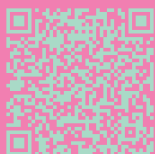




Playlist



ESPACIO
DE ARTE
CONTEN-
PORRANE
**efí
MERA**

Entrevista a Thijs Biersteker
Susana Pardo
Entrevista a Buj Studio
Alexandra Knie
Paula Ciani
Entrevista a Santiago Morilla
Isabel Núñez (malakagama)
Eduardo Balanza
Miguel Mesa del Castillo
Claudio Aldaz
Sergio Sánchez
Rodrigo Carreño
Entrevista a Paulo Arraiano
Korp Foundation
EuroVértice
La Birdie
Ecoproyecta
Selu Herraiz
Sergio Sánchez & José Joaquín

**Imagen
de portada**
Paulo Arraiano

Textos
Susana Pardo,
Rodrigo Carreño,
Miguel Mesa del Castillo
y Belén Vera.

Playlist
Javi Botella

Dirección y comisariado
Belén Vera
Diseño y maquetación
Diego Lizán

Edita
Efímera, Murcia.

DL: MU 2016-2025
ISSN: 3101-4623

www.efimera.xyz

Formas de Habitar

Nuevas

ecologías

para un mundo

en transformación.

Belén Vera

Formas de Habitar. Nuevas ecologías para un mundo en transformación se construye desde una certeza cada vez más evidente: la ecología ha dejado de ser un tema para convertirse en el marco desde el que pensamos y vivimos el presente. Ya no se sitúa fuera, como paisaje o telón de fondo, sino que atraviesa cuerpos, tecnologías y sistemas materiales. Como señala Timothy Morton, habitamos una red de relaciones donde la idea de un "afuera" pierde sentido. Lejos de cualquier imagen idealizada de la naturaleza, esta perspectiva nos sitúa en un territorio inestable, donde la crisis ecológica deja de ser algo distante para experimentarse como una condición compartida.

Desde ahí, la exposición se despliega como un recorrido que atraviesa distintas escalas y formas de relación con el entorno. No hay una narrativa única, sino un conjunto de aproximaciones que, al cruzarse, construyen una imagen compleja del presente.

El trabajo de Thijs Biersteker se sitúa en una dimensión casi imperceptible. A través de la visualización de datos, sus piezas convierten el deshielo de los polos en una experiencia sensible. Lo que emerge no es una representación del paisaje, sino la activación de un proceso continuo que excede lo visible y afecta a sistemas enteros.

Esta dimensión se cruza con la perspectiva histórica y política presente en la obra de Paulo Arraiano, donde el extractivismo aparece como una estructura persistente que conecta pasado y presente. Sus trabajos muestran cómo las dinámicas coloniales siguen operando en las formas contemporáneas de producción y circulación, convirtiendo el territorio en un espacio atravesado por tensiones y memorias.

El recorrido se abre después hacia prácticas que trabajan con lo vivo desde una perspectiva expandida. Buj Studio, Alexandra Knie, Santiago Morilla, Paula Ciani, Eduardo Balanza e Isabel Núñez (malakagama) exploran materiales orgánicos, procesos biológicos y relaciones interespecie que desdibujan las fronteras entre naturaleza y tecnología. Sus obras sitúan la vida como un sistema en constante transformación. En este punto resuenan también las ideas de Donna Haraway, que invitan a pensar el mundo como un entramado de coexistencias.

En el tramo final, la exposición aborda uno de los aspectos más tangibles de la contemporaneidad: los residuos tecnológicos. Claudio Aldaz y Sergio Sánchez trabajan con materiales descartados y dispositivos obsoletos, evidenciando la continuidad entre producción, consumo y desecho. El residuo aparece así como parte activa de un mismo sistema.

Lejos de funcionar como bloques aislados, estas líneas se entrelazan a lo largo de la exposición. El deshielo, el extractivismo, las ecologías interespecie o la basura tecnológica se presentan como manifestaciones de una misma red. La muestra se configura así como un ecosistema donde conviven investigación, práctica artística y reflexión crítica.

Formas de Habitar. Nuevas ecologías para un mundo en transformación no busca ofrecer soluciones ni cerrar un relato, sino afinar la mirada y abrir un espacio donde detenerse a observar las conexiones que configuran nuestro presente. Habitar implica aquí reconocer la complejidad de los sistemas en los que estamos inscritos y ensayar, desde el arte, otras formas de relación con aquello que nos rodea y que, en última instancia, también nos constituye.

English text available in the back pages.

THIJS BIERSTEKER:

Belén Vera

arte

para la conciencia

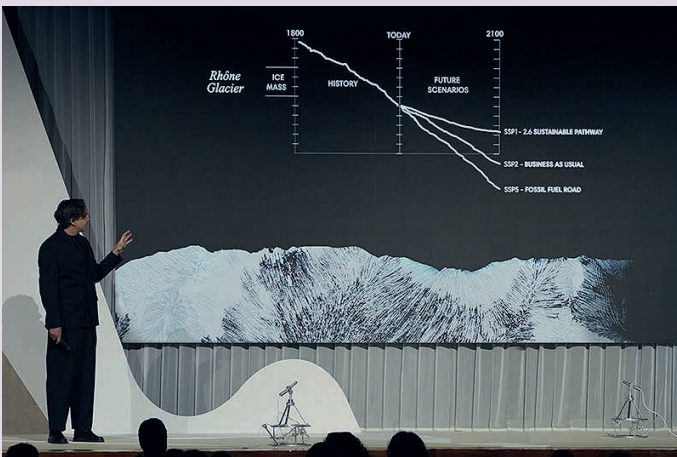
ambiental

Memories of the Melted es una obra generativa en tiempo real basada en ciencia glaciaria, construida a partir de más de 130.000 puntos de datos que recorren el pasado, el presente y los posibles futuros del glaciar del Ródano. La pieza se presenta actualmente en el espacio Efímera, donde el público puede experimentar esta visualización dinámica del cambio climático.

Desarrollado a partir de conjuntos de datos guiados por los glaciólogos Heidi Sevestre y Matthias Huss, el proyecto traduce registros de balance de masa, mapas de espesor del hielo y del lecho rocoso, datos de elevación y escenarios climáticos a largo plazo en un sistema visual que

muestra cómo el glaciar ha cambiado desde 1800 y cómo podría evolucionar hasta 2100 bajo diferentes trayectorias climáticas.

Creada por el artista Thijs Biersteker y comisionada por el Villars Institute, la obra transforma datos climáticos complejos en una experiencia inmersiva que conecta la evidencia científica con las decisiones que determinarán el futuro del glaciar. El sistema visual se actualiza automáticamente cada vez que se incorporan nuevos datos, reflejando la naturaleza dinámica de los glaciares. Su diseño combina precisión científica con un lenguaje estético inspirado en la delicadeza de la pintura Gongbi.



Imágenes pag.4 y 5.

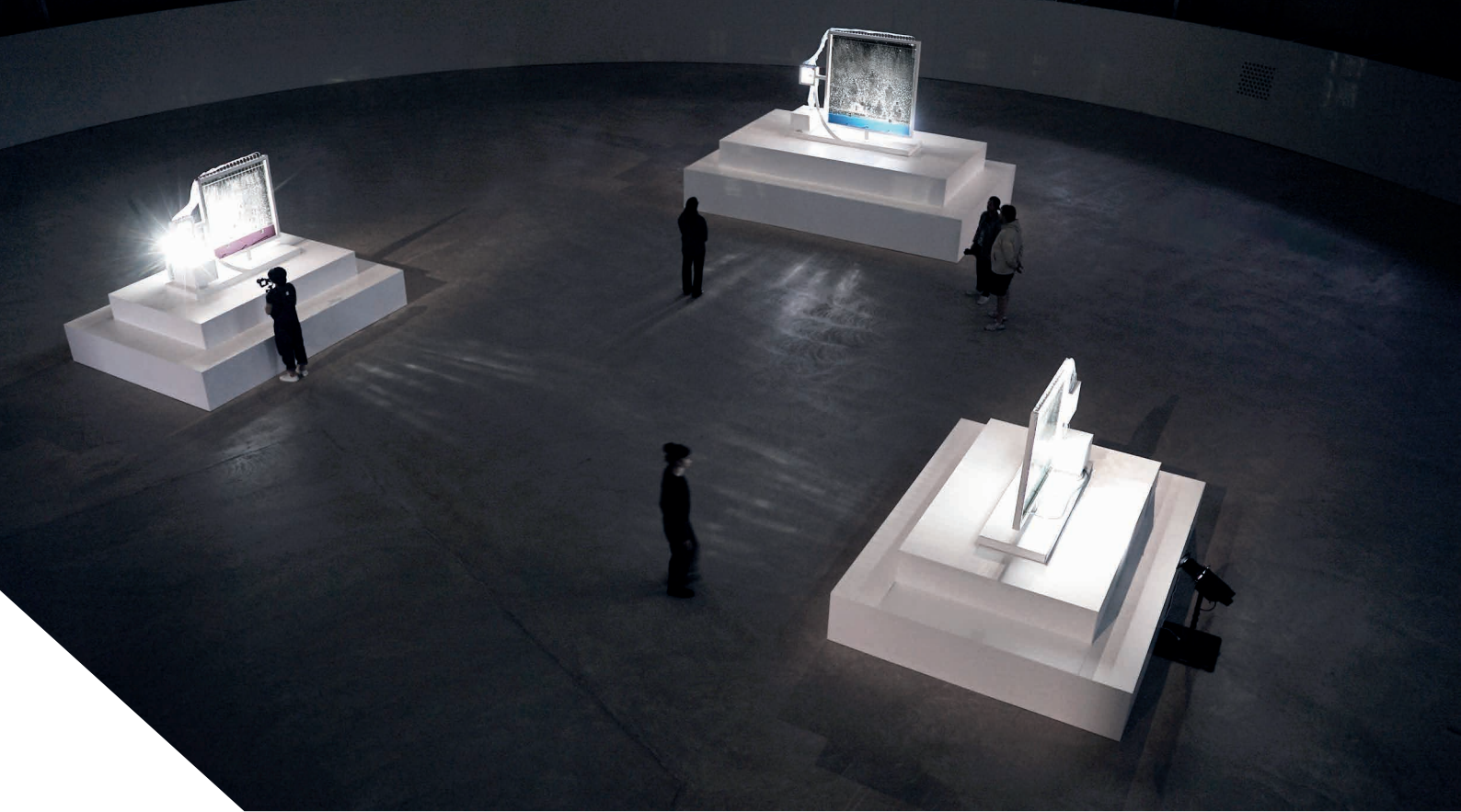
Thijs Biersteker, Memories of the Melted, 2024



Memories of the Melted is a real-time generative artwork based on glacier science, built from more than 130,000 data points tracing the past, present and possible futures of the Rhône Glacier. The piece is currently presented at Efimera, where visitors can experience this dynamic visualisation of climate change.

Developed using datasets guided by glaciologists Heïdi Sevestre and Matthias Huss, the project translates mass balance records, ice thickness and bedrock maps, elevation data and long-term climate scenarios into a visual system that shows how the glacier has changed since 1800 and how it may evolve until 2100 under different climate pathways.

Created by artist Thijs Biersteker and commissioned by the Villars Institute, the work transforms complex climate data into an immersive experience that connects scientific evidence with the decisions that will shape the glacier's future. The visual system updates automatically whenever new datasets are incorporated, reflecting the dynamic nature of glaciers. Its design combines scientific precision with an aesthetic language inspired by the delicacy of Gongbi painting.



Thijs Biersteker, GASP 2023

Thijs Biersteker, Fungal Faculty, 2023



En un momento marcado por la proliferación de proyectos artísticos centrados en el medioambiente, la urgencia de abordar el desequilibrio climático se ha vuelto ineludible. Entre los artistas que trabajan de forma más consistente en este ámbito, Thijs Biersteker ha desarrollado una práctica que traduce datos científicos complejos en experiencias inmersivas y sensibles.

A través de su estudio Woven, Biersteker crea instalaciones interactivas en estrecha colaboración con científicos e instituciones de investigación. Sus proyectos convierten conjuntos de datos en sistemas vivos, haciendo visibles fenómenos que suelen permanecer abstractos o lejanos. El cambio climático, la contaminación del aire o la pérdida de biodiversidad se transforman en experiencias perceptibles que invitan a habitar la información en lugar de simplemente comprenderla.

“Si la investigación no nos alcanza, ¿cómo puede enseñarnos?”, se pregunta el artista, señalando una de las cuestiones centrales de su práctica.

Sus instalaciones incorporan sensores, inteligencia artificial, materia viva y visualización de datos, construyendo interfaces donde el conocimiento científico se vuelve encarnado. Colaboraciones con instituciones como la UNESCO, la ESA o el Natural History Museum le han permitido trabajar con datos altamente especializados sin renunciar a una dimensión estética y emocional.

Esta capacidad de hacer perceptible lo invisible atraviesa toda su práctica. En obras como GASP, la contaminación del aire se vuelve visible mediante mediciones en tiempo real. En Wither, desarrollada en colaboración con la UNESCO, la deforestación se traduce en un proceso continuo de desaparición: un fragmento digital de selva se desvanece hoja a hoja, activado por datos en directo que hacen perceptible una pérdida que ocurre de forma simultánea en otro lugar. En todos los casos, la información científica deja de ser abstracta para convertirse en una materia que puede experimentarse.


Esta línea de trabajo alcanza una nueva intensidad en *Memories of the Melted*, obra actualmente presentada en *Efímera*. Desarrollada a partir de más de 130.000 puntos de datos que recorren el pasado, el presente y los posibles futuros del glaciar del Ródano, la pieza transforma la investigación glaciológica en un sistema visual en constante evolución. A partir de datos guiados por los glaciólogos Heidi Sevestre y Matthias Huss, la instalación traduce mapas de espesor del hielo, elevación y escenarios climáticos en una imagen dinámica que se despliega en tiempo real.

Más que fijar el glaciar como una imagen estática, la obra revela su inestabilidad. El sistema se actualiza a medida que se incorporan nuevos datos, reflejando la transformación continua del propio glaciar. El espectador se sitúa así ante una escala temporal que excede el presente, enfrentándose a las consecuencias a largo plazo de las trayectorias climáticas.


Reflexionando sobre su trabajo reciente, Biersteker apunta a un cambio en el papel del arte: “Había una necesidad de recuperar el matiz y los datos científicos como punto de apoyo. Cuando no actuamos ante los datos climáticos, también vemos cómo el arte basado en el individualismo pierde fuerza”.

En este contexto, propone lo que denomina *Factualismo*, una práctica basada en datos científicos pero orientada a generar una respuesta emocional. No como herramienta didáctica, sino como un puente entre conocimiento y percepción en un momento en el que ambos parecen cada vez más desconectados.

En *Efímera*, *Memories of the Melted* se inscribe en esta línea de investigación. Al traducir la desaparición progresiva de un glaciar en una imagen viva y cambiante, la obra hace visible la profundidad temporal de la crisis climática. No representa el cambio: lo despliega.



“Si la investigación no nos alcanza,
¿cómo puede enseñarnos?”,
se pregunta el artista,
señalando una de las cuestiones
centrales de su práctica.



English text available in the back pages.



EL ARTE QUE RESPIRA

Susana Pardo

En las últimas décadas ha comenzado a escucharse con fuerza en museos, laboratorios y espacios independientes un término que parece ir un paso más allá de la conciencia ecológica: hablamos del *bioarte*. Bajo este nombre se agrupan prácticas artísticas contemporáneas que trabajan con la biología como material, proceso o tema. Algunas utilizan organismos vivos; otras reflexionan sobre genética, biotecnología o ecología mediante lenguajes más tradicionales. En su versión más estricta, las obras que se incluyen en esta corriente artística se desarrollan en laboratorios y emplean cultivos celulares, microorganismos o ingeniería genética. En un sentido más amplio, el término incluye también proyectos de *bio-diseño*, *bio-fabricación* o *ecoarte* que, sin manipular directamente la vida, investigan nuestra relación con los sistemas biológicos.

Si algo define al *bioarte* es que asume el proceso vital como su herramienta fundamental. En lugar de limitarse a representar la naturaleza, trabaja con ella: con el crecimiento, la transformación, la simbiosis, el nacimiento o la muerte; por eso sus obras se desarrollan necesariamente en el tiempo. Observar cómo crece una manta vegetal, cómo se expande una colonia de bacterias o cómo el agua circula por un pequeño ecosistema no es muy distinto a escuchar una composición musical. Del mismo modo que nadie comprende una sinfonía escuchando apenas un segundo, tampoco puede entenderse un proceso biológico detenido en una sola imagen. El *bioarte* nos obliga así a educar la mirada y a afinar nuestra percepción del tiempo: a reconocer ritmos, pausas y variaciones, a aceptar su carácter cíclico, sus desarrollos y declives, sus comienzos y

finales. Muchas de estas obras hacen visible precisamente esa condición inestable: cambian, proliferan, se degradan o incluso desaparecen ante nuestros ojos. En ellas el tiempo deja de ser una amenaza para la permanencia de la obra y se convierte en su materia misma, el elemento que la transforma y finalmente le da sentido.

Si algo define al *bioarte* es que asume el proceso vital como su herramienta fundamental. En lugar de limitarse a representar la naturaleza, trabaja con ella: con el crecimiento, la transformación, la simbiosis, el nacimiento o la muerte

Los aspectos tecnológicos y científicos de esta corriente artística pueden generar, en un primer momento, cierta distancia. Sin embargo, el *bioarte* introduce un matiz decisivo: no se limita a servirse de la ciencia, sino que la desplaza simbólicamente, la poetiza amplificando lo intangible. En el cruce entre arte y biología, la ciencia no abandona su rigor, pero se abre a preguntas que exceden el cómo funcionan las cosas para rozar el por qué de su sentido. Y quizá ahí resida la potencia más fértil del *bioarte*: podríamos decir que el arte comienza allí donde la ciencia, por honestidad metodológica, guarda silencio. El *bioarte* entrelaza ambas dimensiones: ciencia y creación, explicación e imaginación, lógica y emoción, contrarios que se complementan y reconocen como partes de una misma búsqueda.

El arte que trabaja con organismos vivos nos invita a observar de cerca los procesos del devenir y nos abre a un conocimiento trascendental; entender que nuestro jardín no tiene límites claros, ya que en una gota de agua puede existir un mundo tan fascinante o inquietante como en un paisaje exótico, amplía nuestra dimensión humana además de expandir nuestros límites biológicos.

Trabajar con elementos o entidades que respiran pone en cuestión el lugar del artista como creador y dueño absoluto de la forma para convertirse en mediador, cuidador o diseñador de condiciones. Las obras que Santiago Morilla y Paula Ciani presentan en *Efímera* resultan especialmente elocuentes en muchos de estos puntos. Tanto en la pieza *Humusidades* de Morilla como en la serie *La proliferación del trazo* de García, profundizan en la idea de ciclo. Por un lado, en el vídeo *Humusidades*, la atención se dirige hacia el humus, sustrato orgánico asociado con lo que muere, se descompone y desaparece. Sin embargo, lejos de entender la pérdida como fracaso o enfermedad, asimila lo que se degrada, a sustancia útil. No niega ni estetiza la muerte, por el contrario nos invita a comprenderla como fase necesaria del proceso vital. Por otro lado, el artista insiste en lo que él denomina *política de la atención*: desacelerar, escuchar, permanecer; y para ello, la obra se articula en torno a sistemas de escucha que traducen los ritmos invisibles de las plantas y del suelo en vibraciones sonoras, convirtiendo la actividad biológica en paisaje musical.

Por su parte, en *La proliferación del trazo*, Paula Ciani convierte el crecimiento microbiano en gesto pictórico. La instalación es literalmente una obra viva: los tubos de ensayo sellados, con agar inoculado, funcionan como una retícula que recuerda al orden geométrico de la modernidad, pero lo que acontece en su interior escapa a cualquier previsión total. Se establece un diálogo entre estructura racional y caos orgánico, recordándonos que todo sistema está atravesado por fuerzas invisibles. Los hongos colonizan, mutan, dibujan mapas imprevisibles. La autora comparte el protagonismo con organismos microscópicos que escriben su propia caligrafía biológica.

Frente a esta lógica de obsolescencia programada, el *bioarte* introduce otra temporalidad y otra ética del material, dialogando con prácticas actuales que buscan reconciliar creación y responsabilidad ecológica. Este es el caso de las piezas *Kósmesis* y *Ungüenti* realizadas por Raquel Buj con las que participa en la muestra de *Efímera*. Desde Buj Studio, la artista centra su investigación en tejidos *biodegradables* y

bioplásticos, generando piezas que oscilan entre la escultura portátil y la arquitectura blanda, proponiendo imaginar una moda como una segunda piel. Con sus vestidos, realizados con la combinación de técnicas artesanales descritas en textos de la antigüedad e impresiones digitales 3D, busca establecer una relación armónica entre estructuras funcionales y sensorialidad, entre el cuerpo y su entorno natural.

De manera complementaria, Alexandra Knie, al trabajar con algas y técnicas textiles, introduce una memoria que remite al origen marino de muchas fibras sintéticas y a la fragilidad de los ecosistemas acuáticos. Sus piezas no son meros ejercicios estéticos, son materia de reflexión sobre hibridación, cuidado y responsabilidad ecológica, son recordatorios delicados de que cada hilo puede contener una historia. En *Little Collection of Bio-Fusion Experiments (Algae)*, las formas marinas intervenidas con hilos fluorescentes adquieren una apariencia ambigua, entre organismo real y criatura mutante, sugiriendo la tensión entre especies autóctonas e invasoras en un mundo globalizado. En *Hybrid Tissue Study (Posidonia oceánica)*, la estructura textil que imita el tejido celular marino funciona a la vez como sostén y como red simbólica, oscilando entre protección y captura. Con gestos artesanales y materiales orgánicos, Knie convierte el tejido en metáfora de los entramados ecológicos que habitamos, recordándonos que cada fibra participa de una red mayor donde lo natural y lo humano ya no pueden pensarse por separado.

La muestra de la sala Y de *Efímera* presenta una reflexión alejada del simplista discurso corporativo verde de otros contextos. Los artistas aquí presentados, a través de sus investigaciones biológicas y la experimentación de *biomateriales*, recuperan esa conciencia desde la urgencia contemporánea de repensar cómo nos relacionamos, producimos, vestimos y habitamos el mundo.

English text available in the back pages.

Buj Studio

El cuerpo

como interfaz

material

Belén Vera

La práctica de Raquel Buj, al frente de BUJ Studio, se mueve en un territorio híbrido donde arquitectura, moda y experimentación material se entrelazan. Su trabajo atraviesa disciplinas —diseño, escultura, performance—, pero mantiene un mismo eje: pensar el cuerpo como un espacio de relación con el entorno. Sus piezas no se limitan a vestirlo, sino que lo expanden, lo prolongan y lo ponen en contacto con sistemas materiales, tecnológicos y biológicos.

Formada en arquitectura, su transición hacia el diseño experimental responde a la necesidad de recuperar una relación directa con la materia. “Cuando trabajaba en arquitectura sentía que esa conexión se diluía. Dibujas, proyectas, pero finalmente son otros quienes construyen. Necesitaba volver a un proceso más físico, más intuitivo”, explica. Ese desplazamiento la llevó a explorar el cuerpo como una escala intermedia, un lugar desde el que repensar la arquitectura desde lo cercano, lo sensible y lo tangible.

En BUJ Studio, el material se convierte en punto de partida. Frente a procesos más convencionales, donde la idea precede a la forma, su práctica se articula a partir de la experimentación directa: pruebas, errores, transformaciones. “Los propios test materiales nos llevan a decisiones que no son solo formales, sino también conceptuales”, señala. Este enfoque mantiene el proceso abierto, permitiendo que las piezas evolucionen sin estar completamente definidas.

Su investigación se centra especialmente en biomateriales, textiles reciclados y compuestos desarrollados en el propio estudio. Esta elección va más allá de lo técnico y responde a una forma de posicionarse frente a un sistema productivo acelerado y desvinculado de la materia. “Vivimos en un mundo con muy poca conexión con los materiales”, afirma, apuntando a la necesidad de reconstruir esa relación desde la atención, el tiempo y la sensibilidad.

Las piezas que surgen de este proceso se sitúan en un territorio ambiguo entre vestimenta, escultura e instalación. Estructuras que envuelven el cuerpo, lo amplifican o lo transforman, funcionando como superficies activas en

diálogo constante con el entorno. En ellas, lo artesanal y lo tecnológico no se oponen, sino que se entrelazan: técnicas manuales, impresión 3D y procesos biológicos conviven en una misma lógica de experimentación, generando materialidades inestables, en transformación.

Las piezas que surgen de este proceso se sitúan en un territorio ambiguo entre vestimenta, escultura e instalación.

La colaboración forma parte estructural de su práctica. Desde proyectos con ingenieros y especialistas en tecnología hasta trabajos con artistas, músicos o performers, Buj entiende el diseño como un campo abierto donde los límites disciplinares se diluyen. En uno de sus proyectos recientes integró sensores de movimiento en una prenda, convirtiéndola en una superficie reactiva capaz de generar luz, sonido e interacción.

Más que responder a la sostenibilidad como etiqueta, su trabajo plantea una relación distinta con los procesos de producción. Muchas de sus piezas son únicas, lo que ya cuestiona la lógica de la repetición y la serie. Al mismo tiempo, en su investigación material reutiliza pruebas anteriores, reincorpora materiales descartados y trabaja con biomateriales desarrollados en el propio estudio. Más que reciclar, se trata de no descartar y de seguir trabajando con lo que ya existe.

Actualmente, su práctica continúa expandiéndose hacia nuevos territorios. En proyectos recientes ha explorado el uso de materiales vivos como el micelio, así como la integración de escultura, escenografía, sonido y cuerpo en propuestas híbridas que se sitúan entre la instalación y la performance. Esta apertura responde a una manera de entender el trabajo como proceso continuo, más cercano a la investigación que a la producción cerrada.

En este contexto, el cuerpo deja de ser un límite para convertirse en una interfaz. Un espacio de intercambio donde materia, tecnología y vida se encuentran. Su práctica se despliega en ese lugar intermedio donde lo material, lo vivo y lo artificial se entrelazan, abriendo nuevas formas de imaginar nuestra relación con el entorno.

English text available in the back pages.



Kósmesis

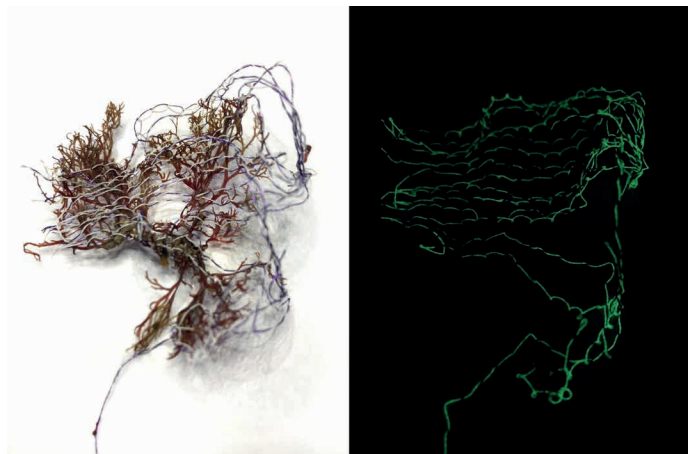
Kósmesis, de Buj Studio, se despliega como una exploración material que parte de los ungüentos romanos hallados en excavaciones en la zona de Alicante. Aceites, perfumes y bálsamos que, destinados al cuidado del cuerpo, se han desvanecido con el tiempo, dejando apenas un rastro en los recipientes que los contenían. Frente a una arqueología centrada en lo que permanece, el proyecto se orienta hacia lo que desaparece, proponiendo una "arqueología sensorial" que intenta dar fisicidad a lo efímero

Kósmesis by Buj Studio unfolds as a material exploration rooted in Roman ointments uncovered in archaeological excavations in the Alicante region. Oils, perfumes and balms once used to care for the skin have long since evaporated, leaving only faint traces in the vessels that contained them. Rather than focusing on what remains, the project turns towards what disappears, proposing a form of "sensory archaeology" that seeks to give physical presence to the ephemeral.

Alexandra Knie

En Bio-Modelos híbridos – entre lo natural y lo sintético, Alexandra Knie desarrolla una investigación artística que se sitúa en el cruce entre biología, astrobiología y representación visual. A partir de ilustraciones y lenguajes científicos, la artista construye delicadas estructuras que combinan hilos sintéticos con elementos vegetales como algas, líquenes o raíces. El resultado son formas híbridas, organismos en transición que desdibujan los límites entre lo natural y lo artificial. Su práctica se inscribe en una lógica biomimética, revelando tanto la transformación de los ecosistemas por acción humana como la capacidad de la materia viva para adaptarse a entornos tecnológicos.

In Hybrid Bio-Models - between the natural and the synthetic, Alexandra Knie develops an artistic investigation situated at the intersection of biology, astrobiology and visual representation. Drawing from scientific imagery and terminology, the artist constructs delicate structures that combine synthetic threads with vegetal elements such as algae, lichens or roots. The result is a series of hybrid forms – transitional organisms that blur the boundaries between the natural and the artificial. Her practice engages with biomimetic approaches, revealing both the transformation of ecosystems through human intervention and the capacity of living matter to adapt to technological environments.



Paula Ciani

La proliferación del trazo es una obra de arte viva en la que la imagen emerge a partir del crecimiento de microorganismos. Concebida como una red de ecosistemas autónomos, la pieza evoluciona en el tiempo, generando una forma cambiante que escapa al control. A través de estos procesos, la obra sitúa la materia como agente y plantea una reflexión ecológica sobre la interdependencia, la transformación y la inestabilidad de los sistemas Vivos.

La proliferación del trazo is a living artwork in which the image emerges through the growth of microorganisms. Conceived as a network of autonomous ecosystems, the piece evolves over time, generating a shifting form that escapes control. Through these processes, the work positions matter as an active agent and proposes an ecological reflection on interdependence, transformation and the instability of living systems.



Santiago Morilla

Ecologías

subterráneas

Belén Vera

composición en tiempo real”, explica Morilla. “La idea es que cualquiera pueda cultivar hongos y escuchar su evolución, entender cuándo cambian de fase, cuándo están listos, cuándo regeneran. Es una forma de traer estos procesos a lo cotidiano, de convertir un entorno doméstico en una instalación viva”.

La obra se despliega como un sistema de relaciones en el que el visitante forma parte activa. El cuerpo, el movimiento, la presencia modifican el ecosistema, generando una respuesta. “Nuestra presencia altera el entorno y el entorno responde. Lo que propone la pieza es entender esa reciprocidad, esa relación en la que estamos constantemente afectando y siendo afectados”.

Esta investigación sitúa el suelo en el centro. Un desplazamiento que no es menor. Frente a una cultura visual orientada hacia la superficie, Morilla dirige la atención hacia aquello que permanece oculto, hacia los procesos de descomposición que hacen posible la vida. El humus aparece así como un espacio clave.

“El suelo es, literalmente, un campo de batalla”, afirma. “No solo en términos ecológicos, sino también políticos. En una sola cucharada de suelo fértil hay más seres vivos que estrellas visibles

en el cielo. Es una red inmensa de organismos, simbiosis y mutualismos de la que depende nuestra alimentación y, en última instancia, nuestra supervivencia. Y, sin embargo, seguimos tratándolo como un territorio inerte, disponible para ser explotado o contaminado sin consecuencias”.

Esta mirada atraviesa toda su práctica. Su recorrido, que comienza en el ámbito científico antes de desplazarse hacia las artes, ha estado marcado por una hibridación constante entre lo técnico y lo sensible. “Nunca hubo un momento concreto en el que decidiera trabajar con ecología. Fue un proceso orgánico. Al trabajar en el espacio público empecé a entender que no es solo un ecosistema social, sino también biológico, material y climático”.

En sus proyectos, los ecosistemas dejan de ser un tema para convertirse en un entorno operativo. En Myrmecologies, por ejemplo, explora la coevolución entre plantas y hormigas a través de biotopos en los que humanos, insectos y sistemas técnicos coexisten. El equilibrio nunca es estable. “Cuando trabajas con organismos vivos, no puedes controlarlo todo. Diseñas un marco, pero lo que ocurre dentro también



¿Qué pasaría si pudiéramos escuchar el suelo? Más que una metáfora, como una experiencia directa capaz de traducir los procesos invisibles que sostienen la vida. En la práctica de Santiago Morilla, esta posibilidad abre un campo de investigación donde arte, ciencia y ecología se entrelazan para replantear nuestra relación con el entorno desde lo subterráneo.

En *Ritual Device for Fungal Humus Culture*, presentado en *Ars Electronica 2025*, el crecimiento de los hongos se convierte en sonido mediante procesos de biosonificación. Sensores insertados en el sustrato registran la actividad eléctrica de micorrizas y hongos saprófitos, traduciéndola en una composición en tiempo real. El resultado es un entorno donde el suelo deja de ser un fondo silencioso para volverse una superficie activa, vibrante, en constante transformación.

“Se trata de monitorizar los cambios eléctricos y metabólicos de los hongos y traducirlos en sonido, de manera que sus patrones vitales —su crecimiento, su intercambio con el sustrato, su ritmo— puedan percibirse como una

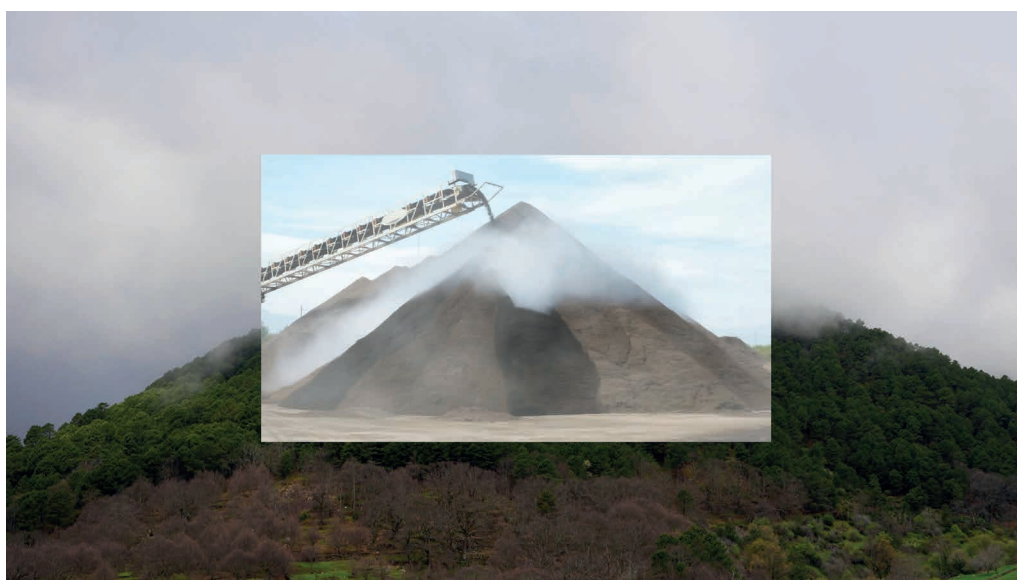
pertenece a esos otros cuerpos. Esa pérdida de control es precisamente lo que me interesa”.

En el caso del suelo, esta apertura implica asumir su complejidad como sistema vivo. Hongos, bacterias, raíces, materia en descomposición: una red invisible que sostiene los ciclos de regeneración. “Me interesa especialmente el papel de las micorrizas y los hongos saprófitos como grandes recicladores del planeta. Son indicadores de la salud de los ecosistemas. En un contexto de colapso ecológico, entender estos procesos es fundamental”.

Este enfoque introduce una dimensión política que atraviesa todo su trabajo. “Todo pasa por el suelo: lo que comemos, cómo se produce, los residuos que generamos, los territorios que contaminamos. Hoy ese ecosistema está perdiendo la batalla. Desde los vertidos de la ganadería industrial hasta la mala gestión de residuos, hablamos de impactos que se extienden kilómetros bajo nuestros pies”.

Frente a este escenario, sus instalaciones funcionan como dispositivos de escucha y relación. No buscan representar la naturaleza, sino activar formas de interacción. Morilla habla de “parlamentos” en los que distintas formas de vida participan en procesos comunes. Espacios donde lo humano deja de ocupar una posición central y se integra en una red más amplia de interdependencias.

Aquí, la escucha se convierte en una práctica cultural. Escuchar implica ajustar la percepción, atender a escalas que normalmente pasan desapercibidas. “Necesitamos una forma de atención más sensible, más encarnada. Relacionarnos con los sistemas vivos no desde la distancia, sino desde la implicación”.



Imágenes pag. 15 y 16.
Santiago Morilla, Humusidades, 2026

Su trabajo no propone soluciones cerradas. Abre un espacio de experiencia y reflexión. Una invitación a cambiar la escala desde la que observamos el mundo, a desplazarnos hacia lo microscópico, lo lento, lo que se transforma sin hacerse visible.

Porque es ahí, bajo la superficie, donde se juega buena parte del futuro. Y aprender a escuchar esos procesos —sus ritmos, sus ciclos, sus transformaciones— puede ser una de las formas más urgentes de empezar a habitarlo de otra manera.

English text available in the back pages.



Santiago Morilla, Ritual device for fungal humus culture, 2025

Humusidades, de Santiago Morilla, propone una inmersión en el suelo como un espacio vivo donde coexisten vida y muerte. Frente a la lógica del espectáculo, la obra invita a una atención más lenta, afinada a los ritmos invisibles de la materia y sus transformaciones. Filmado en contextos que van de huertas regenerativas a monocultivos industriales, el proyecto traza una topografía sensible de los usos del territorio. El sonido —captado desde el subsuelo— y la música —generada a partir de plantas y hongos— devuelven al paisaje su propia vibración interior. La descomposición emerge como un proceso fértil, sugiriendo que toda ruina contiene la posibilidad de transformación.

Humusidades, by Santiago Morilla, proposes an immersion into the soil as a living space where life and death coexist. In contrast to the logic of spectacle, the work invites a slower mode of attention, attuned to the invisible rhythms of matter and its transformations. Filmed across contexts ranging from regenerative gardens to industrial monocultures, the project traces a sensitive topography of land use. Sound —captured from beneath the surface— and music —generated from plants and fungi— return to the landscape its own inner vibration. Decomposition emerges as a fertile process, suggesting that every ruin holds the possibility of transformation.

Isabel Núñez (malakagama)



Underground de Isabel Nuñez (malakagama) propone una experiencia sensible que invita a repensar nuestra forma de habitar el mundo desde los márgenes, el cuidado y el tiempo lento. El término se articula como eje ecológico y posicionamiento político, situando lo subterráneo como un territorio de observación donde lo invisible y lo no productivo adquieren centralidad. La instalación se configura como un ecosistema abierto de raíces y biomateriales entendidos como agentes vivos, desde una perspectiva de ecología de la materia que explora las relaciones entre lo humano y lo no humano. A través de prácticas performativas vinculadas al mantenimiento de la propia obra, el proyecto introduce temporalidades cambiantes y propone el cuidado como gesto estético y acto político.

Underground by Isabel Núñez (malakagama) proposes a sensorial experience that invites us to rethink how we inhabit the world from the margins, through care and slow time. The term operates as both an ecological framework and a political stance, positioning the subterranean as a space of observation where the invisible and the non-productive take centre stage. The installation unfolds as an open ecosystem of roots and biomaterials understood as living agents, drawing from a material ecology that explores the relationships between the human and the non-human. Through performative practices linked to the maintenance of the work itself, the project introduces shifting temporalities and proposes care as both an aesthetic gesture and a political act.



Eduardo Balanza

Metamorfosis

Las obras de Eduardo Balanza en torno a la industria de la seda reivindican este cambio de la mirada hacia la ciudad, señalando la importancia fundamental que han tenido otras especies en la definición de la forma urbana. Balanza desvela que la historia de la producción de seda no es solo una historia de extracción de valor aprovechando un recurso natural, es también parte de una historia de la ecología urbana de la ciudad, un ensamblaje inestable entre cuerpos, materias, saberes y ambientes; y en esa historia participan insectos domesticados, especies vegetales seleccionadas, hongos patógenos, técnicas de cría, dispositivos científicos, redes comerciales, arquitecturas, infraestructuras hidráulicas, memorias domésticas y transformaciones urbanas, de manera que para entender la ciudad de hoy nada de todo esto puede pensarse por separado.

La seda es también un producto de la administración violenta de la vida y de la muerte. Es un material valioso, pero también resultado de una economía extractiva del cuerpo animal. Balanza nos invita a reflexionar sobre qué significa observar un territorio desde la densa y conflictiva coexistencia de las diversas formas de vida que lo han configurado recogiendo esa complejidad sin resolverla en un discurso simplificado. Sus obras operan más bien como dispositivos de atención y reconocimiento. Nos obligan a mirar con lentitud y atención, a seguir los filamentos que conectan realidades en apariencia muy alejadas: un tejido, un insecto, una plaga, una arquitectura, una institución científica, una variedad de morera, una evolución del paisaje urbano.

Las piezas que se exponen en *Efímera*, no emergen de un posicionamiento distanciado de la naturaleza como un afuera, sino de la observación de una red de relaciones entre especies donde el observador también está involucrado y debe mirar atentamente. Ante esta mirada, el gusano de seda deja de ser una figura secundaria, un elemento iconográfico, o una presencia nostálgica rescatada del pasado industrial, para mostrarse como un agente decisivo en la producción del paisaje y de la ciudad: un coproductor de formas urbanas multiespecie, un mediador entre botánica, economía y técnica, y una presencia que demanda la reescritura de la historia urbana.

Miguel Mesa del Castillo





Metamorphosis

Eduardo Balanza's works on the silk industry call for a shift in how we look at the city, highlighting the fundamental role that other species have played in shaping urban form. Balanza reveals that the history of silk production is not only a story of value extraction from a natural resource, but also part of the city's urban ecology: an unstable assemblage of bodies, materials, knowledge systems and environments. Within this history, domesticated insects, selected plant species, pathogenic fungi, breeding techniques, scientific devices, trade networks, architectures, hydraulic infrastructures, domestic memories and urban transformations all take part. To understand the city today, none of these elements can be considered in isolation.

Silk is also the result of a violent administration of life and death. It is a valuable material, but also the product of an extractive economy based on the animal body. Balanza invites us to reflect on what it means to observe a territory through the dense and conflictual coexistence of the forms of life that have shaped it, embracing this complexity without reducing it to a simplified narrative. His works function as devices of attention and recognition. They compel us to look slowly and carefully, tracing the threads that connect seemingly distant realities: a fabric, an insect, a disease, an architecture, a scientific institution,

a variety of mulberry tree, a transformation of the urban landscape.

The works presented at Efímera do not emerge from a distanced view of nature as something external, but from the observation of a network of interspecies relations in which the observer is also implicated and must look attentively. From this perspective, the silkworm ceases to be a secondary figure, an iconographic element or a nostalgic remnant of an industrial past. Instead, it appears as a decisive agent in the production of landscape and city: a co-producer of multispecies urban forms, a mediator between botany, economy and technique, and a presence that calls for a rewriting of urban history.

Miguel Mesa del Castillo



Claudio Aldaz

El Altar Tecnobarbárico Naturalógico de Claudio Aldaz, desarrollado dentro del proyecto P:O:W: (Place of Worship), se inscribe en corrientes como los nuevos materialismos, el poshumanismo o el metamodernismo, proponiendo una reflexión sobre la relación entre tecnología, materia y espiritualidad en la era de la obsolescencia. A través de instalaciones site-specific que combinan escultura, sonido y audiovisual, el proyecto construye altares y tótems a partir de materiales tecnológicos desechados, recubiertos con una pátina dorada que remite a la estética religiosa barroca. Estas piezas funcionan como dispositivos simbólicos de contemplación, donde lo maquinal y lo orgánico se entrelazan. Lejos de una lógica puramente recicladora, la propuesta plantea una reconversión estética y ética del residuo, activando nuevas formas de sentido a partir de aquello que la sociedad ha descartado.

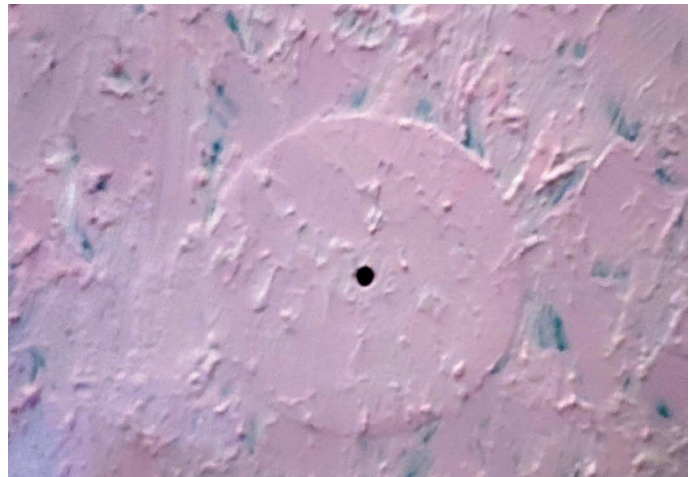
Claudio Aldaz's Technobarbaric Naturalogical Altar, developed as part of the P:O:W: (Place of Worship) project, unfolds as a reflection on the entanglement of technology, matter and spirituality in an age defined by obsolescence. Bringing together sculpture, sound and audiovisual elements, these site-specific installations take the form of altars and totems assembled from discarded technological materials, their surfaces coated in a golden patina that recalls the visual language of Baroque devotion. Within these hybrid structures, the mechanical and the organic converge, creating spaces that oscillate between ritual and speculation. Rather than engaging with waste through a strictly recycling logic, the work proposes a poetic and critical reconfiguration of the discarded, opening up new ways of thinking about value, transformation and material afterlives.

Sergio Sánchez

Surcos, es una serie de obras construidas a partir de vinilos deconstruidos y recuperados de zonas de desecho. No se presentan como basura, sino como una partitura de lo accidental. Inspirado en la "dumpsterología" y el turntablismo abstracto, el proyecto traza una huella humana inscrita en los residuos de la cultura capitalista. Vinilos viejos, rotos y abandonados se transforman en objetos híbridos que cuestionan la perfección del objeto producido en masa. De los escombros a la galería, de la fidelidad sonora al collage lo-fi experimental, Surcos se despliega como un ejercicio de exhumación que opera entre lo visual y lo sonoro. La obra explora la estética de lo sobrante y sitúa la destrucción como forma de creación, llevando el gesto hasta el "boneyard", ese cementerio de objetos donde lo descartado encuentra una nueva vida estética y sonora.



"Surcos" by Sergio Sánchez is a series of works made from vinyl records deconstructed from materials recovered in waste collection areas — not as trash, but as a score of the accidental. Drawing on dumpsterology and abstract turntablism, the project traces a human presence embedded in the debris of capitalist culture. Old, broken and abandoned records are reworked into hybrid objects that disrupt the idea of perfection associated with mass production. From rubble to gallery, from sonic fidelity to experimental lo-fi collage, Surcos unfolds as a multidisciplinary act of excavation. Moving between image and sound, it explores the aesthetics of excess and positions destruction as a form of creation, giving discarded matter a second aesthetic and sonic life.



La imagen ante el colapso: visualidad, red y ecologías en la cultura digital

Rodrigo Carreño Río

La contemporaneidad viene definida por una doble condición: por un lado, la expansión ilimitada de la imagen en la Red y, por otro, el colapso progresivo de los sistemas que la sostienen. Entre ambos aspectos, hipervisibilidad y agotamiento, se sitúa hoy la cultura digital. Ya no es posible pensar la imagen sin tener en cuenta su infraestructura material ni su implicación en los procesos de consumo y desecho que configuran la Red. Ésta, lejos de ser un territorio inmaterial, se convierte en un campo atravesado por tensiones energéticas, políticas y ecológicas.

Desde las primeras experiencias de desmaterialización digital de la obra de arte en las décadas de 1960 y 1970, con figuras como Nam June Paik o Antoni Muntadas, y hasta la actual situación de la imagen digital, el sistema del arte ha transitado de la estabilidad del objeto a la inestabilidad de la imagen. Este cambio ha transformado no solo los modos de producción y circulación de la imagen, sino también la propia condición del espectador, que se ha visto convertido en usuario y en agente activo dentro de un sistema saturado.

Como señaló José Luis Brea, la evolución de la imagen desde su condición material hacia la e-image implica una



Jorge Isla

transformación radical en sus modos de existencia. De la imagen física pasamos al archivo digital, que lleva consigo características como la circulación en la red, donde la imagen se vuelve ubicua, inestable y reproducible hasta el infinito. Pero esa aparente inmaterialidad es engañosa. Para T. J. Demos, la cultura digital contemporánea está profundamente conectada con las estrategias del capitalismo extractivo: los centros de datos, las infraestructuras energéticas, los dispositivos obsoletos que acumulan residuos, etc.

En este punto, resulta imprescindible atender a las condiciones materiales que sostienen la Red. La nube, ese espacio "inmaterial", necesita una red densa de cables submarinos, centros de datos y sistemas de refrigeración que consumen cantidades ingentes de energía y agua. Cada imagen subida, cada archivo almacenado, cada interacción digital activa una infraestructura invisible que requiere enfriamiento constante, extracción de recursos y mantenimiento técnico. La imagen digital, lejos de ser etérea, se desarrolla en una geografía concreta de servidores, paisajes atravesados por cableado, ecosistemas afectados por el calor residual y un elevado gasto energético.



En este sentido, la exposición que comisarié en el Centro Párraga de Murcia en 2024 bajo el título Interiorismo, con trabajos de Jorge Isla, se sitúa como un punto de reflexión crítica sobre la cultura digital, la obsolescencia y los residuos digitales. Su trabajo no se limita a representar la tecnología, sino a poner de manifiesto que nos encontramos en el tiempo del scroll, en el que solo es válida la actualización y la instantaneidad. A través de dispositivos móviles, Isla hace visible aquello que habitualmente permanece oculto: la obsolescencia y la contaminación de la Red. Su práctica revela cómo lo digital no sustituye a lo material, sino que lo intensifica.

Estas prácticas obligan a repensar la relación entre la materialidad y la inmaterialidad digital. Como sugiere Donna Haraway, se trata de abandonar la ilusión de separación entre tecnología y naturaleza para asumir una red donde cada gesto tiene consecuencias materiales. Sin embargo, esta reconfiguración no está exenta de contradicciones, ya que el actual sistema del arte se encuentra atrapado en una paradoja: necesita visibilidad para existir, pero esa misma visibilidad contribuye a la sobreproducción de imágenes

y al consumo energético que agrava la crisis. La lógica de las redes sociales, basada en la actualización constante, choca con la necesidad de procesos lentos, de prácticas que requieran tiempo, atención y cuidado. La precariedad del artista contemporáneo, obligado a producir, difundir y sostener su propia imagen, se convierte así en un síntoma de un sistema insostenible.

Tras las primeras dos décadas del siglo XXI, la irrupción de tecnologías como los NFTs intensificó esa tensión. Si bien abrieron nuevas posibilidades de circulación y financiación, su impacto energético planteó interrogantes éticos difíciles de obviar. La promesa de una economía digital descentralizada se enfrentaba a la realidad de un consumo energético desmedido. Después de varios años y tras el descenso de la burbuja, podemos plantearnos, en este contexto, cómo y a qué coste producimos las imágenes.

English text available in the back pages.





Paulo Arraiano

A menos que el agua sea más segura que la tierra

Toma el océano como punto de partida para pensar la memoria, la violencia y el desplazamiento, activándolo como un archivo vivo donde se entrelazan historias, cuerpos y territorios. A través de una poética que cruza ciencia, mito y tecnología, el proyecto explora cómo los ecosistemas y las vidas humanas están atravesados por dinámicas extractivas, migratorias y geopolíticas.

La práctica de Paulo Arraiano se articula en torno a lo que él denomina una "sismografía visual", una forma de analizar desplazamientos y tensiones en relación con los paradigmas naturales, sociales y culturales contemporáneos. Su trabajo conecta el cuerpo, el paisaje y la tecnología para abordar cuestiones vinculadas a la crisis climática, el Antropoceno y las geografías del desequilibrio.

En esta entrevista, conversamos con el artista sobre el océano como archivo y agente, las continuidades del extractivismo y las posibilidades de imaginar otras formas de relación y coexistencia en un contexto de crisis global.

Tu proyecto *A menos que el agua sea más segura que la tierra* conecta distintas geografías a través del océano como un archivo vivo de memoria, violencia y desplazamiento. ¿Cuál es el núcleo conceptual de este trabajo?

A menos que el agua sea más segura que la tierra reside en el océano como testigo vivo, un archivo donde la memoria, los cuerpos y las historias circulan, se sedimentan y, en ocasiones, colisionan. En el proyecto anterior, conectar Lagos (Nigeria) con Lagos (Portugal) no era solo un gesto geográfico, sino una forma de trazar hilos invisibles de historias coloniales, diásporas y migraciones humanas y no humanas que siguen dando forma a nuestro presente. El agua transporta estas historias, pero también las transforma, ofreciendo un espacio donde aquello que se perdió, se ocultó o fue silenciado puede emerger y tomar forma.

Aquí, el océano se convierte en un colaborador: mide el tiempo de otra manera, moldea la percepción y nos recuerda

que los cuerpos y los entornos son inseparables. A partir de mitos, rituales y cosmologías ancestrales, las obras activan el mar como un lugar donde conviven la violencia, el anhelo y la resiliencia, y donde pueden surgir formas alternativas de imaginar el cuidado y la pertenencia. El proyecto nos invita no solo a observar, sino a sumergirnos, a sentir las corrientes de la historia, a escuchar lo que el agua recuerda y a habitar un espacio que es al mismo tiempo íntimo, ancestral y planetario. Es tanto una meditación como una provocación, una forma de pensar con el océano como archivo vivo y sensible.

El océano aparece como archivo, frontera y espacio de memoria. ¿Cómo trabajas esta dimensión simbólica y material del agua?

Para mí, el océano nunca es simplemente un fondo; es a la vez archivo y agente, material y simbólico. Trabajo con el agua como un espacio donde convergen historias, energías y memorias, donde fuerzas humanas, tectónicas y ancestrales se encuentran y se moldean mutuamente. En este sentido, el agua se convierte en un colaborador, portando huellas de violencias y migraciones pasadas, al tiempo que sostiene futuros posibles.

Conceptualmente, mi trabajo se articula desde un pensamiento pan-oceánico, entendiendo el océano como un tejido conectivo entre continentes, diásporas y cosmologías. Me apoyo en referencias como Derek Walcott, Drexciya o José María Arguedas, que abordan el agua como portadora de memoria, identidad y resistencia. Los océanos, en este sentido, son a la vez fronteras, puentes y archivos vivos.

En la práctica, el agua es el punto de partida y el elemento guía. Mis instalaciones, vídeos y performances siguen sus flujos y ritmos, permitiéndole moldear la percepción, el tiempo y la memoria. El océano se convierte así en un medio para la escucha y la transformación, conectando mundos humanos y más-que-humanos, y abriendo un espacio donde las historias pueden revisitarse y reimaginarse.

En la exposición sugieres que el extractivismo del pasado colonial continúa hoy a través de la tecnología y la explotación de recursos. ¿Qué relación ves entre el extractivismo histórico y el digital actual?

"(...) quién navegará las nuevas carabelas, naves espaciales... por qué océanos, qué estrellas [...] quién será el patrón o el rey (...) quién será forzado a navegar o a nadar estas aguas

[...] no one leaves home unless home is the mouth of a shark [...] You have to understand, that no one puts their children in a boat unless the water is safer than the land



oscuras, y a excavar en el vientre del planeta en busca de cristales que nos guíen hacia la nube (...)"
— extracto de *Wired tides, Blue Gold, White Bones*, Paulo Arraiano

Veo una continuidad entre el extractivismo histórico y las corrientes que configuran nuestro presente, fluyendo como mareas profundas a través del tiempo. El extractivismo colonial desplazó humanos, minerales y ecologías a través de los océanos, rompiendo relaciones, sistemas de conocimiento y conexiones ancestrales.

Hoy, la lógica de la extracción persiste, no solo materialmente sino también energéticamente, circulando a través de redes, infraestructuras y las propias atmósferas que sostienen nuestras vidas: la tecnología es el nuevo imperio.

Hoy, el extractivismo histórico continúa, pero sus formas han cambiado: donde antes se explotaban oro, especias y cuerpos humanos, ahora el litio y los minerales raros alimentan máquinas de ambición imperial, impulsando un capitalismo deshumanizador que intensifica los desequilibrios planetarios y sociales. Estos procesos generan nuevas guerras, desplazamientos y formas de control neocolonial, donde la tecnología y el discurso del progreso se entrelazan con sistemas de dominación.

En esta lógica, la relación entre los humanos y la naturaleza, con los ancestros y con la vida natural y espiritual, se borra, subordinada a una narrativa de explotación y destrucción planetaria. Las mismas corrientes que transportaron cuerpos a través de los océanos hoy hacen circular energía y capital de formas que amenazan tanto la Tierra como nuestra capacidad colectiva de habitarla.

En tu trabajo, el océano aparece como un lugar de tránsito para quienes se ven obligados a migrar. ¿Cómo conectas crisis climática, desplazamiento forzado e desigualdad global?

El océano ha sido siempre una constante en mi vida y en mi práctica: un espacio en el que vivo, con el que trabajo y al que respeto. Nunca es neutral, sino un conductor vivo que transporta historias, energías y posibilidades. En mi trabajo, se convierte en un lugar de tránsito para cuerpos obligados a desplazarse por conflictos, crisis climáticas y desigualdades sistémicas, evocando las mismas aguas que transportaron a personas esclavizadas y desplazadas.

La crisis climática, la migración y la desigualdad global son corrientes inseparables, arraigadas en sistemas coloniales y extractivistas. El océano es a la vez testigo y participante, encarnando estas violencias mientras abre un espacio para la memoria y la reflexión. A través de instalaciones, vídeo y

performance, me sintonizo con los ritmos y materialidades del agua, revelando el entrelazamiento de sistemas humanos, más-que-humanos y planetarios. Pensar con el océano implica también activar lógicas pan-oceánicas y ancestrales, trazando conexiones entre continentes, diásporas y especies.

El proyecto sugiere que las lógicas coloniales no han desaparecido, sino que se han transformado. ¿Qué paralelismos ves con el presente?

Las lógicas coloniales no han desaparecido; han evolucionado hacia sistemas contemporáneos de control fronterizo, dominación económica y vigilancia tecnológica. Las mismas estructuras de poder, extracción y desigualdad siguen configurando los conflictos actuales. En mi trabajo, el océano actúa como una lente para comprender estas continuidades. Si antes fue ruta de esclavitud y riqueza colonial, hoy refleja los flujos y divisiones de nuestro presente globalizado. Las fronteras, físicas y virtuales, prolongan estas lógicas, reforzando desigualdades y controlando el movimiento. Reconocer estos patrones es esencial para imaginar otras formas de habitar el mundo, basadas en la

relacionalidad, el equilibrio ecológico y el conocimiento ancestral.

¿Puede la ficción especulativa ayudarnos a imaginar nuevas formas de comunidad y coexistencia?

La ficción especulativa ofrece una herramienta clave para imaginar mundos más allá de la violencia histórica y contemporánea. Inspirándome en autores como Glissant, Walcott, Arguedas o Ghosh, entiendo el océano no solo como archivo de memoria y trauma, sino como un espacio de posibilidad y relacionalidad. Estas narrativas nos invitan a superar las jerarquías coloniales y pensar en sistemas basados en flujos, redes y responsabilidad compartida. En mi trabajo, esta dimensión se vincula con la escucha del agua, el conocimiento ancestral y las agencias más-que-humanas. A través de este enfoque, podemos imaginar futuros basados en el cuidado, la reciprocidad y la coexistencia.

Formas parte del patronato de Korp Foundation. ¿Cómo surge y qué propone?

En un contexto de policrisis acelerada, la posición tradicional





del artista resulta insuficiente. Mi práctica ha estado vinculada al Antropoceno, el desplazamiento y las relaciones entre sistemas humanos y naturales, pero en un momento dado la cuestión deja de ser qué puede representar el arte y pasa a ser cómo puede actuar en el mundo.

crítico para abordar desafíos planetarios y desigualdades sistémicas. Para mí, no es algo separado de mi práctica, sino una extensión de ella. Korp funciona como un ecosistema vivo donde la cultura actúa como herramienta para percibir y responder a las transformaciones del planeta.

Mi implicación en Korp Foundation surge como una expansión de ese campo de acción. Fundada por Stefan Nilsson, la plataforma reúne arte, ciencia y pensamiento

Korp Foundation es una plataforma internacional que articula arte, ciencia y pensamiento crítico para abordar desafíos contemporáneos como la crisis climática, las desigualdades estructurales y las transformaciones ecosociales. Fue fundada por Stefan Nilsson, cuyo trabajo se sitúa en la intersección entre sostenibilidad, estrategia y economía crítica, promoviendo enfoques como el decrecimiento y los modelos postcrecimiento.

La fundación reúne a una red internacional de artistas, comisarios, investigadores y agentes culturales vinculados a instituciones como la Bienal de Venecia, MoMA, MAAT, UNESCO o UNAIDS, configurando un espacio de colaboración interdisciplinar en torno a la cultura como campo de responsabilidad planetaria.

Sus programas se desarrollan principalmente a través de residencias y plataformas temporales de investigación en distintos contextos geográficos, concebidas como nodos de intercambio entre saberes artísticos, científicos y ancestrales. Estos encuentros favorecen procesos de escucha colectiva y producción colaborativa, generando resultados como exposiciones, publicaciones, archivos digitales y programas públicos.

Más que una institución convencional, Korp Foundation opera como un ecosistema dinámico que activa la cultura como herramienta para comprender, imaginar y responder a las transformaciones del planeta.



A menos que el agua sea más segura que la tierra es una exposición del artista Paulo Arraiano que explora la relación entre el océano, los cuerpos humanos y las historias de desplazamiento que atraviesan nuestro presente. Inspirada en el poema *Home* de Warsan Shire, la muestra reflexiona sobre el mar como espacio de tránsito, memoria y supervivencia, donde se entrelazan migración, historia colonial, explotación de recursos y futuros inciertos.

A través de imagen, sonido y visualidades digitales, Arraiano construye un paisaje híbrido en el que ciencia, mito y tecnología se cruzan para pensar el océano como un archivo vivo de memorias colectivas y tensiones geopolíticas. La exposición funciona como un extracto del proyecto más amplio *Lagos to Lagos*, centrándose en las investigaciones del artista sobre las conexiones simbólicas entre territorios, rutas marítimas y las dinámicas históricas que siguen moldeando las migraciones contemporáneas.

La versión extensa de **A menos que el agua sea más segura que la tierra**, se puede visitar en el Centro Párraga del 21 de mayo y el 25 de junio.

Unless the water is safer than the land is an exhibition by artist Paulo Arraiano that explores the relationship between the ocean, human bodies and the histories of displacement shaping our present. Inspired by Warsan Shire's poem *Home*, the exhibition reflects on the sea as a space of transit, memory and survival, where migration, colonial histories, resource exploitation and uncertain futures converge.

Through image, sound and digital visualities, Arraiano constructs a hybrid landscape in which science, myth and technology intersect, approaching the ocean as a living archive of collective memory and geopolitical tensions. The exhibition functions as an extract from the broader project *Lagos to Lagos*, focusing on the artist's research into the symbolic connections between territories, maritime routes and the historical dynamics that continue to shape contemporary migrations.

Centro Párraga hosts the extended version of *Unless the water is safer than the land* from May 21 to June 25.



EuroVértice y la Nueva Bauhaus Europea

Repensar cómo

habitamos la ciudad

En diálogo con la Nueva Bauhaus Europea, la empresa murciana EuroVértice impulsa proyectos que replantean la forma en que habitamos las ciudades, integrando sostenibilidad, estética y participación ciudadana.

Pensar hoy en cómo habitamos el mundo implica dejar de entender la ecología como un tema para asumirla como una condición. Supone reconocernos dentro de un entramado de relaciones que atraviesa cuerpos, materiales, tecnologías y territorios. Desde ahí, la ciudad se abre como un espacio sensible, político y relacional que desborda su dimensión infraestructural.

En este escenario se sitúa la Nueva Bauhaus Europea, impulsada en 2021 por Ursula von der Leyen, una iniciativa que propone repensar los entornos habitados desde una mirada que combina sostenibilidad, estética e inclusión. Más que un programa institucional, plantea un cambio de enfoque que apunta a diseñar no solo espacios, sino formas de vida.

Esta línea conecta con Formas de Habitar. Nuevas ecologías para un mundo en transformación, título de la nueva programación de Efímera, donde la ecología se plantea como una red de interdependencias en la que lo humano y lo no humano, lo natural y lo construido, ya no pueden pensarse por separado.

Desde el ámbito aplicado, EuroVértice desarrolla proyectos que operan precisamente en ese cruce. Con más de dos décadas de experiencia en financiación y cooperación europea, su trabajo se centra en impulsar procesos de transformación territorial que integran sostenibilidad, innovación y colaboración. Pero más allá de lo técnico, su enfoque parte de una idea clave: la ciudad no se transforma solo desde los despachos, sino desde la relación con quienes la habitan.

El proyecto LIFE Bauhausing Europe, que actualmente lidera, ejemplifica esta aproximación. A través de intervenciones en distintos barrios europeos, propone la rehabilitación de edificios públicos como un proceso colectivo, en el que la ciudadanía participa activamente en la definición de los espacios. El objetivo es mejorar infraestructuras y, al mismo tiempo, activar nuevas formas de vínculo.

Como explica Nuria Prior, directora de EuroVértice, “en la era digital existe cierta tendencia al aislamiento de los individuos, un fenómeno que debe contrarrestarse con la presencia y calidad del espacio público”. Desde esta perspectiva, añade, habitar implica algo más que ocupar: “El ser humano necesita habitar, no simplemente ocupar. Quien no se integra en un espacio lo ocupa: permanece ajeno a su historia y a su significado. En cambio, quien habita un lugar comparte la memoria de ese espacio, lo entiende y se conecta con él”.

En esta misma línea, Prior subraya uno de los aspectos más relevantes de la Nueva Bauhaus Europea: la incorporación



de la estética como parte central del bienestar, entendida como una herramienta capaz de activar relaciones y generar sentido, más allá de su dimensión superficial. “La Nueva Bauhaus Europea pone de relieve por primera vez en las políticas europeas el importante valor de la estética y la belleza en el bienestar de las personas. La belleza entendida más allá de lo visual, como una capacidad para activar las cualidades del lugar, mejorar el bienestar físico y mental, conectar personas y espacios, crear sentido de pertenencia e incorporar valores culturales y sociales duraderos.”

En este marco, LIFE Bauhausing Europe se articula en torno a una metodología basada en el codiseño. A través de procesos participativos, los habitantes son consultados e intervienen directamente en la configuración de los espacios que habitan. Mediante talleres, dinámicas colaborativas y herramientas de design thinking, se generan propuestas que responden tanto a necesidades funcionales como a dimensiones simbólicas y emocionales.

El resultado va más allá de la transformación física de los espacios e impulsa su activación como catalizadores de cambio social, cultural y ambiental. De hecho, uno de los aspectos más reveladores del proyecto es que, incluso en contextos muy distintos, emergen necesidades comunes: la importancia del espacio compartido, la necesidad de encuentro y el valor de lo cotidiano.

En palabras de Prior, “Necesitamos espacios que permitan la contemplación, donde podamos detenernos y mirar lo

que nos rodea. La contemplación compartida en el espacio público genera un silencio común que es, en sí mismo, comunicación social. Es allí donde se transmite identidad, se reconoce al otro y se construye comunidad.”

Una reflexión que conecta con la idea de ciudad como experiencia colectiva, tal y como apuntaba Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*, donde la ciudad se entiende como un tejido de recuerdos, deseos y experiencias compartidas que da forma a nuestra manera de habitarla.

En un momento en que las ciudades buscan modelos de regeneración que combinen transición ecológica y justicia social, LIFE Bauhausing Europe se presenta como un modelo replicable. Su valor está tanto en los resultados como en el propio proceso, en haber generado espacios de escucha, imaginación compartida y compromiso ciudadano.

Porque, en última instancia, la ciudad no se diseña únicamente desde la planificación técnica, sino desde el diálogo constante con quienes la viven. Y la sostenibilidad, para ser efectiva, debe ser también una experiencia compartida.

English text available in the back pages.



La Birdie

Gastronomía

contemporánea

desde el territorio

En un momento en el que la gastronomía oscila entre la tendencia y la espectacularidad, La Birdie reivindica una forma de cocinar más conectada con el territorio. El proyecto de catering de la chef Amor González, con base en Murcia, se articula en torno al producto local, de temporada y a una relación directa con los productores, entendida no como una etiqueta, sino como una forma de hacer.

Su cocina, que ellas mismas definen como “casera contemporánea,” combina tradición e intuición, dando lugar a platos sencillos, honestos y llenos de matices, donde lo reconocible se abre a pequeños giros inesperados. En esa tensión entre herencia y experimentación, la materia prima sigue siendo siempre el centro.

Más allá del catering, sus pop-ups y proyectos como Chin Chín Estudio amplían esta mirada hacia una dimensión más experiencial, donde la comida se convierte en un dispositivo de encuentro. Espacios efímeros, instalaciones gastronómicas y eventos donde lo culinario activa el lugar y genera vínculos, trasladando su forma de entender la cocina a nuevos contextos.

La Birdie nació hace ya doce años. Si hacéis zoom out a todo ese recorrido, ¿qué hilo invisible diríais que ha guiado siempre vuestra forma de cocinar y crear experiencias?

Diría que el nexo a lo largo de todos estos años en La Birdie es que siempre hemos sido un catering de comida casera contemporánea, inspirada por el entorno, enriquecida en matices o por ingredientes de otras regiones o países.

Sueles decir que los productores locales son el corazón de vuestro trabajo. ¿Qué implica cocinar desde el kilómetro cero en un territorio como Murcia?

Creo que hay que hacer una cocina vinculada a los territorios con criterios de justicia climática y social. Y eso no ha de estar reñido con la creatividad. En La Birdie Catering hay un respeto por el producto, por los proveedores y por hacer las cosas bien. Así de sencillo: el protagonista de nuestros platos es el producto, comprado directamente de los productores, con los cuales tenemos un contacto estrecho y familiar.

En vuestros menús hay una base murciana con giros inesperados. ¿Cómo equilibráis tradición y creatividad?

Nuestra idea inicial, la de enseñar nuestra cultura a través de nuestra comida, sigue intacta: ofrecemos platillos sencillos, sabrosos, con materia prima de calidad. Pero al mismo tiempo nuestra cocina es contemporánea y muy intuitiva. No hay ninguna regla que nos marque hasta donde llega nuestra intuición y creatividad.

¿Hay algún producto estacional murciano que, año tras año, sea como un pequeño acontecimiento en vuestra cocina?

Este momento en el que finaliza el invierno y comienza la primavera y podemos encontrar a la vez alcachofas, guisantes y habas. Tres productazos de nuestra huerta que me fascinan. Diría que junto con la temporada del tomate en verano, son mis acontecimientos favoritos año tras año.

Tenéis dos mundos que conviven: La Birdie Catering y Chin Chín Estudio. Cuando el encargo es una boda o cuando es una activación de marca, ¿qué cambia en vuestra cabeza y en vuestra forma de crear?

En La Birdie trabajamos un modelo de catering más enfocado a bodas y celebraciones, y Chin Chín Estudio nació orientado a eventos para marcas y empresas, pero la realidad es que somos las mismas personas detrás de ambos proyectos y se dan la mano. Veremos cómo evolucionan ambas líneas, pero intuimos que cada vez estarán más cerca estéticamente la una de la otra. A nivel gastronómico la filosofía es la misma en ambos casos.

En Chin Chín habláis de dirección de arte culinaria. En la práctica, ¿cómo se traduce ese enfoque? ¿Cuál es ese detalle mínimo que transforma un catering en una experiencia?

Utilizamos el diseño y el arte para crear instalaciones y experiencias gastronómicas a medida. Diseñamos toda situación que involucre la experiencia de comer o cualquier interacción con alimentos utilizando la emoción para impactar de forma creativa y memorable.

Realizamos acciones gastro, que son una herramienta de comunicación, un disparador de conversaciones y relaciones humanas imprescindible en sitios en los que nadie se siente cómodo del todo: presentaciones de marcas, reuniones empresariales, etc. En estos actos en los que los asistentes no se conocen necesariamente, estas creaciones suscitan curiosidad, sorpresa o perplejidad. Las acciones centradas en la comida pueden ayudar a las personas a relacionarse entre sí, cuestionar su realidad y también simplemente a ponerse de buen humor, maravillándose de lo inesperado, mientras comen o beben.

Estáis a punto de estrenar vuestro nuevo espacio en La Unión. ¿Qué posibilidades abre ese estudio-obra?

Es curioso porque nuestra intención inicial era la de que fuera nuestra oficina, estudio, cocina de producción y almacén. Pero ahora que hemos empezado a recibir a clientes para

las pruebas de menú de las bodas de este año, nos animan a que hagamos eventos en el espacio.

Se trata de una antigua pescadería de los años 70. Hemos respetado la zona de la pescadería como nuestra oficina/ estudio y la verdad que el espacio gusta mucho y da juego para hacer cosas. Todo se verá, pero es una posibilidad que se nos abre.

Volvéis de Marruecos cargadas de piezas, colores y materiales. ¿Algún hallazgo que ya esté encendiendo nuevas ideas en vuestras próximas producciones?

Marruecos siempre nos inspira mucho. Hemos traído bastantes piezas que utilizaremos en próximas producciones a lo largo de este año.

Vuestra relación con artesanos es casi un ecosistema propio. ¿Qué colaboración reciente, o que esté por llegar, te tiene especialmente ilusionada?

La mesa que mi socia, Ana Ballester, ha diseñado para nuestro estudio y que ha desarrollado con un taller local de chapa de Cartagena. Me tiene totalmente enamorada. A mí y a todo el que la ve.

Si tuvierais que explicar Birdie a alguien que nunca ha probado vuestro cocina, una sola frase, ¿cuál sería la que mejor os representa?

En La Birdie cocinamos platos sencillos, sabrosos y honestos, sin más pretensión.



English text available in the back pages.

Miradas

Los pozos de la nieve de Sierra Espuña, declarados Bien de Interés Cultural en 2022, forman un sistema territorial de arquitectura vernácula ligado a la producción y almacenamiento de hielo antes de la aparición de la refrigeración moderna.

Excavados en la montaña y protegidos mediante potentes estructuras de mampostería y cubiertas abovedadas, estos ingenios funcionaron durante siglos como auténticas “fábricas de hielo”, articulando un paisaje productivo hoy desaparecido.

El proyecto de restauración, desarrollado por el estudio Ecoprojecta, ha abordado su recuperación desde una doble mirada: por un lado, la consolidación estructural de unas ruinas en avanzado estado de deterioro; por otro, la restitución de sus volúmenes mediante técnicas constructivas tradicionales —mampostería de piedra, morteros de cal y sistemas de cubrición históricos—, devolviendo legibilidad a estas arquitecturas y reactivando su capacidad de transmitir un conocimiento ancestral profundamente vinculado al territorio.

The snow wells of Sierra Espuña, declared a Site of Cultural Interest in 2022, form a territorial system of vernacular architecture linked to the production and storage of ice prior to the advent of modern refrigeration.

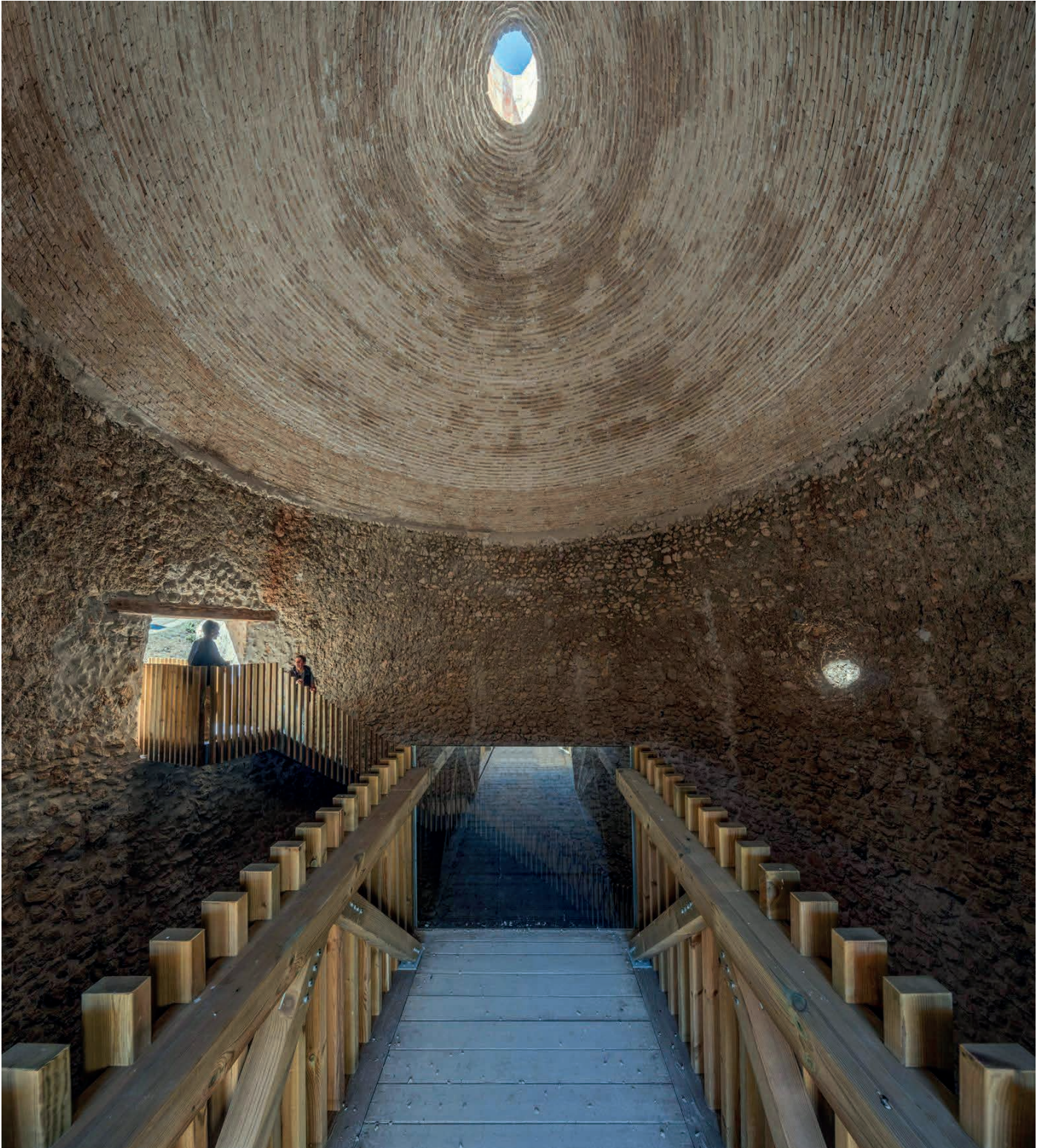
Excavated into the mountainside and protected by robust masonry structures and vaulted roofs, these constructions functioned for centuries as true “ice factories”, shaping a productive landscape that has now disappeared.

The restoration project, carried out by the studio Ecoprojecta, approaches their recovery from a dual perspective: on the one hand, the structural consolidation of ruins in an advanced state of deterioration; on the other, the reconstruction of their volumes using traditional building techniques —stone masonry, lime mortars, and historic roofing systems— restoring legibility to these architectures and reactivating their capacity to convey ancestral knowledge deeply rooted in the territory.

This work has been awarded the Europa Nostra Award 2024, the highest European recognition in the field of cultural heritage.



Ecoproyecto





Munda de Selu Herráiz

Munda es el proyecto de investigación y producción sonora de Selu Herráiz, que explora las relaciones entre lo cotidiano y lo ritual a través del sonido. Su práctica se sitúa entre lo ancestral y lo contemporáneo, conectando territorio, escucha y dimensiones simbólicas.

Como artista sonoro y constructor de instrumentos, trabaja con grabaciones de campo, objetos, sintetizadores e instrumentos DIY para crear paisajes que oscilan entre lo primitivo y la electrónica psicodélica, atravesados por influencias mediterráneas y ecos de la tradición sufí. Sus composiciones generan atmósferas inmersivas, ritmos lentos y estructuras abiertas que invitan a la escucha atenta y al trance.

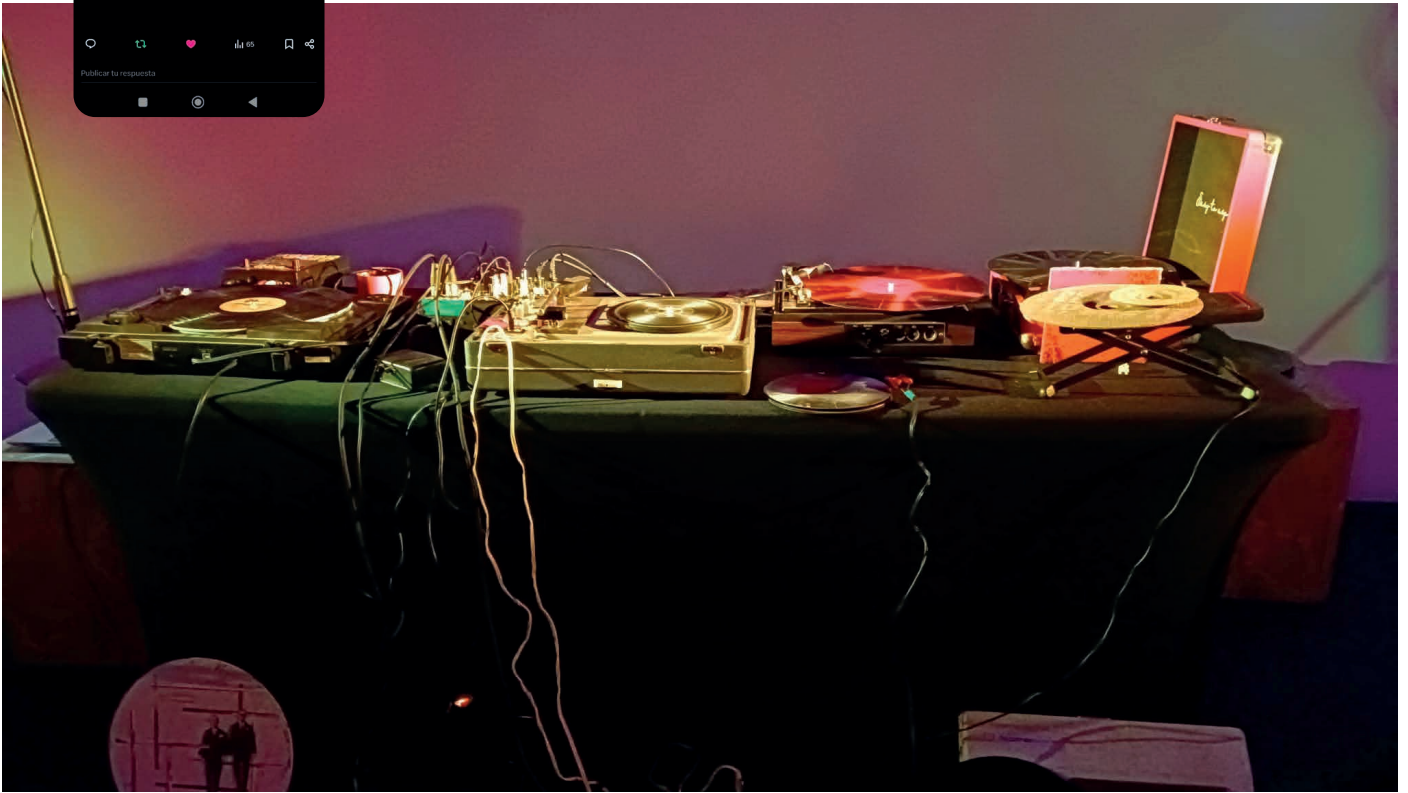
DE
RI
VIASonoras

Munda is the experimental sound research and production project by Selu Herráiz, exploring the relationship between the everyday and the ritual through sound. Their practice moves between the ancestral and the contemporary, connecting territory, listening and symbolic dimensions.

As a sound artist and instrument maker, they work with field recordings, objects, synthesizers and DIY instruments to create soundscapes that shift between the raw and psychedelic electronics, shaped by Mediterranean influences and echoes of Sufi tradition. Their compositions generate immersive atmospheres, slow rhythms and open structures that invite attentive listening and trance.

Sergio Sánchez & José Joaquín Aroca

Needle in Pain (Sergio Sánchez) transforma los giradiscos en herramientas de exploración sonora. Fragmentos de vinilo, texturas electrónicas y manipulación en directo generan paisajes acústicos imprevisibles que se mueven entre el turntablism experimental, la improvisación libre y el arte sonoro contemporáneo. En este proyecto colabora con el saxofonista e improvisador José Joaquín Aroca, desarrollando un intenso diálogo de improvisación entre vinilo, experimentación y saxofón, en una performance sonora imprevisible.



Needle in Pain (Sergio Sánchez) transforms turntables into tools for sonic exploration. Fragments of vinyl, electronic textures and live manipulation generate unpredictable acoustic landscapes that move between experimental turntablism, free improvisation and contemporary sound art. For this occasion, the performance will feature saxophonist and improviser José Joaquín Aroca, developing an intense improvised dialogue between vinyl, experimentation and saxophone in an unpredictable sonic performance.



Forms of Living. New Ecologies for a World in Transformation

Belén Vera

Forms of Living. New Ecologies for a World in Transformation is grounded in an increasingly evident certainty: ecology has ceased to be a topic and has become the framework through which we think and inhabit the present. It no longer exists outside us, as landscape or backdrop, but instead runs through bodies, technologies and material systems. As Timothy Morton suggests, we inhabit a network of relations in which the idea of an “outside” loses its meaning. Far from any idealised image of nature, this perspective situates us within an unstable terrain, where the ecological crisis is no longer distant but experienced as a shared condition.

From this point, the exhibition unfolds as a journey across different scales and forms of relating to the environment. There is no single narrative, but rather a set of approaches that, when brought together, construct a complex image of the present.

The work of Thijs Biersteker operates at an almost imperceptible level. Through data visualisation, his pieces transform polar ice melt into a sensory experience. What emerges is not a representation of the landscape, but the activation of an ongoing process that exceeds the visible and affects entire systems.

This dimension intersects with the historical and political perspective present in the work of Paulo Arraiano, where extractivism appears as a persistent structure linking past and present. His works reveal how colonial dynamics continue to operate in contemporary forms of production and circulation, turning the territory into a space marked by tensions and memory.

The exhibition then opens onto practices that engage with the living from an expanded perspective. Buj Studio, Alexandra Knie, Santiago Morilla, Paula Ciani, Eduardo Balanza and Isabel Núñez explore organic materials, biological processes and interspecies relations that blur the boundaries between nature and technology. Their works position life as a system in constant transformation. At this point, the ideas of Donna Haraway also resonate, inviting us to think of the world as a web of coexistences.

In its final section, the exhibition addresses one of the most tangible aspects of contemporaneity: technological waste. Claudio Aldaz and Sergio Sánchez work with discarded materials and obsolete devices, making visible the continuity between production, consumption and disposal. Waste thus appears as an active component within the same system.

Rather than functioning as isolated blocks, these lines intertwine throughout the exhibition. Ice melt, extractivism, interspecies ecologies and technological waste are presented as manifestations of a single network. The exhibition thus takes shape as an ecosystem where research, artistic practice and critical reflection coexist.

Forms of Living. New Ecologies for a World in Transformation does not seek to offer solutions or close a narrative, but to sharpen perception and open a space for pausing and observing the connections that shape our present. Here, to inhabit means recognising the complexity of the systems in which we are embedded and, through art, experimenting with other ways of relating to what surrounds us—and ultimately, what also constitutes us.

Thijs Biersteker: Art for Environmental Awareness

Belén Vera

A year marked by a proliferation of artistic projects focused on the environment has underscored the urgency of addressing climate imbalance. Among the artists engaging most consistently with this context, Thijs Biersteker has developed a body of work that translates complex environmental data into immersive, affective experiences.



Working through his studio Woven, Biersteker creates interactive installations in close collaboration with scientists and research institutions. His projects transform datasets into living systems, making visible phenomena that often remain abstract or distant. Climate change, air pollution and biodiversity loss become perceptible through environments that invite viewers to experience data rather than simply understand it.

“If research does not reach us, then how can it teach us?”, he asks—a question that runs throughout his practice.

His installations incorporate sensors, artificial intelligence, plant intelligence and living matter, constructing interfaces where scientific knowledge becomes embodied. Collaborations with institutions such as UNESCO, ESA or the Natural History Museum have allowed him to work with highly specialised datasets while maintaining a strong visual and emotional impact.

This approach reaches a new level in *Memories of the Melted*, a generative work currently presented at Efímera. Developed from more than 130,000 data points tracing the past, present and possible futures of the Rhône Glacier, the piece transforms glaciological research into a dynamic visual system. Guided by the work of glaciologists Heidi Sevestre and Matthias Huss, the installation translates ice thickness, elevation maps and long-term climate scenarios into a constantly evolving image that unfolds in real time.

Rather than fixing the glacier as a static image, the work reveals its instability. The system updates as new data is incorporated, reflecting the continuous transformation of the glacier itself. The result is a visual experience that situates the viewer within a temporal scale that exceeds the present, confronting them with the long-term consequences of climate trajectories.

This ability to render environmental change as something immediate and perceptible is central to Biersteker's practice. Works such as *GASP* make air pollution visible through real-time measurement, while projects like *Amazonium* translate deforestation and reforestation processes into immersive environments driven by live data. Across these works, scientific information becomes a material that can be experienced, questioned and felt.

Reflecting on his recent work, Biersteker points to a shift in the role of art itself: "I realised there was a need for nuance and scientific facts to hold on to. When we do not act on climate data, we also see that the artistic output of individualism is slowly losing its traction."

In this context, he proposes what he calls *Factualism*, a practice rooted in scientific data yet oriented towards emotional engagement. Not as a didactic tool, but as a way of bridging knowledge and perception in a moment where both seem increasingly disconnected.

At Efímera, *Memories of the Melted* extends this line of inquiry. By translating the slow disappearance of a glacier into a living, evolving image, the work brings into focus the temporal depth of the climate crisis. It does not illustrate change; it unfolds it.

The art that breathes

Susana Pardo

In recent decades, a term has been gaining momentum across museums, laboratories and independent spaces—one that seems to go a step beyond ecological awareness:

bioart. This label brings together contemporary artistic practices that work with biology as material, process or subject. Some use living organisms; others reflect on genetics, biotechnology or ecology through more traditional languages. In its strictest sense, bioart refers to works developed in laboratories using cell cultures, microorganisms or genetic engineering. In a broader sense, it also encompasses projects in bio-design, bio-fabrication or eco-art that, without directly manipulating life, investigate our relationship with biological systems.

What defines bioart is its embrace of life processes as a fundamental tool. Rather than representing nature, it works with it—with growth, transformation, symbiosis, birth and death. For this reason, these works necessarily unfold over time. Observing a vegetal surface grow, a bacterial colony expand, or water circulate through a small ecosystem is not so different from listening to a musical composition. Just as no one can understand a symphony by hearing only a single second, a biological process cannot be grasped through a single image. Bioart thus requires us to retrain our gaze and refine our perception of time: to recognise rhythms, pauses and variations; to accept its cyclical nature, its developments and declines, its beginnings and endings. Many of these works make this instability visible: they change, proliferate, degrade or even disappear before our eyes. In them, time ceases to be a threat to permanence and becomes the very material of the work—the element that transforms it and ultimately gives it meaning.

The technological and scientific aspects of this artistic field may initially create a sense of distance. Yet bioart introduces a decisive nuance: it does not merely use science, but symbolically displaces and poetically expands it. At the intersection of art and biology, science does not lose its rigour, but opens itself to questions that go beyond how things work to touch on why they matter. Perhaps this is where bioart's most fertile potential lies: one might say that art begins where science, out of methodological honesty, falls silent. Bioart weaves these dimensions together—science and creation, explanation and imagination, logic and emotion—opposites that complement one another as part of a shared search.

Art that works with living organisms invites us to closely observe processes of becoming and opens us to a form of transcendental knowledge. Understanding that our garden has no clear boundaries—that within a drop of water there may exist a world as fascinating or unsettling as any exotic landscape—expands not only our human dimension but also our biological limits.

Working with elements or entities that breathe challenges the role of the artist as sole creator and owner of form, transforming it into that of a mediator, caretaker or designer of conditions. The works presented by Santiago Morilla and Paula García Nieto at Efímera are particularly eloquent in this regard. Both Morilla's *Humusidades* and García Nieto's *La proliferación del trazo* delve into the idea of cycles. In *Humusidades*, the focus shifts to humus, an organic substrate associated with what dies, decomposes

and disappears. Yet rather than understanding loss as failure or disease, the work reclaims what degrades as a useful substance. It neither denies nor aestheticises death; instead, it invites us to recognise it as a necessary phase of the life process. At the same time, Morilla insists on what he calls a “politics of attention”: slowing down, listening, remaining. To this end, the work is structured around systems of listening that translate the invisible rhythms of plants and soil into sonic vibrations, turning biological activity into a musical landscape.

In *La proliferación del trazo*, Paula García Nieto transforms microbial growth into a pictorial gesture. The installation is literally a living work: sealed test tubes containing inoculated agar form a grid reminiscent of modernist geometric order, yet what unfolds within escapes any total prediction. A dialogue emerges between rational structure and organic chaos, reminding us that every system is traversed by invisible forces. Fungi colonise, mutate and draw unpredictable maps. The artist shares authorship with microscopic organisms that inscribe their own biological calligraphy.

In contrast to the logic of planned obsolescence, bioart introduces a different temporality and an alternative ethics of materials, engaging with contemporary practices that seek to reconcile creation with ecological responsibility. This is evident in the works *Kósmesis* and *Ungüenti* by Raquel Buj, presented by Buj Studio as part of the exhibition at *Efímera*. Her research focuses on biodegradable textiles and bioplastics, producing pieces that oscillate between wearable sculpture and soft architecture, imagining fashion as a second skin. Through garments created by combining traditional techniques described in ancient texts with 3D digital processes, she seeks to establish a harmonious relationship between functional structures and sensorial experience, between the body and its natural environment.

In a complementary way, Alexandra Knie, working with algae and textile techniques, introduces a material memory that recalls the marine origins of many synthetic fibres and the fragility of aquatic ecosystems. Her works are not mere aesthetic exercises, but reflections on hybridity, care and ecological responsibility—delicate reminders that every thread can contain a story. In *Little Collection of Bio-Fusion Experiments (Algae)*, marine forms intervened with fluorescent threads take on an ambiguous appearance, somewhere between real organism and mutant creature, suggesting the tension between native and invasive species in a globalised world. In *Hybrid Tissue Study (Posidonia oceanica)*, a textile structure that mimics marine cellular tissue functions both as support and symbolic network, oscillating between protection and capture. Through handcrafted gestures and organic materials, Knie transforms textile into a metaphor for the ecological networks we inhabit, reminding us that each fibre is part of a larger web where the natural and the human can no longer be considered separately.

The exhibition in *Efímera*’s Sala Y presents a reflection far removed from the simplistic “green” corporate

discourse often found elsewhere. The artists featured here, through biological research and experimentation with biomaterials, recover this awareness from the urgency of our present moment, rethinking how we relate, produce, dress and inhabit the world.

BUJ Studio

The Body as a Material Interface

Belén Vera

Raquel Buj’s practice, at the helm of Buj Studio, operates within a hybrid territory where architecture, fashion and material experimentation intersect. Her work moves across disciplines —design, sculpture, performance— while maintaining a consistent focus: to think of the body as a space of relation with its environment. Her pieces do not simply dress the body; they extend it, amplify it, and place it in dialogue with material, technological and biological systems.



Trained as an architect, her shift towards experimental design was not a rupture but a way of recovering a direct relationship with matter. “When I was working in architecture, I felt that connection fading. You draw, you project, but in the end others build it. I needed to return to a more physical, intuitive process,” she explains. This shift led her to explore the body as an intermediate scale, a site from which to rethink architecture through proximity, sensitivity and tactility.

At Buj Studio, material becomes the starting point. In contrast to more conventional processes, where the idea precedes form, her practice unfolds through direct experimentation: testing, failure, transformation. “Material tests themselves lead us to decisions that are not only formal, but also conceptual,” she notes. This approach keeps the process open, allowing the work to evolve without being fully defined from the outset.

Her research focuses particularly on biomaterials, recycled textiles and compounds developed within the studio. This choice goes beyond the technical and

reflects a position in relation to an accelerated system of production detached from material awareness. “We live in a world with very little connection to materials,” she states, pointing towards the need to rebuild that relationship through attention, time and sensitivity.

The resulting pieces occupy an ambiguous territory between garment, sculpture and installation. Structures that envelop the body, expand it or transform it, operating as active surfaces in constant dialogue with their surroundings. Within them, craft and technology do not oppose one another but intertwine: manual techniques, 3D printing and biological processes coexist within the same experimental logic, generating unstable, evolving materialities.

Collaboration is a structural part of her practice. From projects with engineers and technologists to collaborations with artists, musicians and performers, Buj approaches design as an open field where disciplinary boundaries dissolve. In one recent project, she integrated motion sensors into a garment, turning it into a reactive surface capable of generating light, sound and interaction.

More than responding to sustainability as a label, her work proposes a different relationship with processes of production. Many of her pieces are unique, already challenging the logic of repetition and seriality. At the same time, her material research involves reusing previous tests, reintegrating discarded elements and working with biomaterials developed within the studio. “It’s not just about recycling, but about not discarding – about continuing to work with what already exists,” she explains.

Her practice continues to expand into new territories. Recent projects explore living materials such as mycelium, as well as the integration of sculpture, scenography, sound and the body within hybrid proposals situated between installation and performance. This openness reflects a way of working closer to research than to closed production.

In this context, the body ceases to be a boundary and becomes an interface – a space of exchange where matter, technology and life converge. Her practice unfolds in that intermediate zone where the material, the living and the artificial intertwine, opening up new ways of imagining our relationship with the environment.

Santiago Morilla
Subterranean Ecologies
Belén Vera

What if we could listen to the soil? Not as a metaphor, but as a direct experience capable of translating the invisible processes that sustain life. In Santiago Morilla’s practice, this possibility opens up a field of research where art, science and ecology intertwine, rethinking our relationship with the environment from beneath the surface.



In *Ritual Device for Fungal Humus Culture*, presented at Ars Electronica 2025, fungal growth is transformed into sound through biosonification processes. Sensors embedded in the substrate register the electrical activity of mycorrhizae and saprophytic fungi, translating it into a real-time composition. The result is an environment where the soil ceases to be a silent background and becomes an active, vibrating surface in constant transformation.

“It’s about monitoring the electrical and metabolic changes of fungi and translating them into sound, so that their vital patterns –their growth, their exchange with the substrate, their rhythm– can be perceived as a real-time composition,” Morilla explains. “The idea is that anyone can cultivate mushrooms and listen to their evolution, understand when they change phase, when they are ready, when they regenerate. It’s a way of bringing these processes into everyday life, of turning a domestic environment into a living installation.”

The work unfolds as a relational system in which the visitor becomes an active participant. The body, movement and presence modify the ecosystem, generating a response. “Our presence alters the environment and the environment responds. What the piece proposes is to understand that reciprocity, that relationship in which we are constantly affecting and being affected.”

This research places the soil at the centre. A shift that is far from minor. In contrast to a visual culture oriented toward the surface, Morilla directs attention to what remains hidden, to the processes of decomposition that make life possible. Humus thus emerges as a key space.

“Soil is, literally, a battlefield,” he states. “Not only in ecological terms, but also political ones. In a single spoonful of fertile soil there are more living beings than visible stars in the sky. It is an immense network of organisms, symbioses and mutualisms on which our food –and ultimately our survival– depends. And yet we continue to treat it as an inert territory, available for exploitation or contamination without consequence.”

This perspective runs throughout his practice. His trajectory, which began in the scientific field before moving into the arts, has been marked by a constant hybridisation between the technical and the sensitive. “There was never a specific moment when I decided to work with ecology. It was an organic process. By working in public space, I began to understand that it is not only a social ecosystem, but also a biological, material and climatic one.”

In his projects, ecosystems cease to be a subject and become an operative environment. In *Myrmecologies*, for instance, he explores the coevolution between plants and ants through biotopes in which humans, insects and technical systems coexist. The balance is never stable. “When you work with living organisms, you cannot control everything. You design a framework, but what happens inside also belongs to those other bodies. That loss of control is precisely what interests me.”

In the case of soil, this openness implies embracing its complexity as a living system: fungi, bacteria, roots, decomposing matter –an invisible network that sustains cycles of regeneration. “I am particularly interested in the role of mycorrhizae and saprophytic fungi as the great recyclers of the planet. They are indicators of ecosystem health. In a context of ecological collapse, understanding these processes is fundamental.”

This approach introduces a political dimension that runs through his entire work. “Everything passes through the soil: what we eat, how it is produced, the waste we generate, the territories we contaminate. Today that ecosystem is losing the battle. From industrial livestock runoff to poor waste management, we are talking about impacts that extend kilometres beneath our feet.”

Faced with this scenario, his installations function as devices of listening and relation. They do not seek to represent nature, but to activate forms of interaction. Morilla speaks of “parliaments” in which different forms of life participate in shared processes –spaces where the human no longer occupies a central position but becomes part of a broader network of interdependencies.

In this context, listening becomes a cultural practice. To listen is to adjust perception, to attend to scales that usually go unnoticed. “We need a more sensitive, embodied form of attention. To relate to living systems not from a distance, but through involvement.”

His work does not propose closed solutions. It opens a space for experience and reflection –an invitation to shift the scale from which we observe the world, to move toward the microscopic, the slow, that which transforms without becoming visible.

Because it is there, beneath the surface, that much of our future is at stake. And learning to listen to those processes –their rhythms, their cycles, their transformations– may be one of the most urgent ways to begin inhabiting it differently.

The Image in the Face of Collapse: Visuality, Networks and Ecologies in Digital Culture

Rodrigo Carreño Río

Contemporaneity is defined by a double condition: on the one hand, the unlimited expansion of the image across the network, and on the other, the progressive collapse of the systems that sustain it. Between these two aspects–hypervisibility and exhaustion–digital culture is situated today. It is no longer possible to think about the image without considering its material infrastructure or its implication in the processes of consumption and disposal that shape the network. Far from being an immaterial territory, it becomes a field traversed by energetic, political and ecological tensions.



From the early experiences of the digital dematerialisation of the artwork in the 1960s and 1970s, with figures such as Nam June Paik or Antoni Muntadas, to the current state of the digital image, the art system has moved from the stability of the object to the instability of the image. This shift has transformed not only the modes of production and circulation of images, but also the condition of the spectator, who has become a user and an active agent within a saturated system.

As José Luis Brea pointed out, the evolution of the image from its material condition to the e-image entails a radical transformation in its modes of existence. The physical image gives way to the digital file, bringing with it characteristics such as networked circulation, where the image becomes ubiquitous, unstable and infinitely reproducible. Yet this apparent immateriality is misleading. For T. J. Demos, contemporary digital culture is deeply connected to the strategies of extractive capitalism: data centres, energy infrastructures, obsolete devices that accumulate as waste, and so on.

At this point, it is essential to attend to the material conditions that sustain the network. The cloud, that supposedly “immaterial” space, relies on a dense network of submarine cables, data centres and cooling systems that consume vast amounts of energy and water.

Every uploaded image, every stored file, every digital interaction activates an invisible infrastructure that requires constant cooling, resource extraction and technical maintenance. Far from being ethereal, the digital image unfolds within a concrete geography of servers, landscapes crossed by cabling, ecosystems affected by residual heat and significant energy consumption.

In this sense, the exhibition I curated at Centro Párraga in Murcia in 2024 under the title *Interiorismo*, featuring works by Jorge Isla, stands as a point of critical reflection on digital culture, obsolescence and digital waste. His work does not simply represent technology, but reveals that we are living in the age of the scroll, where only constant updating and immediacy seem to matter. Through mobile devices, Isla makes visible what usually remains hidden: the obsolescence and pollution of the network. His practice shows how the digital does not replace the material, but rather intensifies it.

These practices compel us to rethink the relationship between materiality and digital immateriality. As Donna Haraway suggests, this involves abandoning the illusion of separation between technology and nature in order to embrace a network in which every gesture has material consequences. However, this reconfiguration is not without contradictions, as the current art system is caught in a paradox: it needs visibility in order to exist, yet that same visibility contributes to the overproduction of images and the energy consumption that exacerbates the crisis. The logic of social media, based on constant updating, clashes with the need for slower processes, practices that require time, attention and care. The precariousness of the contemporary artist, compelled to produce, disseminate and sustain their own image, thus becomes a symptom of an unsustainable system.

After the first two decades of the twenty-first century, the emergence of technologies such as NFTs intensified this tension. While they opened up new possibilities for circulation and funding, their energy impact raised ethical questions that are difficult to ignore. The promise of a decentralised digital economy collided with the reality of excessive energy consumption. Several years later, and after the decline of the bubble, we can ask ourselves, within this context, how and at what cost we produce images.

In response to this situation, the need for an ecology of images emerges. This does not mean reducing artistic production, but rather rethinking its conditions, slowing down processes, attending to materiality and questioning the mechanisms of visibility. The contemporary challenge lies in shifting our gaze. In contrast to the immediacy of the digital image, art must propose pause and attention. A second gaze that does not consume the image, but inhabits it. In this gesture, more than an aesthetic question is at stake, as the image is no longer an object but a site of encounter, a space where affects, knowledge and responsibilities are articulated.

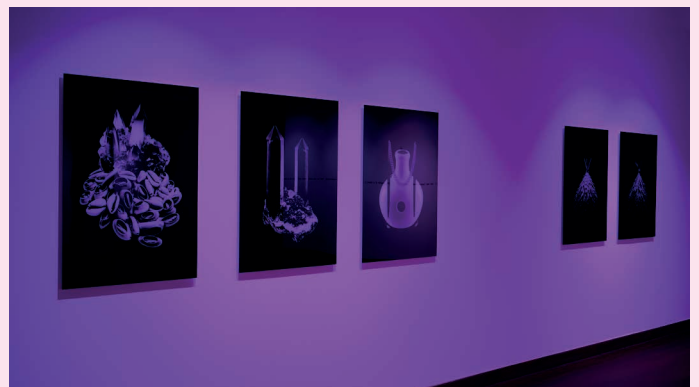
In the era of the Anthropocene, art cannot offer

definitive solutions. Its strength lies in its capacity to generate questions, to open cracks in dominant discourses and to imagine other ways of relating to the environment. In this sense, artistic practice emerges as a critical interface between technology and ecology, between visuality and life. To inhabit images rather than simply consume them may be one of the most urgent forms of contemporary resistance.

Paulo Arraiano

Unless the water is safer than the land

Unless the water is safer than the land takes the ocean as its starting point to think through memory, violence, and displacement, activating it as a living archive where histories, bodies, and territories intertwine. Through a poetics that brings together science, myth, and technology, the project explores how ecosystems and human lives are shaped by extractive, migratory, and geopolitical dynamics.



Paulo Arraiano's practice is articulated around what he defines as a "visual seismography", a way of analyzing shifts and tensions in relation to contemporary natural, social, and cultural paradigms. His work connects the body, landscape, and technology to address issues linked to the climate crisis, the Anthropocene, and geographies of imbalance.

In this interview, we speak with the artist about the ocean as both archive and agent, the continuities of extractivism, and the possibility of imagining new forms of relation and coexistence in a context of global crisis.

Your project *Unless the water is safer than the land* connects different geographies through the ocean as a living archive of memory, violence and displacement. What is at the conceptual core of this body of work?

The heart of *Unless the water is safer than the land* lies in the ocean as a living witness, an archive where memory, bodies, and histories circulate, sediment, and sometimes collide. In the previous project, connecting Lagos Nigeria to Lagos Portugal was not



just a geographical gesture, it was a way to trace invisible threads of colonial histories, diasporas, human and non-human migrations that continue to shape our present. Water carries these stories, but it also transforms them, offering a space where what was lost, hidden, or silenced can surface, take form.

Here, the ocean becomes a collaborator, it measures time differently, it shapes perception, and it reminds us that bodies and environments are inseparable. Drawing from myth, ritual, and ancestral cosmologies, the works activate the sea as a site where violence, longing, and resilience coexist, and where alternative ways of imagining belonging and care can emerge.

The project invites us not only to witness but to immerse ourselves, to feel the currents of history, to listen to what the water remembers, and to inhabit a space that is simultaneously intimate, ancestral, and planetary. It is both a meditation and a provocation, a way of thinking with the ocean as a living, sensing archive.

The ocean appears as an archive, a border and a space of memory. How do you work with this symbolic and material dimension of water?

For me, the ocean is never simply a backdrop; it is both archive and agent, material and symbolic. I work with water as a space where histories, energies, and memories converge, where human, tectonic, and ancestral forces meet and shape one another. In this sense, water becomes a collaborator, carrying traces of past violences and migrations while sustaining potential futures.

Conceptually, my work engages with a pan-oceanic thinking, understanding the ocean as a connective tissue across continents, diasporas, and cosmologies. I draw on references such as Derek Walcott, Drexciya or José María Arguedas, who approach water as a carrier of memory, identity, and resistance. Oceans, in this view, are at once boundaries, bridges, and living archives.

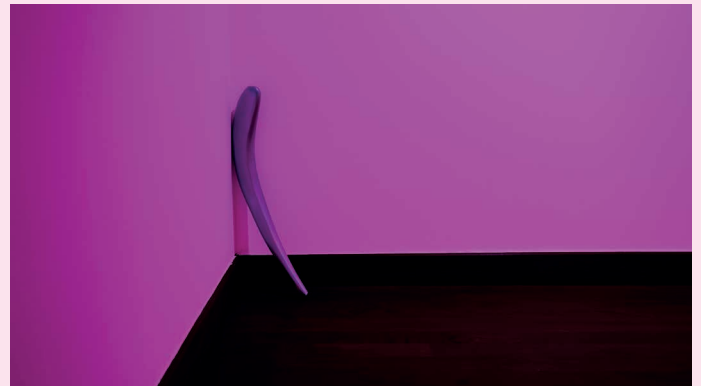
In practice, water is the starting point and guiding element. My installations, videos, and performances follow its flows and rhythms, allowing it to shape perception, time, and memory. The ocean becomes a

medium for listening and transformation, connecting human and more-than-human worlds, and opening a space where histories can be revisited and reimagined.

In the exhibition, you suggest that extractivism from the colonial past continues today through technology and the exploitation of resources. What connection do you see between historical extractivism and today's digital extractivism?

(..) who will sail the new caravels, spaceships... through which oceans, which stars [-] who will be the patron or king (..) who will be forced to sail. or swim these dark waters, and dig into the belly of the planet for crystals that will guide us into the cloud (..) excerpt from 'Wired tides, Blue Gold, White Bones' - Paulo Arraiano

I see a continuity between historical extractivism and the currents that shape our present, flowing like deep tides across time. Colonial extractivism moved humans, minerals, and ecologies across oceans, severing relationships, knowledge systems, and ancestral connections. Today, the logic of extraction persists, not only materially but energetically, as forces circulate through networks, infrastructures, and the very atmospheres that carry our lives: Technology is the new Empire.



Today, historical extractivism persists, but its forms have shifted: where once gold, spices, and human bodies were forcibly moved and exploited, now lithium and rare minerals feed machines of imperial ambition, fueling a dehumanizing capitalism that intensifies planetary and social imbalances. These processes generate new wars, displacement, and forms of neo-colonial control, where technology and the discourse of progress are intertwined with systems of extraction and domination. In this logic, the very relationship of humans with nature, with ancestors, and with natural and spiritual life is erased, subordinated to a narrative of exploitation and planetary destruction. The same currents that carried bodies across oceans now circulate energy and capital in ways that threaten both the earth and our collective capacity to inhabit it, reminding us that extractivism is not merely historical, it is a living, planetary force that must be witnessed, interrogated, and transformed.



In your work, the ocean often becomes a place of transit for those forced to migrate due to conflict or environmental disasters. How do you connect climate change, forced displacement and global inequality in your practice?

The ocean has always been a constant in my life and practice: a space I live within, work alongside, and respect. It is never neutral, but a living conductor carrying histories, energies, and possibilities. In my work, it becomes a site of transit for bodies forced to move due to conflict, climate crises, and systemic inequalities, echoing the same waters that once carried enslaved and displaced peoples. Climate crisis, migration, and global inequality are inseparable currents, rooted in colonial and extractivist systems. The ocean is both witness and participant, embodying these violences while holding space for memory and reflection.

Through installations, video, and performance, I attune to the rhythms and materialities of water, revealing the entanglement of human, more-than-human, and planetary systems. Thinking with the ocean also means engaging with pan-oceanic and ancestral logics, tracing connections across continents, diasporas, and species. The sea becomes a medium to explore relationality, continuity, and responsibility, reminding us that displacement is never isolated but part of broader structural imbalances. Working with the ocean as a guide, I aim to foster practices grounded in listening, presence, and the possibility of collective regeneration.

The project suggests that colonial logics have not disappeared but have shifted, from transatlantic routes to contemporary border control, from physical violence to economic and technological control. What parallels do you see between historical colonial forms and today's political discourse?

Colonial logics have not disappeared; they have evolved into contemporary systems of border control, economic domination, and technological surveillance. The same structures of power, extraction, and inequality continue to shape today's conflicts, from climate-

driven displacement to resource wars, revealing how violence remains a tool to control bodies, territories, and resources.

In my work, the ocean becomes a lens to understand these continuities. Once a route for slavery and colonial wealth, it now reflects the movements and divisions of our globalized present. Borders, both physical and virtual, are extensions of these historical logics, reinforcing inequality and controlling movement.

From a planetary perspective, current crises are not isolated but part of an ongoing coloniality. Recognizing these patterns is essential to imagine alternative ways of inhabiting the world, grounded in relationality, ecological balance, and ancestral knowledge. Through my practice, I approach art as a space to sense and question these dynamics, opening possibilities for rethinking power, memory, and our relationship to the planet.

Facing the repetition of colonial violence in new forms, do you think speculative fiction, as proposed by thinkers like Glissant or Walcott, can help imagine new forms of pan-oceanic community and coexistence?

Speculative fiction offers a vital lens to imagine worlds beyond historical and contemporary violence. Drawing on thinkers like Glissant, Walcott, Arguedas or Ghosh, I approach the ocean not only as a site of memory and trauma, but as a medium of relationality and possibility, a pan-oceanic space where communities and forms of coexistence can be reconfigured.

These imaginaries invite us to move beyond the rigid hierarchies of colonial logic towards systems based on flows, networks, and shared responsibility across continents, species, and temporalities. In my work, this speculative dimension connects with practices of listening to water, ancestral knowledge, and more-than-human agencies. Fiction becomes a kind of ritual, a way to explore relational ethics and planetary awareness, where the ocean guides the imagination as both archive and conductor.

Through this lens, we can envision futures grounded in care, reciprocity, and coexistence, where past violence is acknowledged but does not determine what can emerge.

You are part of the Board of Trustees at Korp Foundation. Could you tell us how it was founded, what its main goals are, and the type of projects or programmes it is developing?

In a contemporary moment marked by an accelerating polycrisis, I increasingly feel that the traditional position of the artist within the white cube is no longer sufficient. My work has long engaged with the Anthropocene, climate breakdown, displacement, and the shifting dynamics between human and natural systems. At a certain point, the question becomes not only what art can represent, but how it can act within the world.

My involvement with Korp Foundation emerged as a way to expand that field of action. Founded by Stefan

Nilsson, whose work intersects sustainability and post-growth economic thinking, Korp brings together art, science and critical thought to address planetary challenges and systemic inequalities. It operates as a collective platform, bringing together curators, artists and researchers from institutions such as the Venice Biennale, MoMA, MAAT, UNESCO and others, forming a network that understands culture as a field of shared responsibility.

For me, this work is not separate from my artistic practice but an extension of it. It reflects a shift away from the figure of the artist as an isolated author towards a more fluid ecology of practices, where roles overlap and knowledge is collectively produced.

Korp's programmes are largely structured around residencies and temporary research hubs across different geographies. These function as spaces of collective listening and exchange, bringing together diverse forms of knowledge, from scientific to ancestral. Each cycle generates artworks, exhibitions, publications and public programmes, forming a network of narratives that move across disciplines and territories.

Ultimately, Korp operates as a living ecosystem where culture becomes an active tool for sensing and responding to planetary transformations.

Korp Foundation is an international platform that brings together art, science, and critical thinking to address contemporary challenges such as the climate crisis, structural inequalities, and ecosocial transformations. It was founded by Stefan Nilsson, whose work operates at the intersection of sustainability, strategy, and critical economic thought, promoting approaches such as degrowth and post-growth models.

The foundation brings together an international network of artists, curators, researchers, and cultural practitioners connected to institutions such as the Venice Biennale, MoMA, MAAT, UNESCO, and UNAIDS, creating a space for interdisciplinary collaboration that understands culture as a field of planetary responsibility.

Its programmes are primarily developed through residencies and temporary research platforms across different geographical contexts, conceived as nodes of exchange between artistic, scientific, and ancestral forms of knowledge. These gatherings foster processes of collective listening and collaborative production, generating outcomes such as exhibitions, publications, digital archives, and public programmes.

Rather than a conventional institution, Korp Foundation operates as a dynamic ecosystem that activates culture as a tool to understand, imagine, and respond to planetary transformations.

Paulo Arraiano

Unless the water is safer than the land is an exhibition by artist Paulo Arraiano that explores the relationship between the ocean, human bodies and the histories of displacement shaping our present. Inspired by Warsan Shire's poem Home, the exhibition reflects on the sea as a space of transit, memory and survival, where migration, colonial histories, resource exploitation and uncertain futures converge.

Through image, sound and digital visualities, Arraiano constructs a hybrid landscape in which science, myth and technology intersect, approaching the ocean as a living archive of collective memory and geopolitical tensions. The exhibition functions as an extract from the broader project Lagos to Lagos, focusing on the artist's research into the symbolic connections between territories, maritime routes and the historical dynamics that continue to shape contemporary migrations.

Centro Párraga hosts the extended version of Unless the water is safer than the land from May 21 to June 25.

EuroVértice and the New European Bauhaus Rethinking how we inhabit the city

In dialogue with the New European Bauhaus, the Murcia-based company EuroVértice develops projects that rethink how we inhabit cities, integrating sustainability, aesthetics and citizen participation.

To think today about how we inhabit the world means moving beyond understanding ecology as a topic, and instead embracing it as a condition. It requires recognising ourselves as part of a network of relationships that traverse bodies, materials, technologies and territories. From this perspective, the city emerges as a sensitive, political and relational space that exceeds its purely infrastructural dimension.

It is within this context that the New European Bauhaus, launched in 2021 by Ursula von der Leyen, takes shape. The initiative proposes rethinking our living environments through an approach that combines sustainability, aesthetics and inclusion. More than an institutional programme, it suggests a shift in perspective – one that seeks to design not only spaces, but ways of living.

This line of thought resonates with Forms of Living. New Ecologies for a World in Transformation, the title of Efímera's latest programme, where ecology is understood as a network of interdependencies in which the human and the non-human, the natural and the built, can no longer be considered separately.

From an applied perspective, EuroVértice develops projects that operate precisely at this intersection. With more than two decades of experience in European funding and cooperation, its work focuses on promoting

processes of territorial transformation that integrate sustainability, innovation and collaboration. Beyond technical expertise, however, its approach is grounded in a key idea: cities are not transformed from offices alone, but through engagement with those who inhabit them.

The LIFE Bauhausing Europe project, which EuroVértice currently leads, exemplifies this approach. Through interventions in different European neighbourhoods, it proposes the renovation of public buildings as a collective process, in which citizens actively participate in shaping their environments. The aim is not only to improve infrastructure, but also to activate new forms of connection.

As Nuria Prior, director of EuroVértice, explains, “in the digital age there is a growing tendency towards individual isolation, a phenomenon that must be counterbalanced by the presence and quality of public space.” From this perspective, she adds, inhabiting goes beyond occupying: “Human beings need to inhabit, not simply occupy. Those who do not integrate into a space merely occupy it; they remain disconnected from its history and meaning. By contrast, those who inhabit a place share its memory, understand it and connect with it.”

In this same vein, Prior highlights one of the most significant aspects of the New European Bauhaus: the inclusion of aesthetics as a central component of well-being, understood as a tool capable of activating relationships and generating meaning beyond its superficial dimension. “For the first time in European policies, the New European Bauhaus highlights the importance of aesthetics and beauty for people’s well-being. Beauty is understood beyond the visual – as the capacity to activate the qualities of a place, improve physical and mental well-being, connect people and spaces, create a sense of belonging and incorporate lasting cultural and social values.”

Within this framework, LIFE Bauhausing Europe is structured around a methodology based on co-design. Through participatory processes, residents are consulted and directly involved in shaping the spaces they inhabit. Workshops, collaborative dynamics and design thinking tools generate proposals that respond not only to functional needs, but also to symbolic and emotional dimensions.

The result goes beyond the physical transformation of spaces, activating them as catalysts for social, cultural and environmental change. In fact, one of the most revealing aspects of the project is that, even in very different contexts, common needs emerge: the importance of shared space, the need for connection and the value of everyday life.

In Prior’s words, “We need spaces that allow for contemplation, where we can pause and observe what surrounds us. Shared contemplation in public space creates a collective silence that is, in itself, a form of social communication. It is there that identity is transmitted, others are recognised and community is built.”

This reflection resonates with the idea of the city as a collective experience, as described by Italo Calvino in *Invisible Cities*, where the city is understood as a fabric of memories, desires and shared experiences that shape the way we inhabit it.

At a time when cities are searching for models of regeneration that combine ecological transition and social justice, LIFE Bauhausing Europe emerges as a replicable model. Its value lies not only in its outcomes, but also in its process – in having created spaces for listening, shared imagination and civic engagement.

Ultimately, cities are not shaped solely through technical planning, but through ongoing dialogue with those who live in them. And for sustainability to be truly effective, it must also be a shared experience.

La Birdie Contemporary cuisine rooted in place

At a time when gastronomy oscillates between trend and spectacle, La Birdie advocates for a way of cooking that is more deeply connected to its territory. The catering project led by chef Amor González, based in Murcia, is built around local, seasonal produce and a direct relationship with producers—understood not as a label, but as a way of working.

Their cuisine, which they describe as “contemporary home cooking,” combines tradition and intuition, resulting in dishes that are simple, honest and full of nuance, where the familiar opens up to subtle, unexpected twists. Within this balance between heritage and experimentation, the raw ingredient always remains at the centre.

Beyond catering, their pop-ups and projects such as Chin Chin Estudio expand this approach into a more experiential dimension, where food becomes a device for connection. Ephemeral spaces, gastronomic installations and events in which the culinary activates the space and generates relationships, bringing their way of understanding cooking into new contexts.

La Birdie was founded twelve years ago. If you zoom out and look at that entire journey, what invisible thread would you say has guided the way you cook and create experiences?

I would say that throughout all these years at La Birdie, the common thread has been that we’ve always been a contemporary home-cooking catering, inspired by our surroundings and enriched with nuances or ingredients from other regions or countries.

You often say that local producers are at the heart of your work. What does it mean to cook from a zero-kilometre perspective in a place like Murcia?

I believe we need to cook in connection with our territories, guided by principles of climate and social justice. And that doesn't have to be at odds with creativity. At La Birdie Catering, there's a deep respect for the product, for the producers and for doing things properly. It's as simple as that: the protagonist of our dishes is the product, sourced directly from producers with whom we maintain a close and familiar relationship.

Your menus have a recognisable Murcian base, but always with unexpected twists. How do you balance tradition and creativity?

Our initial idea—sharing our culture through food—remains intact: we offer simple, flavourful dishes made with quality ingredients. At the same time, our cooking is contemporary and very intuitive. There are no rules defining how far our intuition and creativity can go.

Is there a seasonal Murcian product that feels like a small yearly event in your kitchen?

That moment when winter ends and spring begins, when we have artichokes, peas and broad beans all at once. Three incredible products from our orchard that I love. Along with tomato season in summer, those are my favourite times of the year.

La Birdie Catering and Chin Chín Estudio coexist. What changes in your mindset and creative process when working on a wedding versus a brand activation?

At La Birdie, we focus more on weddings and celebrations, while Chin Chín Estudio was created with brand and corporate events in mind. But in reality, we are the same people behind both projects, and they go hand in hand. We'll see how both evolve, but we sense they will become increasingly closer aesthetically. From a gastronomic perspective, the philosophy is the same in both cases.

At Chin Chín you talk about culinary art direction. In practice, how does that translate? What is the detail that turns catering into an experience?

We use design and art to create bespoke gastronomic installations and experiences. We design every situation involving food or the act of eating, using emotion to create a creative and memorable impact.

We create “gastro actions,” which act as communication tools and catalysts for conversation and human connection, especially in contexts where people may not feel entirely comfortable—brand presentations, corporate meetings, and so on. In these settings, where attendees don't necessarily know each other, these creations spark curiosity, surprise or even a sense of wonder. Food-centred actions help people relate to one another, question their surroundings and simply feel good, marvelling at the unexpected while eating or drinking.

You're about to open your new space in La Unión. What possibilities does this studio-kitchen open up?

It's interesting because our initial idea was for it to be our office, studio, production kitchen and storage space. But now that we've started receiving clients for wedding menu tastings, they're encouraging us to host events there.

It's an old fish shop from the 1970s. We've preserved the original fish shop area as our office/studio, and the space has a lot of charm and potential. We'll see what happens, but it's definitely a possibility that's opening up.

You've just returned from Morocco with pieces, colours and materials. Any discovery already sparking new ideas for upcoming projects?

Morocco always inspires us. We brought back quite a few pieces that we'll be using in upcoming productions throughout the year.

Your relationship with artisans feels like its own ecosystem. Is there a recent or upcoming collaboration you're particularly excited about?

A table that my partner, Ana Ballester, designed for our studio and developed with a local metal workshop in Cartagena. I'm completely in love with it—and so is everyone who sees it.

If you had to describe La Birdie to someone who has never tried your food, in one sentence, what would it be?

At La Birdie, we cook simple, flavourful and honest dishes, with no further pretension.

Patrocina:



Región de Murcia
Consejería de Turismo, Cultura,
Juventud y Deportes



INSTITUTO DE LAS
INDUSTRIAS CULTURALES
Y LAS ARTES

CENDEAC
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Formas de habitar.

Nuevas ecologías
para un mundo
en transformación

Del 24 de abril al 18 de junio



EFIMERA ESPACIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO