MARCO) DIRECTOR, MUSEUM OF CONTEMPORARY ART OF VIGO (MARCO)		
34	Juan GARCÍA SANDOVAL DIRECTOR-CONSERVADOR DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE MURCIA DIRECTOR-CURATOR, MUSEUM OF FINE ARTS OF MURCIA		

ÍNDICE DE ARTISTAS / INDEX OF ARTISTS

86	Costa BADÍA	130	María GONZÁLEZ GARCÍA
88	Isidro BLASCO	132	Miguel Ángel HERNANDO
90	BOA MISTURA	134	Rosa María HERRANZ
92	Rubén CABANILLAS	138	Isidro LÓPEZ APARICIO (iLA)
94	Daniel CANOGAR	140	Mercè LUZ i ARQUÉ
96	Diego CANOGAR	142	Jaime MÁRQUEZ GÓMEZ
98	Alejandro CASTILLO	144	Itziar MARTÍN
100	José Manuel EGEA	146	Jaime MARTÍNEZ
104	ESCALONA BROTHERS David y Álvaro ESCALONA	148	Carme OLLÉ i CODERCH
112	Joan FONTCUBERTA	150	Belén SÁNCHEZ
114	Jorge FUEMBUENA	152	Ginebra SIDDAL
116	Jesús GALIANA	154	Marina SOLANA
118	Carlos GARAICOA	156	Cuco SUÁREZ
122	Cristina GARCÍA RODERO	158	Marina VARGAS
124	Alberto GARCÍA-ALIX		
126	Miriam GARLO		
128	Germán GÓMEZ		

http://bienal.fundaciononce.es

Diseño expositivo / **Exhibition design**
Antonella MONTINARO

Diseño y maquetación / **Design and layout**
Tau Diseño
www.taudesign.com

Impresión / **Printing**
Guzpack

Traducción / **Translation**
Ilunion

Audioguía y signoguía / **Audioguide and signguide**
Flexiguía

© Alberto García Alix, Boa Mistura, Carlos Garaicoa Manso,
Cuco Suárez, Daniel Canogar Mckenzie, Diego Canogar,
Isidro Blasco Perujo, Isidro López-Aparicio Pérez,
Joan Fontcuberta, Marina Vargas, VEGAP, Madrid, 2026

© Cristina García Roderó / Magnum Photos

Depósito Legal: M-14914-2026

ISBN: 978-84-19337-22-1

**Nuestro más sincero agradecimiento
a todos aquellos que han creído en
nuestro proyecto, lo han iluminado con
ilusión, y sin cuya participación no
habría sido posible.**

**Our more sincere gratefulness to all
those who have believed in our project,
illuminating it with their illusion and
without whose participation it would
not have been possible.**



Patrocinadores

Socio Ilusión



Socio Visionario



Socio Impulsor



Colaboradores



FUNDACIÓN MONTEMADRID
LA CASA ENCENDIDA



SAMSUNG

infinito
DELICIAS

bellasartes
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Viena
Capellanes



FLEXIGUÍA
AUDIOGUÍAS

Colaboradores que prestan obra



MUSEO
CENTRO DE ARTE
DOS DE MAYO

Fundación
Telefónica

GENERALITAT
VALENCIANA

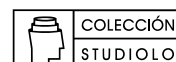
IVAM

CAL CEGO
Col·lecció d'Art Contemporani

PONCE+ROBLES

adn galería

S O L O



DEBAJO
DEL SOMBRE-
RO

TU CASA
DEL ARTE

