

LAWRENCE ABU HAMDAN

400 000 millones de dólares de aire

2022

Impresión digital sobre 15 planchas acrílicas, tejido y cartón

En los últimos quince años el espacio aéreo libanés ha sido violado por 22 111 aeronaves militares israelíes. Hasta fechas recientes era difícil acceder a datos completos sobre la naturaleza y frecuencia de estas operaciones. En la actualidad AirPressure.info, una plataforma fundada por el artista forense Lawrence Abu Hamdan, recopila, transcribe y muestra registros de aviones de combate (en torno a 9 000) y vehículos aéreos no tripulados (13 200) que han penetrado en el espacio de Líbano desde 2007. Estas violaciones no consisten en breves incursiones, sino que duran una media de tres horas y diecisiete minutos cada una. Su suma da como resultado más de ocho años de ocupación aérea ilegal.

En 400 000 millones de dólares de aire, Abu Hamdan traduce los hallazgos de AirPressure.info en un relato de la «violencia atmosférica» infligida en la población civil por las intromisiones aéreas ilegales de Israel. Vinculando lo ocular y lo auditivo, quince planchas acrílicas encapsulan el concepto de «imagen sónica» de Abu Hamdan, que proporcionan una interpretación visual y con textura de las rutas de incursión israelíes. Para los ciudadanos de Líbano, la presencia constante de aviones y drones hostiles es un recordatorio de la amenaza latente de ataques aéreos. El estruendo perturbador de los cazas que cruzan la línea costera y el zumbido persistente de los vehículos no tripulados que vigilan los cielos del sur se han convertido en aspectos angustiosamente rutinarios de la vida cotidiana libanesa.

Al airear esta información, Abu Hamdan hace visible la persistencia de una guerra furtiva emprendida por Israel, a pesar de que no se hable abiertamente de ella. Las operaciones encubiertas, como las violaciones del espacio aéreo y los ciberataques, junto con la erosión de la soberanía de Líbano y las tácticas de guerra psicológica, generan una sensación permanente de inseguridad e inestabilidad y diluyen los límites entre la guerra y la paz. El coste total estimado de estas incursiones, 400 000 millones de dólares, sirve al artista para subrayar los gastos económicos significativos y las implicaciones políticas de mantener este estado de emergencia continuo. De este modo, Abu Hamdan nos invita a replantearnos nuestras ideas sobre el espacio aéreo como un campo de batalla para la soberanía en disputa y la degradación medioambiental.

400 Billion Dollars of Air

2022

Digital Print on 15 acrylic plates, linen, cardboard

Lebanese airspace has been violated by 22,111 Israeli military aircraft over the past fifteen years. Until recently, comprehensive data on the nature and frequency of these aerial operations has remained difficult to access. AirPressure.info, an online platform initiated by forensic artist Lawrence Abu Hamdan, now compiles, transcribes, and presents recorded instances of fighter jets (about 9,000) and unmanned aerial vehicles (13,200) encroaching Lebanese airspace since 2007. These violations are not short flyovers but rather last an average of three hours and seventeen minutes each, amounting to over eight years of continuous illegal aerial occupation.

In 400 Billion Dollars of Air, Abu Hamdan distills the findings by AirPressure.info into an account of the comprehensible “atmospheric violence” inflicted by Israel’s illegal aerial intrusions on the civilian population. Linking the ocular and the auditory, fifteen acrylic plates encapsulate Abu Hamdan’s concept of the “sonic image,” providing a textured visual rendering of the Israeli army’s incursion paths. For the citizens of Lebanon, the constant presence of hostile jets and drones serves as a reminder of the looming threat of aerial attacks. The disruptive roar of fighter jets cutting across the coastline and the persistent drone of unmanned aerial vehicles surveilling the southern skies have become distressingly routine aspects of daily life in Lebanon.

In bringing this information to light, Abu Hamdan exposes the ongoingness of a stealth war waged by Israel, even in the absence of open warfare. Covert operations, such as airspace violations and cyberattacks, along with the erosion of Lebanon’s sovereignty and psychological warfare tactics contribute to a sense of perpetual insecurity and instability, blurring the boundaries between times of war and times of peace. With an estimated total cost of about 400 billion dollars, the artist emphasizes the significant economic expenditures and political implications of maintaining this continuous state of emergency. Through this lens, Abu Hamdan invites us to reevaluate our understanding of airspace, framing it as a battleground of contested sovereignty and environmental degradation.



ALLORA & CALZADILLA

Surtidor de petróleo petrificado

2010

Piedra caliza con relleno fósil

La obra de Allora & Calzadilla, dúo de artistas afincados en Puerto Rico, a menudo aglutina en un único objeto elementos materiales procedentes de distintos sistemas sociales, geográficos y culturales. Estos principios de desplazamiento físico y temporal son los que encontramos en Surtidor de petróleo petrificado, fruto de procesos de sedimentación geológica y conceptual. La escultura, que recuerda a una bomba de gasolina fosilizada en piedra, reimagina un surtidor de antaño a modo de reliquia de ciencia ficción del Antropoceno, la era marcada por la transformación humana significativa de la geología y los ecosistemas de la Tierra, y definida por la quema de combustibles fósiles. La forma humanoide del surtidor encarna el persistente legado de un sistema económico construido en torno a la extracción, distribución y consumo de petróleo. Su energía y sus procesos de transformación metabólica son una parte fundamental de aquello en lo que consiste ser un sujeto del petrocapitalismo.

Elaborada en caliza con elementos fosilizados, la escultura diluye los límites entre lo natural y lo artificial, y el tiempo geológico y la modernidad, mediante la integración de rastros de formas de vida prehistórica con elementos industriales y antropomórficos. Las conchas prehistóricas fosilizadas en la obra funcionan como testigos ecológicos de los largos procesos de descomposición anaeróbica que proporcionan la materia prima para la producción de energía a partir del petróleo. En cambio, los distintos elementos del surtidor, como sus dos mangueras en forma de brazos o el contador que recuerda a un rostro, aumentan el aura ominosa de la escultura, asociada a las emisiones de carbón, los vertidos de crudo o los desastres ecológicos derivados del *fracking*. Aunque en la escultura no hay marcas específicas de ninguna compañía petrolera, hay quien ha señalado su semejanza con los surtidores de BP y la conecta con la catástrofe medioambiental causada por su vertido de petróleo en el golfo de México en 2010.

La imponente presencia física de la obra convierte el surtidor en un tótem del mundo carbonizado de principios del siglo XXI, el cual pone ante los espectadores las consecuencias destructivas de la dependencia humana de combustibles fósiles y las implicaciones éticas de la avaricia corporativa. Al interrogarse acerca de los valores de la sociedad contemporánea y la sostenibilidad a largo plazo de nuestra cultura «combustible», Surtidor de petróleo petrificado funciona como un recordatorio inquietante de la necesidad urgente de protección medioambiental y acción colectiva.

Jennifer Allora nació en Filadelfia, Estados Unidos, en 1974.
Vive y trabaja en San Juan, Puerto Rico.

Guillermo Calzadilla nació en La Habana, Cuba, en 1971.
Vive y trabaja en San Juan, Puerto Rico.

Petrified Petrol Pump

2010

Fossil-filled limestone

Puerto Rico-based artist duo Allora & Calzadilla's work often brings together material elements from diverse social, geographical, and cultural systems into a single object. These principles of physical and temporal displacement are exemplified in Petrified Petrol Pump through the geological and conceptual processes of sedimentation. The sculpture, which looks like an obsolete gasoline pump fossilized into stone, reimagines a conventional old-fashioned gas pump as a sci-fi relic of the Anthropocene, the era marked by significant human transformation of the earth's geology and ecosystems and defined by the burning of fossil fuels. The pump's humanoid shape embodies the enduring legacy of an economic system centered on extracting, distributing, and consuming petroleum. Its energy and processes of metabolic transformation are an irreducible part of what it is to be a subject of petro-capitalism.

Crafted from fossil-filled limestone, the sculpture blurs the boundaries between natural and artificial, geological time and modernity by integrating traces of prehistoric life forms with machinic and anthropomorphic elements. The fossilized prehistoric shells embedded in the piece act as geologic witnesses to the long processes of anaerobic decomposition that yield the raw material for petrol-based energy production. Conversely, the pump's various elements, such as its two arm-like hoses or the fuel gauge resembling a face, enhance the sculpture's ominous aura, associated with carbon emissions, oil spills, and fracking-induced ecological catastrophes. Although the sculpture lacks specific branding of any oil company, it has been identified as resembling a BP pump, which connects the work with the environmental catastrophe caused by the BP oil spill in the Gulf of Mexico in 2010.

The work's commanding physicality establishes the gas pump as a totem of the carbonized world at the dawn of the twenty-first century while simultaneously confronting viewers with the destructive consequences of humanity's reliance on fossil fuels and the ethical implications of corporate greed. By raising questions about the values of contemporary society and the long-term sustainability of our "fueled" culture, Petrified Petrol Pump serves as a poignant reminder of the urgent need for environmental stewardship and collective action.

Jennifer Allora born in Philadelphia, USA, in 1974.
Lives and works in San Juan, Puerto Rico.

Guillermo Calzadilla born in Havana, Cuba, in 1971.
Lives and works in San Juan, Puerto Rico.

LUCAS ARRUDA

Sin título

(de la serie Deserto-Modelo)

2019
Óleo sobre lienzo

Sin título

(de la serie Deserto-Modelo)

2019
Óleo sobre lienzo

Sin título

(de la serie Deserto-Modelo)

2021
Óleo sobre lienzo

Sin título

(de la serie Deserto-Modelo)

2023
Óleo sobre lienzo

Nuestra época, definida por el impacto humano sobre la tierra y denominada generalmente como Antropoceno, ha reavivado debates seculares sobre la «naturaleza de la naturaleza». ¿Es la naturaleza el telón de fondo pasivo ante el que tienen lugar las acciones humanas? ¿Es un recurso explotable que agotar y cosificar en pro del progreso y la comodidad? ¿O es una maraña de interrelaciones y ensamblajes extremadamente vibrantes? Las pequeñas pinturas que Lucas Arruda reúne en la serie Deserto-Modelo abordan este debate capturando las ambigüedades y ansiedades que surgen cuando los seres humanos intentan categorizar y teorizar sobre la naturaleza.

A primera vista, las pinturas de Arruda, densas y atmosféricas, recuerdan a la abstracción pura. Pinceladas minúsculas y finas, meticulosamente aplicadas en todas direcciones, confluyen en nebulosas marrones o verdes. Al examinarlas de cerca, sin embargo, revelan oníricos paisajes marinos en el crepúsculo o el amanecer, macizos de niebla o nubes y bosques tropicales con un espléndido manto de follaje. La destreza artística de Arruda reside precisamente en amplificar este espacio liminar entre lo sublime y lo tachista —la apariencia de formas reconocibles y su disolución— que asume y rebate a la vez la larga tradición de pintura de paisaje. A propósito de esto, Arruda señala: «En mis obras hay una combinación de impulsos matemáticos y metafísicos. En cierto modo, el único motivo para llamarlas “paisajes” es cultural: solo porque los espectadores registran automáticamente mi formato como un paisaje».

La pintura de paisajes ha sido tradicionalmente un espacio para que los artistas experimenten con la composición y el virtuosismo técnico. Del mismo modo, las obras de Arruda trascienden su marco fundamental como ejercicios, en varios estratos, sobre tonos, textura, abstracción y producción visual mnemónica. Pintados a partir de recuerdos, estos enigmáticos cuadros carecen de contexto geográfico específico y de figuras humanas, en línea reflejando el interés del artista por explorar temas metafísicos. Al sugerir que el mundo vivo puede poseer su propia forma de comunicación y su propia lengua de signos, Arruda afirma que las relaciones entre especies se basan en reconocer las tendencias semióticas compartidas entre todos los seres vivos y todas las composiciones ecológicas.

Nacido en São Paulo, Brasil, 1983.
Vive y trabaja en São Paulo, Brasil.

Untitled

(from the series Deserto-Modelo)

2019
Oil on canvas

Untitled

(from the series Deserto-Modelo)

2019
Oil on canvas

Untitled

(from the series Deserto-Modelo)

2021
Oil on canvas

Untitled

(from the series Deserto-Modelo)

2023
Oil on canvas

This era, defined by human impact on the earth and widely referred to as the Anthropocene, has reignited longstanding debates on the “nature of nature.” Is nature merely the passive backdrop against which human actions play out? Is it an extractable resource to be depleted and commodified in the pursuit of progress and comfort? Or is nature an intricate mesh of interrelations and wondrously vibrant assemblages? Lucas Arruda’s small paintings of the series Deserto-Modelo reflect this debate, mirroring the ambiguities and anxieties humans have introduced when categorizing and discussing nature.

At first glance, Arruda’s dense, atmospheric paintings resemble pure abstraction. Minute, sharp brushstrokes meticulously applied in all directions coalesce into brown or green hazy masses. Upon closer examination, however, they reveal dreamlike seascapes at twilight or dawn, rolling banks of fog or clouds, and tropical forests with a lavish canopy of foliage. Arruda’s artistic prowess lies, precisely, in amplifying this liminal space between the sublime and tachistic—the semblance of recognizable shapes and their dissolution—both engaging with and troubling the long tradition of landscape painting. Reflecting on his approach, Arruda contends: “There’s a combination of mathematical and metaphysical impulses in my work. In a way, the only reason to call my works landscapes is cultural: it’s simply that viewers automatically register my format as a landscape.”

In as much as landscape paintings have traditionally been a space for artists’ experiment in composition and technical virtuosity, Arruda’s works transcend their basic framework as multilayered exercises in monochrome shades, texture, abstraction, and mnemonic image-production. Painted from recollection, these enigmatic tableaux lack specific geographical context and the presence of human figures, aligning with his exploration of metaphysical themes. By suggesting that the living world may possess its own form of communication and language of signs, Arruda implies that multispecies relationships hinge on recognizing the shared semiotic tendencies across all living beings and ecological compositions.

Born in São Paulo, Brazil, in 1983.
Lives and works in São Paulo, Brazil.

MIRNA BAMIEH

Cosas amargas: la cocina

2024
Instalación con objetos de cerámica y vidrio, videoinstalación, mermeladas recién hechas, *collage*, documento de archivo y concentrados de zumo

Encargo de TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary para la exposición [Ecologías de la paz](#), comisariada por Daniela Zyman en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, Córdoba, 2024

Biografías interrumpidas

2014
Vídeo - 10 min 40 seg

«Apelo a la sabiduría de nuestros antepasados:
¿cómo puede el siempre verde naranjal ser arrastrado
a la cárcel, al exilio, a un puerto,
y a pesar de todos sus viajes,
a pesar del aroma a sal y a anhelo,
seguir siendo verde?
Escribo en mi diario:
amo las naranjas y odio el puerto
Escribo más:
me quedé en el muelle,
miré el mundo a través de los ojos del invierno.
Solo la cáscara de la naranja nos pertenece, y a mis espaldas yace el desierto».

Mahmoud Darwish, *Amante de Palestina*, 1966

[Cosas amargas](#) es una instalación multimedia en la que recreo una cocina, a través de la cual escribo historias sobre naranjas: desde las amargas del patio del C3A hasta las dulces del jardín de mi padre. El relato va desde tiempos antiguos hasta las historias de colonización y ocupación, y aborda el modo en que lograron llegar hasta mi cuerpo.

Cuando una naranja se convirtió en cocina, también se convirtió en un relato de luz, arcilla y fuego. Infinitos vasos de zumo concentrado amargo y agrio, tarros de mermelada dulce y amarga. Así es cómo esta instalación es la historia de mi padre sobre una naranja que crece en su jardín, una naranja de Jaffa.

Un paisaje de arcilla cruda se derrama de la cocina de la instalación, expandiéndose más allá como una sombra. En este paisaje se escenifican seis vídeos de diferentes maneras, los cuales muestran los métodos tradicionales andaluces y levantinos de recolección y procesamiento de las naranjas amargas, al tiempo que entrelazan estas imágenes con historias de desierto y desposesión. Insertas en el paisaje de arcilla hay una veintena de esculturas de cerámica «blanca fantasmal» de naranjas de Jaffa, que susurran el recuerdo de un tiempo pasado.

En un espacio contiguo a [Cosas amargas](#) muestro dos *collages* fotográficos. Uno de ellos es un documento de archivo de 1946 sobre las pérdidas que sufrieron los hortelanos palestinos durante la Segunda Guerra Mundial; tras la Nakba de 1948, la mayoría de los naranjales de propiedad palestina fueron tomados por la fuerza por el nuevo Estado israelí. El segundo *collage* muestra recortes de páginas del primer libro sobre la historia de Jaffa escrito por un palestino; uno de los recortes es un recuerdo escrito en 1987 de Najat Bamieh, pariente mía, en el que ella habla sobre su vida en Jaffa antes de la Nakba, la pérdida de su casa y su exilio forzado junto al resto de la familia Bamieh. Es un testimonio muy conmovedor que entrelaza la ciudad, las naranjas y las pérdidas sufridas con el exilio forzoso de sus habitantes.

La instalación [Cosas amargas](#) incluye un vídeo que realicé en 2014 titulado [Biografías interrumpidas](#). Este trabajo resalta una época casi olvidada en la historia, cuando las fronteras entre Palestina y Líbano estaban abiertas. Fue un período que permitió que mis padres se conocieran y formaran una familia. Esta obra explora los eventos en la historia de mi familia, en los que las constantemente cambiantes posibilidades e imposibilidades políticas han influido en las decisiones de los miembros libaneses y palestinos de la familia, así como en las decisiones impuestas por la política.

A través de esta fusión de medios y técnicas, desarrollo un lenguaje visual y espacial que extiende la historia hacia la materialidad, enfatizando la importancia de lo vivencial y lo íntimo.

Mirna Bamieh

Créditos
Dirigido por Mirna Bamieh
Cinematografía y edición de Lourdes Cabrera
Textos de Mirna Bamieh
Agradecimientos especiales a los miembros y familia de La Fresnedilla

Nacida en Jerusalén Este, Palestina, en 1983.
Vive y trabaja en Lisboa, Portugal.

Bitter Things: The Kitchen

2024
Installation with ceramic and glass artifacts, a video installation, freshly made marmalades, collage, archival document, and juice concentrates.

Commissioned by TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary for the exhibition [The Ecologies of peace](#) curated by Daniela Zyman at the Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, Córdoba, 2024

Interrupted Biographies

2014
Video - 10 min 41 sec

“Asking the wisdom of our forefathers:
How can the ever-verdant orange grove be dragged
To prison, to exile, to a port,
and despite all her travels,
Despite the scent of salt and longing,
Remain evergreen?
I write in my diary:
I love oranges and hate the port
I write further:
On the dock, I stood
watched the world through winter’s eyes.
Only the orange peel is ours, and behind me lay the desert”.

Mahmoud Darwish, *Lover from Palestine* (1966)

[Bitter Things](#) is a multimedia installation of a kitchen, which the artist employs to tell stories about oranges, from bitter oranges from the C3As backyard to sweet oranges from the artist’s father’s garden. The storyline moves from ancient times to histories of colonization and occupation and how they all find their way to the artist’s body.

When an orange reaches the kitchen, it becomes a story of light, clay, and fire; infinite glasses of bitter, sour juice concentrate; and jars of sweet, bitter marmalade. [Bitter Things](#) is my father’s story of an orange growing in his garden, an orange from Jaffa.

A raw clay landscape spills from [Bitter Things](#) kitchen, expanding beyond it like a shadow. Six videos are staged in different manners on this landscape. The videos look at the traditional Andalusian and Levantine methods of harvesting and processing bitter oranges while intertwining the imagery with tales of wilderness and dispossession. Engulfed in the clay landscape are around twenty ghostlike white ceramic sculptures of Shamouti Jaffa oranges, whispering of a time that has once been.

In an adjacent space, two photo collages, are on view, one of which is an archival document from 1946 addressing the losses Palestinian orchard farmers suffered during World War II. After the 1948 Nakba, most of the Palestinian-owned orange groves were forcefully taken by the new Israeli state. The second collage displays spreads from the first history book on Yaffa (Jaffa) written by a Palestinian; one of the spreads is a recollection by Najat Bamieh, the artist’s family member, written in 1987, about her life in Jaffa before Nakba, the loss of their house, and their forced exile along the rest of Bamieh family members, a very touching testimony weaving the city to oranges and the losses the city experienced with the forced exile of its inhabitants.

Part of the installation [Bitter Things](#) is the 2014 video [Interrupted Biographies](#) from 2014. It highlights an almost forgotten period of history when the borders between Palestine and Lebanon were open, a period that made it possible for the artist’s parents to meet and start a family. This work is a visitation to incidents in the artist’s family history, where the ever-shifting possibilities and impossibilities of politics intervene in Lebanese and Palestinian family members’ choices and choices that politics dictated.

Through this combination of mediums and techniques, I build a visual-spatial language that expands history into materiality, highlighting the value of the lived and the intimate.

Mirna Bamieh

Credits
Directed by Mirna Bamieh
Cinematography & editing by Lourdes Cabrera
Texts by Mirna Bamieh
Special thanks to the members and family of La Fresnedilla

Born in East Jerusalem, Palestine, in 1983.
Lives and works in Lisbon, Portugal.



FIONA BANNER

Desfile

2006
Instalación con 201 maquetas Airfix de plástico e hilo

La interpretación más común de la obra de Fiona Banner se centra en el lenguaje, la catalogación detallada y, frecuentemente, la guerra. La aparición de aviones, que invaden el espacio con su forma fálica, representa en parte el erotismo masculino implícito en el combate. Estas máquinas bélicas son a la vez aterradoras y majestuosas, evocan sentimientos nostálgicos y exhiben un carácter sádico, encarnando las fuerzas de Eros y Tánatos.

En Desfile, decenas de maquetas Airfix de cazabombarderos —utilizados globalmente en 2006— cuelgan del techo, transformando estos objetos de colección en narradores de historias complejas. Al estar despojados de insignias nacionales y uniformados en tono y color, estos modelos a escala sugieren sutilmente la violencia inherente a la dominación, mediante objetos que parecen inofensivos. Suspendidos sobre los espectadores, proyectan una presencia impecable y sobria. Idolatrados como símbolos del poder militar, estos aviones reflejan las profundas convenciones culturales y políticas que exaltan el heroísmo bélico y el sacrificio patriótico. Aunque inspiran miedo y terror, también ejercen una peculiar fascinación infantil. Esta dualidad provoca una reflexión sobre la obsesión de la sociedad con la representación de la guerra en los medios y los artefactos culturales, explorando la tensión entre violencia/muerte y seducción/fascinación. Esta fascinación se mantiene viva a través del relato perpetuado por el complejo militar-industrial, que postula que la supervivencia de la civilización y la democracia depende de armamentos avanzados y de la superioridad aérea.

El lenguaje naturaliza aún más los aviones militares a través de soldados y películas que los denominan «pájaros» y les asignan nombres de origen natural, como albatros, avispa, cierva, cayuse, águila, pantera, águila pescadora, puma, jabalí y oso, o ligados a fenómenos climáticos, como los tornados y los Chinooks. Este eficaz fenómeno lingüístico sugiere que, en algún nivel del subconsciente, la guerra es una extensión de la naturaleza.

Nacida en Liverpool, Reino Unido, en 1966.
Vive y trabaja en Londres, Reino Unido.

Parade

2006
Installation with 201 plastic Airfix models, twine

The prevailing interpretation of Fiona Banner’s work is that it’s “about” language, meticulous archiving, and, quite frequently, war. If airplanes are present, it’s partly because, penetrating space and phallic in form, they reflect the subsumed masculine eroticism of battle. These war machines are dreadful, majestic, sentimental, and sadistic, triggering both Eros and Thanatos.

In Parade, 201 Airfix models of the fighter jets in active service worldwide in 2006 hang clustered from the ceiling, transforming these collectible toys into carriers of complex narratives. These models, stripped of national association and uniform in tone and color, silently convey the violence of domination through seemingly innocuous objects. Suspended in mid-flight above the viewers’ heads, they exude a sleek and austere presence. Revered as icons of military might, they reflect the deep-seated cultural and political dispositions glorifying wartime heroism and patriotic sacrifice. While evoking fear and terror, they also elicit a sense of childlike wonder and obsession. This ambiguity prompts reflection on society’s fixation with war imagery in media and cultural artifacts and the tension between violence and death on the one hand and seduction and fascination on the other. Such fascination is perpetuated by the military-industrial complex’s narrative that civilization and democracy rely on the fittest armaments and air superiority for survival.

Language further naturalizes military planes, with soldiers and films referring to them as “birds” and assigning nature-related names like albatross, hornet, hind, cayuse, eagle, panther, osprey, puma, warthog, and bear—along with climatic phenomena such as tornados and Chinooks. This efficient linguistic trait suggests that, on some unconscious level, war is an extension of nature.

Born in Liverpool, UK, in 1966.
Lives and works in London, UK.

NEÏL BELOUFA

Vista de biombo: agradable y limpia

2016

Acero, espuma expandida, resina y pigmentos

«El arte y la política son dos entes distintos. El único modo de hacer política en el arte es prestar atención al modo en que se concibe, se difunde y se recibe por parte del público. Si no, es un objeto artístico. Me interesa un mundo que siga incorporando ideas, en lugar de oponerse a ellas».—Neïl Beloufa

Vista de biombo: agradable y limpia, según la definición de Neïl Beloufa, es más que un objeto artístico. De hecho, puede describirse como un componente estructural, una intervención arquitectónica e incluso un ocupante del espacio. Con una estética que alude a un espacio en construcción, la pantalla vertical de Beloufa (biombo o *paravant*, en francés) divide el espacio expositivo de forma incómoda o impide su visión del exterior. Sus paneles ligeros funcionan como un lienzo para visualizar una economía espacial de la división. Vista desde un lado, su superficie parece un muro escultórico con ladrillos porosos y evoca el aspecto inexpugnable de las estructuras gubernamentales y administrativas. La suave espuma de poliuretano está cubierta con un motivo de camuflaje en tonos pastel que potencia su falso aire militar. Al mismo tiempo, vista desde el lado contrario, formas que recuerdan a vidrieras representan un paisaje abstracto retroiluminado, parcialmente visible a través de una maraña de alambre.

Vista de biombo: agradable y limpia confronta a los espectadores con la naturaleza divisoria y las complejas dinámicas de poder que se dan en el entorno construido. Mientras su infraestructura está concebida para mejorar la calidad de vida de ciertas poblaciones, también encarna los rasgos opresivos, racistas y clasistas del realismo capitalista, expuesto a debacles y propenso a la segregación y la opresión. A través de su visión del arte y su interacción con la política, la poética abrupta de Beloufa invita a reflexionar sobre las tensiones que moldean el ámbito social, mediante la materialidad de los muros, las superficies y las perspectivas que ofrece.

Nacido en París, Francia, en 1985.
Vive y trabaja en París, Francia.

Paravant view: nice and clean

2016

Steel, expanded foam, resin, and pigments

“Art and politics are two separate entities. The only way to be political in art is to consider the way it’s conceived, disseminated, and received by the public. Otherwise, it’s an art object. I’m interested in a world that keeps adding ideas instead of opposing them.” —Neïl Beloufa

Paravant view: nice and clean is not just an art object, according to Neïl Beloufa’s definition. Instead, it can be considered a component of infrastructure, an architectural intervention, even a spatial occupant. Employing an infrastructural aesthetics, Beloufa’s towering screen (or *paravant* in French) uncomfortably bisects the exhibition space or veils the view to the exterior. Its lightweight panels serve as a canvas for visualizing a spatial economy of division. Seen from one angle, its surface looks like a sculpted wall with porous brickwork, evoking the impenetrable appearance of governmental and administrative structures. The soft, open-cell polyurethane foam is coated with a pastel-colored camouflage pattern, enhancing its faux military allure. Meanwhile, from the opposite angle, shapes reminiscent of stained glass depict a backlit abstract skyscape, partially seen through a wire mesh.

Paravant view: nice and clean prompts viewers to confront the divisive nature and the complexities of power dynamics in the built environment. While its infrastructure is shaped to enhance the quality of life for certain populations, it also embodies the depressive, racist, and classist qualities of capitalist realism, susceptible to breakdowns and facilitating segregation and oppression. Through his approach to art and its relationship with politics, Beloufa’s harsh poetics provoke contemplation on the tensions that organize the social realm, reinforced by the materiality of walls, surfaces, and even the views they afford.

Born in Paris, France, in 1985.
Lives and works in Paris, France.

MONICA BONVICINI

Stonewall

2001

Tubos de hierro galvanizado, cadenas, paneles de vidrio de seguridad rotos

El trabajo de Mónica Bonvicini emplea el dibujo, la escultura, las instalaciones y el vídeo para mostrar mecanismos de desigualdad, discriminación, prejuicios y exclusión, especialmente ligados al género. Sus piezas plantean un diálogo en torno a la brutalidad física, política y psicológica del entorno construido a partir de grandes cantidades de cemento, acero y vidrio, modelado por valores masculinistas. Stonewall consiste en una estructura de reja en forma de L formada por cadenas unidas entre sí y reforzada con tubos de acero galvanizado que delimitan un espacio cuya vacía frialdad recuerda a una prisión o un campo de detención. Este diseño encarna la necroestética de una arquitectura industrializada del confinamiento, la vigilancia y la segregación, empleada para excluir y separar a las personas en función de su género, raza, clase y nacionalidad. Láminas rotas y destrozadas de cristal de seguridad evocan un episodio de confrontación violenta y apelan al título de la obra y su significación histórica.

Stonewall alude al legendario nacimiento del movimiento del Orgullo LGBTQ+. Sucedió el 28 de junio de 1969, cuando una redada policial en el Stonewall Inn de Nueva York suscitó una rebelión capitaneada por personas no blancas trans, *queer* y LGTB. La revuelta, liderada por figuras como Marsha P. Johnson, simbolizó un momento de inflexión en la lucha por los derechos LGBTQ+ y marcó el inicio de una reivindicación vigente que se celebra cada año en todo el mundo. Bonvicini rinde homenaje a este levantamiento histórico y pone sobre la mesa cuestiones ligadas a la justicia social y la desigualdad de nuestro tiempo.

Stonewall

2001

Galvanized iron pipes, chains, broken safety glass panels

Monica Bonvicini's work in drawing, sculpture, installations, and film exposes mechanisms of inequality, discrimination, prejudices, and exclusion, particularly in relation to gender. They make visible and provoke dialogue around the corporeal, political, and psychological brutality of the built environment, constructed with copious amounts of concrete, steel, and glass and shaped by masculinist values. Stonewall consists of an L-shaped grid structure formed from knotted chains and reinforced with galvanized steel tubing enclosing a space whose cold emptiness suggests a prison or detention camp. This design embodies the necro-aesthetics of an industrialized architecture of confinement, surveillance, and segregation used to exclude and divide individuals along the lines of gender, race, class, and nationality. Broken and vandalized safety glass panes evoke an episode of violent confrontation, hinting at the work's title and its historical significance.

Stonewall references the legendary birth of the LGBTQ+ Pride movement. It harkens back to the events of June 28, 1969, when a police raid on the Stonewall Inn in New York sparked a rebellion led by trans*, queer, and LGBT people of color. The riot, led by figures like Marsha P. Johnson, symbolized a pivotal moment in the fight for LGBTQ+ rights, marking the beginning of an ongoing struggle celebrated annually through Pride events worldwide. In Stonewall, Bonvicini pays homage to this historic uprising while shedding light on contemporary social justice and inequality issues.



CANDICE BREITZ

LEGEND (Un retrato de Bob Marley)

2005

Videoinstalación de treinta canales en monitores y estantería de madera
62 min 40 seg

Encargo de TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

Esta videoinstalación de Candice Breitz, uno de los primeros encargos de TBA21, rinde homenaje al *reggae* jamaicano y a su figura más legendaria: Bob Marley. Lanzado en 1984 como un recopilatorio de grandes éxitos de Marley, *Legend* es el álbum de *reggae* más vendido de todos los tiempos. Fiel al *ethos* de este género, en el que una canción original puede dar origen a innumerables versiones, variaciones o remixes igualmente innovadores, Breitz invitó a treinta jamaicanos de todos los ámbitos sociales a grabar sus propias versiones de *Legend* en un estudio profesional en Puerto Antonio, Jamaica. Cada participante reinterpreto el álbum completo de principio a fin y el resultado fueron treinta interpretaciones simultáneas proyectadas en un muro con treinta monitores. La instalación de Breitz omite intencionalmente la voz de Marley y sus arreglos musicales más reconocidos, permitiendo que el músico se manifieste en la obra únicamente a través de sus letras y las voces de sus fans. Este planteamiento invita a dialogar sobre cuestiones de representación, en especial aquellas ligadas a la política racializada de la industria de la cultura y el entretenimiento. En los espacios expositivos predominantemente blancos donde suele presentarse, esta instalación de Breitz subraya el significado de la presencia del cuerpo negro.

LEGEND (un retrato de Bob Marley) también es el primero de una serie de «retratos» de músicos icónicos como Madonna, Michael Jackson, John Lennon y Leonard Cohen que Breitz realizó después. Para el comisario Okwui Enwezor, estos retratos encarnan la convergencia entre el impulso de archivo y memoria, también priorizan la idea de la muerte y el duelo sobre el espectáculo edificante, la celebración y la inmortalización. Breitz se aleja de la representación de estrellas del pop como figuras individuales, optando por un enfoque reflexivo que convierte la observación y la memoria en una experiencia colectiva. Al borrar las fronteras entre el homenaje y la elegía, el retrato que hace Breitz de Marley navega entre la conmemoración y el recuerdo, entrelazando celebración y duelo.

LEGEND (A Portrait of Bob Marley)

2005

Thirty-channel video installation on monitors, wooden TV rack
62 min 40 sec

Commissioned by TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

Candice Breitz's thirty-channel video installation LEGEND (A Portrait of Bob Marley)—one of TBA21's earliest commissions—pays homage to Jamaican reggae and its legendary figure, Bob Marley. Released in 1984 as a Marley greatest-hits package, *Legend* is the best-selling reggae album of all time. In keeping with reggae's *ethos* that one original song can give rise to any number of equally innovative versions, covers, or remixes, Breitz invited thirty Jamaicans from all walks of life to record their versions of *Legend* in a professional studio in Port Antonio, Jamaica. Each participant reperformed the entire album from beginning to end, resulting in thirty simultaneous interpretations screened on a wall of thirty monitors. Breitz's installation intentionally strips away Marley's voice and the familiar musical arrangements so that the musician remains present in the work only through his lyrics and the voices of his fans. This approach sparks dialogue around questions of representation, particularly concerning the racialized politics of the arts and entertainment industries. In predominantly white exhibition spaces where the installation is often showcased, LEGEND (A Portrait of Bob Marley) emphasizes the significance of the presence of the individual Black body.

LEGEND (A Portrait of Bob Marley) is also the first in a series of "portraits" of iconic musicians, such as Madonna, Michael Jackson, John Lennon, and Leonard Cohen that Breitz subsequently realized. For the curator Okwui Enwezor, these portraits embody a convergence of archival and memorial impulses, prioritizing the idea of death and mourning over edifying spectacle, celebration, and immortalization. Breitz eschews portraying the pop stars as individuals, opting instead for a reflexive approach that transforms spectatorship and memory into a collective act. By blurring the boundaries between eulogy and elegy, Breitz's portrait of Marley serve as expressions of both commemoration and remembrance, weaving together elements of celebration and lament.



JANET CARDIFF

Poemas del periódico

2002-2004

12 *collages* con periódicos, vidriados y enmarcados en madera

La artista canadiense Janet Cardiff ofrece en esta serie una respuesta muy personal a las represalias iniciadas por Estados Unidos tras los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001, especialmente la Operación Libertad Duradera y la guerra de Irak. La primera fue iniciada poco después del 11S y aspiraba a dismantelar el régimen talibán en Afganistán, mientras que la segunda, a veces llamada «la segunda guerra del Golfo», comenzó en marzo de 2003 con la invasión de Irak por parte de una fuerza plurinacional. Inicialmente justificada por la afirmación de que Irak poseía armas de destrucción masiva y representaba una amenaza para la seguridad mundial, esta razón fue posteriormente desmentida y el control occidental sobre las inmensas reservas de petróleo de Irak se convirtió en una preocupación destacada, según señalaron las voces críticas.

A lo largo de tres años, de 2002 a 2004, Cardiff recopiló palabras y titulares breves de artículos de periódico, seleccionando declaraciones llamativas sobre guerras, víctimas, armas, el despliegue de campañas militares y sus ramificaciones geopolíticas. Estas recopilaciones son expuestas en forma de díptico: las dos portadas consisten en combinaciones dadaístas y repeticiones de palabras («Petróleo», «Petróleo», «Petróleo») con voluntad pacifista, mientras las páginas interiores yuxtaponen los *collages* poéticos con recortes de titulares que cuestionan la legitimidad de la guerra y ponen el foco en el discurso mediático que la rodea.

Al utilizar recortes de periódico como materia prima, Cardiff mezcla lo personal y el tono de la cobertura mediática, generando una óptica que permite a los espectadores analizar de forma crítica los acontecimientos históricos e interpretarlos como reflexiones atemporales sobre el conflicto humano y sus consecuencias.

Clones clones clonando, clonando clonando clonando clones clonando clones clonando	Jueves, 28 de noviembre de 2002. Se espera un clon para enero.	Petróleo, Petróleo.	Sábado, 15 de diciembre de 2002. ¿Es todo por el petróleo?	Para demostrar Para crear Para buscar Para reunir Para asaltar Para navegar F u e r a	Sábado, 22 de diciembre de 2002. Estados Unidos le comunica a la armada que preparen los navíos para la guerra.
Lecciones ahora aparecen en las confusas sombras Del inminente fracaso del miedo	Sábado, 8 de febrero de 2003. Downing Street admite un error en el dossier sobre Irak.	¡No!	Viernes, 7 de marzo de 2003. ¡No! Gritan a Bush al otro lado del Atlántico.	Una Mujer Disparando Al Cielo.	Martes, 18 de marzo de 2003. Una mujer estadounidense atro- pellada por una excavadora israelí. El conductor dijo que no había visto a la manifestante.
La luna se retiro Dejando Un pequeño sentido de tristeza,	Miércoles, 19 de marzo de 2003. Las inspectoras de armas de la ONU se retiran.	33 mil millones \$ 307 mil millones, mil millones \$ 304 mil millones, mil millones mil millones \$ 147.2 mil millones, mil millones mil millones, mil millones \$ 898 mil millones, mil millones mil millones, mil millones mil millones \$	Sábado, 22 de marzo de 2003. El déficit fiscal en EEUU se dispa- ra a un ritmo récord.	La pequeña heroína del tiempo perdido le cuesta Escuchar las estrellas.	Martes, 1 de abril de 2003. Amenazas de bombas suicidas cambian la forma de ver la guerra.
Una lenta, niña aterrizada en ropa interior deseando Testigos guerra horrible sacrifican traumático baño de sangre extinción guerra rápida. Miles cientos bailando tropas tropas muertas; amistoso fuego calido. Perdiendo el sueño una cabezada perdido perder perdido Están simplemente muertos a salvo de la ame- naza la guerra es un triunfo Un dedo de una niña pulverizada en un gel de baño. Guerra en el Golfo.	Victoria en sólo tres semanas, con relativas pocas bajas occi- dentales, y ahora, por fin, incluso están bailando en las calles. De esta forma, Julian Barnes se pregunta: Estábamos, esos que nos opusimos a la Guerra de Irak, equivocados?	Cuatro hijas. Codiciosas moscas negras ennegrecidas trozos de carnes pudriéndose perdidas.	Martes 15 de abril de 2003. Una familia aterrizada de con- tarle al padre que sus 3 hijas han muerto. Victimas sobrellevan con dolor haber sido atacadas con misiles.	Niños grandes Montando Impetuoso de nuevo más tiempo En voz alta Como niños grandes.	Martes, 1 de julio de 2003. Blix quiere 'la verdadera verdad' sobre el alijo de armas iraquí.

Nacida en Ontario, Canadá, en 1957.
Vive y trabaja en Columbia Británica, Canadá.

Newspaper Poems

2002-2004

Twelve newspaper collages, glazed and framed in wood

With her series Newspaper Poems, Canadian artist Janet Cardiff offers a deeply personal response to the retaliatory wars initiated by the United States following the September 11, 2001, terrorist attacks, particularly focusing on Operation Enduring Freedom and the Iraq War. Operation Enduring Freedom, launched in the immediate aftermath of 9/11, aimed to dismantle the Taliban regime in Afghanistan, while the Iraq War, or the Second Gulf War, began in March 2003 with the invasion of Iraq by a multinational force. Initially justified by the claim that Iraq possessed weapons of mass destruction and posed a global security threat, this was later proven unjustified and Western control over Iraq’s immense oil reserves became a prominent concern, as critics noted.

Over three years between 2002 and 2004, Cardiff collected words and short headlines from newspaper articles, selecting poignant statements on the wars, casualties, weapons, the spreading of the military campaigns, and their geopolitical ramifications. Displayed In the form of a diptych, the two covers consist of Dadaesque combinations and repetitions of words (“Oil,” “Oil,” “Oil”) infused with anti-war sentiment, while the interior pages put the poetic collages in conversation with cut-out headlines that challenge the legitimacy of war and highlight the media discourse around it.

With the choice of newspaper clippings as source material, Cardiff blends the personal with the tone of media coverage, providing a lens through which viewers can critically examine historical events while interpreting them as timeless reflections on human conflict and its consequences.

Born in Ontario, Canada, in 1957.
Lives and works in British Columbia, Canada.

MANTHIA DIAWARA

Angela Davis:

Un mundo con más libertad

2023

Instalación monocal, color y sonido

77 min 24 seg

Encargo de Sharjah Art Foundation con fondos principales de Mellon Foundation y TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, con el apoyo de Fundación Centro Cultural de Belém y el Ministerio de Cultura de Portugal / Dirección General de las Artes. Producido por Lumiar Cité / Maumaus (Lisboa)

En 2022 el cineasta Manthia Diawara comenzó a documentar sus conversaciones con Angela Davis, filósofa, escritora y activista estadounidense, en el interior y los alrededores de su casa en San Francisco, ubicada en una ladera de la zona de la bahía. La cámara de Diawara sigue a Davis en su paseo por un bosque de secuoyas gigantes, cuando trabaja en el jardín o pasea a su perro mientras reflexiona sobre temas como la libertad, la resistencia, la rebelión, la negritud política, el pensamiento radical negro, la música, el feminismo (del sur global), los derechos sexuales y, sobre todo, una vida dedicada a abolir la prisión. [Angela Davis: Un mundo con más libertad](#) no constituye una biografía ni una narrativa ficticia, sino una exploración accesible y directa del pensamiento crítico de Davis y su evolución como activista, elementos que la han consolidado como una figura política mundial, tanto respetada como inspiradora.

Diawara mezcla hábilmente sus imágenes con material de archivo para crear un montaje poético sincronizado con la música favorita de Davis. A modo de meditaciones sobre la lucha por «más libertad», las reflexiones de Davis subrayan la importancia de la solidaridad con compañeros de activismo como James Baldwin, Nina Simone y Aretha Franklin, que le dieron su apoyo cuando estuvo en prisión, así como sus esfuerzos colectivos junto a grupos que forman parte del movimiento de abolición de las prisiones. También destaca su compromiso con el anticolonialismo y defender la necesidad de ampliar el marco del pensamiento crítico y racializado más allá de los confines del ámbito académico occidental. Estos debates implican a figuras como el profesor estadounidense Wahneema Lubiano, la activista egipcia por los derechos reproductivos Nawal El Saadawi y la feminista brasileña Lélia Gonzalez, junto a un llamamiento radical de inclusión dirigido a los movimientos trans* y no binarios.

Al invitar a un coro de voces a indagar en las preocupaciones políticas e intelectuales de Davis, la película ofrece una profunda exploración de la libertad, un concepto fundamentalmente inestable cuestionado constantemente por las realidades predominantes en los mundos sociales. Como Davis afirmó en sus *Conferencias sobre la liberación* de 1971: «si la teoría de la libertad queda aislada de la práctica de la libertad [...] algo en este concepto no funciona». En el multifacético viaje cinematográfico de Diawara, los espectadores se encuentran con un conjunto esencial de términos y conceptos que delinean la filosofía política de Davis. Manteniendo siempre presente sus ideales emancipadores, Davis jamás ha dejado de reivindicar nuevas formas de conocimiento y de crear archivos de pensamiento alternativos.

[Angela Davis: un mundo con más libertad](#) forma parte de una serie abierta de ensayos fílmicos de Diawara que aspiran a amplificar las voces pioneras de teóricos y artistas negros, como *Negritud: un diálogo entre Soyinka y Senghor* (2015) y *Édouard Glissant: un mundo en relación* (2010). Su extensa obra tanto en el ámbito académico como en el cine explora la complejidad de la política poscolonial, la decolonización y la migración, destacando cómo la modernidad global ha erosionado las formas de vida, las tradiciones y los ecosistemas en África.

Nacido en Bamako, Malí, en 1953. Vive y trabaja en Nueva York, Estados Unidos.

Angela Davis nació en Birmingham, Estados Unidos, en 1944.

Vive y trabaja en Oakland, Estados Unidos.

Angela Davis:

A World of Greater Freedom

2023

Single-channel installation, color, sound

77 min 24 sec

Commissioned by Sharjah Art Foundation with major funding from the Mellon Foundation, co-commissioned by TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary with the support of Centro Cultural de Belém Foundation, Lisbon, and Portuguese Ministry of Culture / Directorate-General for the Arts. Produced by Lumiar Cité / Maumaus, Lisbon

In 2022, filmmaker Manthia Diawara began documenting his conversations with US philosopher, writer, and activist Angela Davis in and around her hillside home in the San Francisco Bay area. Diawara's camera follows Davis as she walks through a forest of giant sequoias, works in the garden, and walks her dog, all while reflecting on ideas including freedom, resistance, rebellion, political Blackness, radical Black thought, music, (Global South) feminism and sexual rights, and, most centrally, her life work on prison abolition. Neither a biography nor a fictional narrative, [Angela Davis: A World of Greater Freedom](#) offers a first-hand and accessible insight into Davis's critical thinking, as well as her personal journey as an activist, now revered as a truly inspirational global political figure.

Diawara skillfully weaves his footage with archival material, creating a poetic montage synchronized with some of Davis's favorite music. As meditations on the struggle for "greater freedom," Davis's reflections emphasize the importance of solidarity with fellow activists and comrades such as James Baldwin, Nina Simone, and Aretha Franklin, who supported her during her time in prison, as well as her collective efforts with anti-prison groups and the prison abolition movement. She also highlights her commitment to anti-colonialism and her advocacy for expanding the scope of critical Black and racialized thinking beyond the confines of Western academia. These discussions encompass figures like US academic Wahneema Lubiano, the Egyptian reproductive rights activist Nawal El-Saadawi, and Brazilian feminist Lélia Gonzalez, alongside a radical call for inclusivity toward trans* and non-binary movements.

By inviting a chorus of voices to explore Davis's political and intellectual concerns, the film offers a profound exploration of freedom—an utterly unstable concept that is continually tested against the prevailing realities of social worlds. As Davis stated in her *Lectures on Liberation* from 1971, "if the theory of freedom remains isolated from the practice of freedom [...] something must be wrong with the concept." Through Diawara's multifaceted cinematic exploration, viewers are presented with a practical toolbox of terms and principles that have guided Davis's political philosophy, that, while reaching for emancipatory horizons, never seized to call for new ways of knowing and the construction of different archives of thought.

[Angela Davis: A World of Greater Freedom](#) forms part of an ongoing series of essay films by Diawara, which aim at amplifying the voices of seminal Black theorists and artists, notably *Negritude: A Dialogue between Soyinka and Senghor* (2015) and *Édouard Glissant, One World in Relation* (2010). His extensive scholarly and filmmaking practice delves into the complex dimensions of postcolonial politics, decolonization, and migration to shed light upon the erosion of African livelihoods, traditions, and ecosystems caused by global modernity.

Born in Bamako, Mali, in 1953. Lives and works in New York, USA.

Angela Davis was born in Birmingham, Alabama, USA, in 1944.

Lives and works in Oakland, California, USA.



RYAN GANDER

Estudio retrospectivo para un marco dramatúrgico (El siguiente paso del galo luchando, con armadura alargada)

2018
Resina de mármol, acero inoxidable y madera

En su investigación sobre las políticas del cuerpo reflejadas en la representación escultórica clásica de un guerrero, el artista británico Ryan Gander realiza un detallado análisis del movimiento de la *Escultura de mármol de un galo luchando* (siglo I o II a. C.), perteneciente a los fondos del Metropolitan Museum of Art (MET) de Nueva York. Mediante lo que denomina como Estudio retrospectivo para un marco dramatúrgico, Gander hace una copia de esta obra histórica y la modifica mediante la introducción de barras de acero que atraviesan las piernas de la figura, en una inversión de su pose que exagera la escala del pedestal sobre el que se encuentra. Los restos de la escultura original, que supuestamente representa a un enemigo de Roma, consisten en varios fragmentos: el muslo, la entrepierna y la parte inferior del torso de una figura masculina. A pesar de estar rota, la escultura original desprende una sensación de dinamismo, con un pie colocado ante el otro, en un gesto que sugiere un ataque inminente.

A partir del concepto de dramaturgia, normalmente asociado al teatro y la danza, el estudio de Gander dramatiza el siguiente paso del luchador, liberándolo conceptualmente de la inmovilidad y la pasividad de la escultura y otorgándole una cierta capacidad de acción. Esta maniobra conceptual ofrece un desplazamiento especulativo y anima a los espectadores a reimaginar la escena y a reinterpretarla en el contexto de la guerra contemporánea.

Nacido en Chester, Reino Unido, en 1976.
Vive y trabaja entre Suffolk y Londres, Reino Unido.

Retrospective Study for Dramaturgical Framework (The Fighting Gaul's Next Step, with Elongated Armature)

2018
Marble resin, stainless steel, wood

In this exploration of the body-politics inscribed in the antique sculptural representation of a warrior, the British artist Ryan Gander performs a close movement-based analysis of *Marble statue of a fighting Gaul* (second or first century BCE), from the holdings of the Metropolitan Museum of Art in New York. Through what he terms a Retrospective Study for a Dramaturgical Framework, Gander makes a copy of the historical artwork, modifying it by incorporating steel rods running through the figure's legs, inverting its pose, and exaggerating the scale of its supporting plinth. Thought to depict a Roman enemy, the original sculptural relics consist of fragments: the upper leg, crotch, and lower torso of a male figure. Despite its broken-up nature, the original sculpture exudes a dynamic sense of motion, with one foot placed ahead of the other in an active stance, suggesting an impending attack or charge.

Drawing on the concept of dramaturgy, typically associated with theater and dance, Gander's study dramatizes the fighter's next step, conceptually freeing him from the immobility and passivity of sculpture and evoking a sense of agency in the represented subject. This conceptual maneuver serves as a speculative displacement, prompting viewers to reimagine the scene and engage with the artwork's reinterpretation within the context of contemporary warfare.

Born in Chester, UK, in 1976.
Lives and works between Suffolk and London, UK.

CRISTINA GARRIDO

El color local es un invento extranjero (París)

2020
Impresión con tinta pigmentada sobre papel

Esta obra forma parte de una serie de impresiones fotográficas en las que Cristina Garrido indaga en temas de identidad, nacionalismo y representación en la intersección del arte y la geopolítica. El título parte de una afirmación de Jorge Luis Borges, «[el] color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo», para cuestionar la noción de una identidad inmóvil y esencial ligada a un lugar concreto. A través del análisis sistemático de pinturas de paisaje, Garrido cuestiona el abuso de la noción de lo «local» para sugerir que no es más que algo importado, foráneo, la naturalización de una identidad proyectada que promueve una imagen artificial de una nación.

En El color local es un invento extranjero (París), la artista toma muestras de pinturas que representan el cielo de París y sus alrededores, realizadas por más de cien artistas franceses de los siglos XVIII y XIX como Alfred Sisley, André Derain y Claude Monet. Estas pinturas, creadas durante una época de innovación artística y construcción nacional, se tratan como si fueran muestras de color organizadas cromáticamente, como en las cartas de colores Pantone. Cada fragmento incluye información sobre el pintor, el título y la fecha de la obra, en forma de tabla. El tamaño total de la obra depende del número de veces que Garrido se ha topado con representaciones del cielo.

Al registrar las paletas cromáticas empleadas en estas pinturas, Garrido cataloga los colores del cielo como resultado del individualismo artístico, las técnicas y la naturaleza subjetiva de sus representaciones, en lugar de capturar la esencia única de París. De este modo, Garrido deconstruye la idea de una expresión nacional que dicte los colores y las atmósferas directamente asociadas con la patria del autor e insinúa que son constructos derivados del surgimiento del nacionalismo en la Europa moderna.

Nacida en Madrid, España, en 1986.
Vive y trabaja en Madrid, España.

El color local es un invento extranjero (Paris)

2020
Pigmented ink print on paper

El color local es un invento extranjero (Paris), (Local Color is a Foreign Invention [Paris]), 2020 is part of a series of photographic prints in which Cristina Garrido delves into issues of identity, nationalism, and representation at the intersection of art and geopolitics. The title departs from Jorge Luis Borges’s remark that “local color is a recent European cult that nationalists should reject as a foreign import” to challenge the notion of a fixed, essential identity or character tied to a particular location. Through a systemic analysis of landscape paintings, Garrido questions the overuse of the notion of the “local” to suggest that it is merely a foreign import—the naturalization of a projected identity that promotes an invented image of a nation.

In El color local es un invento extranjero (París), the artist samples paintings depicting the sky over Paris and its surroundings by over 100 French artists from the eighteenth and nineteenth centuries, such as Alfred Sisley, André Derain, and Claude Monet. These paintings, created during a period of artistic innovation and nation-building, are treated as color samples organized chromatically following the Pantone color chart. Each fragment includes information about the painter and the title and date of the painting, forming a grid-like composition. The overall size of the work is determined by the number of times Garrido came across depictions of the sky.

By recording the color palettes used in these paintings, Garrido indexes the sky’s colors as the product of artistic individualism, techniques, and the subjective nature of their representations rather than capturing the unique essence of Paris. In doing so, Garrido deconstructs the idea of a national expression that authenticates colors and atmospheres directly associated with the author’s homeland, insinuating instead that they are constructs born of the emergence of nationalism in modern Europe.

Born in Madrid, Spain, in 1986.
Lives and works in Madrid.

JENNY HOLZER

Arno

1996
Dos bancos de mármol blanco y textos grabados

Jenny Holzer es célebre por la capacidad de su obra para estimular el pensamiento y comprometerse socialmente a través de gran variedad de soportes, como instalaciones de texto, proyecciones, esculturas e intervenciones públicas. Un aspecto clave es su empleo versátil del lenguaje como forma de comunicación, crítica y reflexión sobre cuestiones contemporáneas. Sus aforismos, *Truismos e Ensayos inflamatorios* —caracterizados por frases sencillas, directas y profundas— entretejen reflexiones poéticas sobre la guerra, la política, la justicia social y la violencia sexual; dan voz a una amalgama en la que la artista oscila entre distintas identidades para crear y ofrecer una posible noción de sí misma condicionada por las estructuras de poder.

Las realidades psicológicas y políticas de la escritura de Holzer no son fáciles de soportar y resultan aún más desafiantes y persistentes cuando se cincelan en piedra, tal y como sucede en *Arno*, donde un texto poético está grabado en dos bancos de mármol. La composición textual deriva de la primera proyección de Holzer, *Arno* (1996), a orillas del río del mismo nombre en Florencia para recaudar fondos para la investigación contra el sida, y que después dio lugar a variaciones en distintos soportes, como columnas de LED y esculturas de mármol. *Arno*, que nació como el relato de la pérdida de un ser querido a causa del sida, contrapone observaciones cotidianas de la persona amada con el duelo por su muerte. Aunque está escrita en primera persona, aborda temas universales como la intimidad, la muerte y la desesperación en versos elegíacos y silenciosos de entre dos y cuatro palabras. Holzer envuelve el lenguaje en una incertidumbre minimalista para suscitar compasión y tensión en el espectador.

A través del empleo de bancos de mármol, lo privado y lo inefable se ubican físicamente bajo escrutinio público. Portanto, ella propone una forma de arte público cuyo primer propósito es un compromiso con las intimidades de la experiencia humana y una reflexión sobre nuestras responsabilidades compartidas.

ENTRO
TE VEO
TE MIRO
TE ESCANEO
TE ESPERO
TE HAGO COSQUILLAS
TE PROVOCO
TE BUSCO
TE RESPIRO
HABLO
SONRÍO
TOCO TU PELO
ERES LA PERSONA
ERES LA PERSONA QUE ME
HIZO ESTO
ERES DE MÍ
TE MUESTRO
TE SIENTO
TE PREGUNTO
NO PIDO
NO ESPERO
NO TE PEDIRÉ
NO PUEDO DECIRTE
MIENTO
ESTOY LLORANDO
HABÍA SANGRE
NADIE ME DIJO
NADIE SABÍA
MI MADRE SABE

Nacida en Gallipolis, Estados Unidos, en 1950.
Vive y trabaja en Nueva York, Estados Unidos.

Arno

1996
Two white marble benches, engraved texts

Jenny Holzer is celebrated for her thought-provoking and socially engaged practice, which spans a variety of mediums including text-based installations, projections, sculpture, and public interventions. A key aspect of Holzer’s art is her versatile use of language as a means of communication, critique, and reflection on contemporary issues. Her aphorisms, *Truisms and Inflammatory Essays*—characterized by simple, straightforward yet profound phrases and statements—weave together poetic reflections on war, politics, social justice, and sexual violence. They give voice to a kind of composite persona in which the artist shifts between different identities to create and offer a possible notion of the self as conditioned by power structures.

Holzer’s writing’s psychological and political realities are not easy to bear and appear even more challenging and persistent when carved in stone, as in *Arno*, which consists of a poetic text engraved into two marble benches. The text composition is derived from Holzer’s first projection work, *Arno* (1996), originally projected on the banks of the Arno River in Florence for a fundraising project for AIDS research and subsequently serving as the foundation for iterations in various media, such as LED columns and marble sculptures. *Arno*, which began as an account of losing a loved one to AIDS, contrasts everyday observations of the beloved with the grief over theirs and death. Although written in the first-person voice, it captures the universal themes of intimacy, death, and despair in quiet, lamenting lines of two to four words. Holzer wraps her language in minimalist uncertainty to elicit both compassion and tension in the viewer.

Through the medium of marble benches, the private and the inefable are physically placed under public scrutiny. She thus proposes a form of public art whose primary purpose is to provoke engagement with the intimacies of human experience and reflect on our shared responsibilities.

OLVIDO TU NOMBRE
NO PIENSO
SEPULTO MI CABEZA
SEPULTO TU CABEZA
TE SEPULTO
MI FIEBRE
MI PIEL
NO PUEDO RESPIRAR
NO PUEDO COMER
NO PUEDO ANDAR
PIERDO TIEMPO
PIERDO TERRENO
NO LO SOPORTO
GRITO
AÚLLO
MUERDO
MUERDO TU LABIO
RESPIRO TU ALIENTO
PULSO
REZO
REZO EN VOZ ALTA
TE HUELO EN MI PIEL
DIGO ESA PALABRA
DIGO TU NOMBRE
TE CUBRO
TE COBIJO
HUYO DE TI
DUERMO A TU LADO
TE HUELO EN MI ROPA
CONSERVO TU ROPA

Born in Gallipolis, USA, in 1950.
Lives and works in New York, USA.

MARINE HUGONNIER

Arte para arquitectura moderna: la caída del comunismo (junio de 1986-junio de 1994) Rusia, Estonia, Polonia, Hungría, Lituania, Alemania Oriental, Alemania Occidental, Bulgaria, Checoslovaquia, Rumanía, Ucrania, Bielorrusia

2018

Papel serigrafiado pegado a portadas de periódicos antiguos

Encargo de TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

La instalación Arte para arquitectura moderna: la caída del comunismo (junio de 1986-junio de 1994) cubre un gran muro con setenta y nueve portadas de periódicos antiguos enmarcadas individualmente y que evocan la caída del muro de Berlín en 1989. Este acto revolucionario marcó la disolución del espacio político e ideológico comúnmente denominado bloque del Este. Los periódicos reunidos e intervenidos por Marine Hugonnier, procedentes de cada uno de los países afiliados al bloque, documentan acontecimientos clave de un periodo que vio la transformación del régimen comunista y la ruptura de lazos con la Unión Soviética. En conjunto, rescata una maraña de relatos que conectan el XXVII Congreso del Partido Comunista, que comenzó el 25 de febrero de 1986, con la elección del presidente Aleksandr Lukashenko en Bielorrusia en 1994, la reunificación de Alemania y las primeras etapas de ampliación de la OTAN y la Unión Europea.

En lugar de fotografías periodísticas, las portadas muestran rectángulos de papel de distintos tamaños y colores, como los que se usan en un *collage*, en cian, magenta, rojo, negro y verde, que son los colores de las tintas habitualmente empleadas en la reproducción fotomecánica. El montaje revela una secuencia cromática deliberada en la que cada acontecimiento está codificado por un único tono en los distintos periódicos. Arte para arquitectura moderna: la caída del comunismo (junio de 1986-junio de 1994) forma parte de una serie más amplia en la que Hugonnier trabaja intensamente desde 2005. Inspirada por el libro *Line Form Color* [Línea, forma, color] (1951), de Ellsworth Kelly, esta obra propone una visión contemporánea de la democratización del arte y su función social. La afirmación de Kelly, la pintura no es más que una resaca del Renacimiento y «el artista futuro debe implicarse directamente con la sociedad», articula un programa social del arte que aspira tanto a abolir la pintura tradicional como a reivindicar los espacios arquitectónicos de la modernidad. De modo aparentemente indirecto, pero conceptualmente cercano, la serie de Hugonnier materializa la visión de Kelly mediante el empleo de periódicos y sus soportes arquitectónicos, como kioscos, tiendas de prensa y carteleros. La invención y expansión de la impresión jugaron un papel fundamental en la difusión del concepto moderno de nación. Los periódicos, una tecnología primaria de la nación moderna, tuvieron un papel primordial en el fomento de una identidad política colectiva a ambos lados del telón de acero. Facilitaron la cohesión de distintas poblaciones y sincronizaron experiencias colectivas, especialmente en épocas de guerra y crisis.

Nacida en París, Francia, en 1969.
Vive y trabaja en Londres, Reino Unido.

Art for Modern Architecture: Fall of Communism (June 1986-June 1994) Russia, Estonia, Poland, Hungary, Lithuania, East Germany, West Germany, Bulgaria, Czechoslovakia, Romania, Ukraine, Belarus

2018

Silkscreened paper attached to front pages of vintage newspapers

Commissioned by TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

The installation Art for Modern Architecture: Fall of Communism (February 1986-June 1994) covers a large wall with seventy-nine individually framed vintage newspaper cover pages, evoking the fall of the Berlin Wall in 1989. This revolutionary act marked the dissolution of the political and ideological space commonly referred to as the Eastern Bloc. Marine Hugonnier's assemblage of newspapers from each of the bloc-affiliated countries documents key events during a period that saw the transformation of the communist regime and the rupture of ties with the Soviet Union. In its entirety, it redraws the entangled storylines connecting the 27th Congress of the Communist Party of the Soviet Union, which started on February 25, 1986, to the election of President Alexander Lukashenko in Belarus in 1994 as well as the reunification of Germany and the early stages of expansion of NATO and the European Union.

Instead of press photographs, the front pages display variously sized and colored collage-style paper rectangles in cyan, magenta, red, black, and green—the colors representative of the inks commonly used in photomechanical reproduction. The arrangement reveals a deliberate chromatic sequencing, with each event encoded by a single hue across different newspapers. Art for Modern Architecture: Fall of Communism is part of a larger series that Hugonnier has been working on consistently since 2005. Inspired by Ellsworth Kelly's book *Line, Form, Color* (1951), Art for Modern Architecture strives for a contemporary articulation of the democratization of art and its public function. Kelly's assertion that painting was merely a hangover from the Renaissance and “the future artist must engage directly with society” outlines a social program of art, equally intent on abolishing traditional painting and reclaiming the architectural spaces of Modernism. In a seemingly indirect but conceptually linked approach, Hugonnier's series gives form to Kelly's vision through the use of newspapers and their architectural scaffolds, like kiosks, stands, and news boards. Print has been the primary medium through which the concept of the modern nation was disseminated; newspapers, as a primary technology of modern nationhood, played a pivotal role in fostering a collective political identity on either side of the Iron Curtain. They facilitated the cohesion of diverse populations and synchronized collective experiences, particularly in times of war and crisis.

Born in Paris, France, in 1969.
Lives and works in London, UK.



SAODAT ISMAILOVA

Su derecho

2020

Collage audiovisual en blanco y negro

15 min

«El Hujum fue una campaña política soviética que comenzó en 1924. Su objetivo era liberar a las mujeres de la zona. La campaña tuvo profundas consecuencias para las mujeres uzbekas, atrapadas entre normas sociales tradicionales e ideologías estatales extranjeras. El vídeo rinde homenaje a la memoria de las mujeres que se sacrificaron por la libertad de las mujeres uzbekas de hoy». Este mensaje escrito en uzbeko antiguo, actual lengua oficial de Uzbekistán, abre Su derecho, un videomontaje creado por la cineasta kazaja Saodat Ismailova. Con fragmentos de largometrajes uzbekos producidos entre 1927 y 1985, esta obra gira en torno a la campaña Hujum del gobierno soviético, que pretendía emancipar a las mujeres musulmanas incitándolas a abandonar el burka, conocido en la zona como paranji, y el cumplimiento de las obligaciones religiosas. Mientras que el Hujum fue una campaña de múltiples frentes, orientada a escolarizar a las niñas y a integrar a las mujeres en la población activa y la vida pública, lo que llamó la atención fue la supresión del velo.

El término *Hujum*, que significa «ataque», refleja el carácter forzoso de las campañas por los derechos de las mujeres orquestadas por las autoridades soviéticas. De hecho, el Hujum marcó una inflexión crítica, ya que las mujeres uzbekas se encontraron atrapadas entre las normas tradicionales sociales y religiosas y la ideología ateísta impuesta por el Estado. Cuando las mujeres se resistieron a la normativa de la URSS se encontraron en una encrucijada: la amenaza de acoso se cernía tanto sobre las mujeres veladas como sobre las no veladas, enfrentándose las primeras al escrutinio del nuevo régimen y las segundas a la hostilidad de los tradicionalistas.

El Hujum y el movimiento de las mujeres ocupó un papel protagonista en el cine uzbeko soviético y tuvo una gran influencia en la industria cinematográfica. Su derecho incorpora con inteligencia películas mudas de difícil acceso, con títulos icónicos como *Sin miedo* (Ali Khamraev, 1971) o *Los caminos de fuego* (Shukhrat Abbasov, 1978-1984), que ponen el foco en este episodio fundamental de la historia uzbeka. A diferencia de las películas dirigidas por cineastas rusos y hombres, que suelen adoptar una mirada orientalista y patriarcal, el montaje de Ismailova subraya las vivencias emocionales de las mujeres, desgarradas entre las promesas de emancipación, los dramáticos desafíos y amenazas que enfrentaron, y la propaganda estatal. Este énfasis se evidencia en su atención a las expresiones faciales, los matices sentimentales y los movimientos oculares de la película, que traducen de forma eficaz el mundo interior de los personajes. Tras la disolución de la URSS, muchas películas de época soviética se volvieron inaccesibles debido a su no alineación con las ideologías de las recién formadas repúblicas.

La obra de Ismailova es un recordatorio elocuente de este periodo de transformación histórica, que plasma las complejidades de abordar la tradición y las ideologías impuestas por el Estado desde el punto de vista de la experiencia femenina. Más allá de sus méritos cinematográficos, Ismailova trabaja de forma activa para desarrollar y promocionar el cine de Asia Central en Uzbekistán y Europa.

Nacida en Taskent, Uzbekistán, en 1981.
Vive y trabaja entre París, Francia, y Taskent, Uzbekistán.

Her Right

2020

Video collage, black and white

15 min

“The Hujum movement was a Soviet political campaign initiated in 1924. Its objective was to liberate local women. The campaign had profound consequences for Uzbek women caught between traditional societal norms and foreign state ideologies. The film pays homage to the memory of the women who made sacrifices for the freedom of Uzbek women today.” This insert, written in old Uzbek, which is Uzbekistan’s official language today, opens Her Right, a video montage created by Kazakh filmmaker Saodat Ismailova. Featuring excerpts from Uzbek feature films dating from 1927 to 1985, Her Right revolves around the Soviet government’s Hujum campaign directed at emancipating Muslim women by discouraging the use of the burqa, locally known as Paranj, and their adherence to religious prescriptions. While the Hujum was a multi-pronged campaign, geared at getting girls signed up for school and women integrated into the workforce and public life, what captured the attention was their unveiling.

The term *Hujum*, translating to “assault,” reflects the forceful nature of the women’s rights campaigns orchestrated by Soviet authorities. Indeed, the Hujum marked a critical juncture, as Uzbek women found themselves trapped between traditional societal and religious norms and the atheistic ideology imposed by the state. As women resisted the USSR’s rulings, their lives hung in the balance: the threat of harassment loomed over veiled and unveiled women alike, with those veiled facing scrutiny from the new regime and their unveiled counterparts encountering hostility from traditionalists.

The Hujum and women’s movement took center stage in Uzbek Soviet cinema, significantly influencing the film industry. Her Right ingeniously incorporates rarely accessible silent films, including iconic works like Ali Khamraev’s *Without Fear* (1971) and Shukhrat Abbasov’s *The Roads of Fire* (1978–84), shedding light on this critical chapter in Uzbek history. Unlike films directed by Russians and male filmmakers, which tend to direct both an orientalist and patriarchal gaze on the stories they narrate, Ismailova’s montage emphasizes the emotional experiences of women, torn between the promises of emancipation, the dramatic challenges and threats they faced, and state propaganda. This emphasis is evident in the attention to facial expressions, emotional nuance, and eye movements the film displays, effectively conveying the characters’ inner world. Following the dissolution of the USSR, many Soviet-era films became inaccessible due to misalignment with the ideologies of the newly formed republics.

Ismailova’s work serves as a poignant reminder of this transformative historical period, capturing the complexities of navigating tradition and state-imposed ideologies through the lens of women’s experiences. Beyond her cinematic pursuits, Ismailova actively contributes to developing and promoting Central Asian cinema in Uzbekistan and Europe.

Born in Tashkent, Uzbekistan, in 1981.
Lives and works between Paris, France, and Tashkent, Uzbekistan.



SANJA IVEKOVIĆ

Trokut (Triángulo)

1979
4 fotografías en blanco y negro y un texto

En la primavera de 1979, el gran desfile en honor del ya vetusto presidente autoritario de Yugoslavia, Josip Broz Tito, paralizó las calles de Zagreb. En una ciudad flanqueada por bloques brutalistas de vivienda con impenetrables fachadas de hormigón, el espectáculo político de Tito se desplegó. En la azotea de una de esas torres residenciales, un discreto francotirador vigilaba los alrededores para garantizar que el avance de la limusina de Tito se desarrollara sin incidentes en este evento cuidadosamente orquestado. Mientras tanto, abajo en las calles los agentes de policía imponían estrictas normativas, expulsando a los habitantes de los balcones a medida que la procesión pasaba. En esta atmósfera de control, la artista Sanja Iveković eligió el momento para escenificar de forma clandestina la performance Trokut (Triángulo). Desde su balcón en la calle Savska, Iveković llamó la atención del francotirador secreto fingiendo actos de masturbación. Vestida con una camiseta adornada con la bandera estadounidense y rodeada de whisky y cigarrillos, se sumergió en *Elites and Society* (1964), de T. B. Bottomore. A los pocos minutos, la policía llamó a la puerta de Iveković, concluyendo la performance con una orden tajante de retirar «personas y objetos» del balcón.

Las cuatro fotografías, que captan otros tantos momentos de la performance de Iveković, van acompañadas por un texto explicativo que detalla la triangulación entre el político masculino, el cuerpo femenino y el aparato estatal de vigilancia destinado a mantener un entorno visualmente controlado hasta en los espacios privados. En una época en que la modernidad abstracta y masculina dominaba la escena artística oficial de Yugoslavia, Iveković fue una de las pioneras en acercarse a la política desde el feminismo, abordando con valentía cuestiones como la desigualdad de género y los derechos de las mujeres, y empleando su plataforma creativa para arrojar luz sobre las experiencias y retos que afrontan las mujeres.

Nacida en Zagreb, Croacia, en 1949.
Vive y trabaja en Zagreb, Croacia.

Trokut (Triangle)

1979
Four black-and-white photographs and a concept sheet

In the spring of 1979, amid the grand parade celebrating the aging Yugoslav authoritarian president Josip Broz Tito through the streets of Zagreb, the city stood frozen. Flanked by Brutalist housing blocks with stark concrete facades, Tito’s political spectacle unfolded. On the rooftop of one of these residential towers, a discreet sniper surveilled the surroundings, ensuring the smooth progression of Tito’s limousine through the carefully orchestrated event. Meanwhile, on the streets below, police officers enforced strict regulations, clearing residents from balconies as the procession passed. In this controlled atmosphere, artist Sanja Iveković seized the moment to clandestinely stage the performance Trokut (Triangle). Positioned on her balcony on Savska Street, Iveković caught the attention of the secret sniper by simulating acts of masturbation. Glad in a T-shirt adorned with the US flag and surrounded by whiskey and cigarettes, she delved into T. B. Bottomore’s 1964 book *Elites and Society*. Within minutes, the police knocked on Iveković’s door, ending the performance with a stern order to remove “persons and objects” from the balcony.

The four photographs, each capturing a pivotal moment in Iveković’s performance, are accompanied by an explanatory text detailing the triangulation between the male politician, the female body, and the surveilling state apparatus that sought to maintain a visually controlled environment even within private spaces. At a time when abstract male modernism dominated the official art scene in Yugoslavia, Ilveković was among the pioneers who approached politics from a feminist standpoint, courageously tackling issues such as gender inequality and women’s rights in her work, using her creative platform to shed light on the experiences and challenges faced by women.

Born in Zagreb, Croatia, in 1949.
Lives and works in Zagreb, Croatia.

NIKITA KADAN

Armas reconstituidas: un salto de tigre

2018
Lanza de hierro forjado sobre base

Las esculturas gemelas de Nikita Kadan son réplicas de armas improvisadas con hierro forjado fabricadas con herramientas de minería y metalurgia de Górllovka (hoy Jórlovka), en la región ucraniana del Dombás. En los turbulentos días de la Revolución rusa de diciembre de 1905, los mineros carboneros del Dombás se declararon en huelga para reclamar mejores condiciones de trabajo y sus protestas derivaron en una revuelta de gran magnitud. Aprovechando su experiencia en metalurgia, transformaron sus herramientas en armas primitivas que enarbolaban como símbolos de desafío frente a la opresión imperial. También conocido como la masacre de Górllovka, el levantamiento fue duramente reprimido y desembocó en la batalla más grande y sangrienta entre las fuerzas del gobierno zarista y el movimiento obrero. A pesar de su fracaso, este levantamiento sigue siendo un símbolo de resistencia frente a los desequilibrios de poder, y hoy evoca la desproporción militar en la guerra de Rusia contra Ucrania.

Inspirada en el «salto de tigre al pasado», la metáfora de Walter Benjamin, la serie de Kadan habla de la historia de Ucrania y de la política de la memoria, especialmente en las dinámicas geopolíticas cambiantes que implican a Rusia, la Unión Europea y el legado soviético. Frente al progreso lineal de una historia escrita por los vencedores, el concepto de Benjamin defiende una reinterpretación revolucionaria del pasado como catalizador de caminos alternativos. Según este concepto antievolutivo de la historia, el pasado nunca desaparece del todo y se puede invocar mediante lo que Benjamin denomina la «tradición del oprimido». Este planteamiento coincide con la obra de Kadan, que muestra una sensibilidad especial hacia el estatus de la historia y la capacidad del arte para hacer visibles los mecanismos que regulan las dinámicas entre el olvido y la memoria.

Nacido en Kiev, Ucrania, en 1982.
Vive y trabaja en Kiev, Ucrania.

Reconstituted Weapons: A Tiger’s Leap

2018
Forged iron spear on base

Nikita Kadan’s twin sculptures are replicas of the kind of improvised wrought iron weapons fashioned from tools used in mining and metallurgy in Gorlovka (today Horlivka) in the Donbass region of Ukraine. In the tumultuous days of the Russian Revolution in December 1905, as Donbass coal miners went on strike for better working conditions, their protests swiftly escalated into a full-scale uprising. Harnessing their expertise in metallurgy, they repurposed their tools to forge primitive weapons, wielding them as symbols of defiance against imperial oppression. Also known as the Gorlovka massacre, the uprising was met with harsh repression and spawned one of the largest and bloodiest battle between Tsarist government forces and the labor movement. Despite its failure, the uprising remains a symbol of resistance against the imbalances in power and arms, mirroring today’s disproportionate military capacities in Russia’s war against Ukraine.

Inspired by Walter Benjamin’s metaphor of “a tiger’s leap into the past,” Kadan’s series engages both with Ukraine’s history and the politics of memory, particularly amid shifting geopolitical dynamics involving Russia, the EU, and the Soviet legacy. Rejecting the linear progression of a history written by the victors, Benjamin’s concept advocates for a revolutionary reinterpretation of the past as catalyst for alternative pathways. According to this anti-evolutionary concept of history, the past is never fully gone, it can be called upon by what Benjamin refers to as the “tradition of the oppressed.” This approach aligns closely with Kadan’s practice, which manifests a particular sensibility for the status of history and art’s ability to visualize the mechanisms that regulate the dynamics between forgetting and memory.

Born in Kyiv, Ukraine, in 1982.
Lives and works in Kyiv, Ukraine.

ARMIN LINKE

Fotoensayo sobre el proyecto Prospecting Ocean

2016-2017

Impresión Lambda, dimensiones variables

Encargo de TBA21—Academy

Autoridad Internacional de los Fondos Marinos (ISA), sede legal, Kingston, Jamaica, 2016

Protesta contra la minería submarina en el mar de Bismarck, isla de Karkar, Papúa Nueva Guinea, 2017

MARUM; International Ocean Discovery Program (IODP) e Integrated Ocean Drilling Program (IODP), depósito del lecho marino, Bremen, Alemania, 2017

International Seabed Authority (ISA), nódulo de manganeso, Kingston, Jamaica, 2016

RWTH Aachen University, Unit of Mineral Processing (AMR), sección de nódulos minerales en el microscopio, Aquisgrán, Alemania, 2017

Norwegian University of Science and Technology (NTNU), laboratorio de tecnología marina, Trondheim, Noruega, 2016

Alfred Wegener Institute (AWI), laboratorio HGF-MPG Group for Deep-Sea Ecology and Technology, Bremerhaven, Alemania, 2017

Sesión 22 de la asamblea de la International Seabed Authority (ISA), Kingston, Jamaica, 2016

Sallie Chisholm, Chisholm Laboratory del Massachusetts Institute of Technology (MIT), congelador con el archivo genómico de la bacteria Prochlorococcus, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos, 2017

Ramu NiCo Management MCC Limited, refinería de Basamuk, Madang, Papúa Nueva Guinea, 2017

Norwegian University of Science and Technology (NTNU), Departamento de Tecnología Marina, Trondheim, Noruega, 2016

Nacido en Milán, Italia, en 1966.
Vive y trabaja en Berlín, Alemania.

Photoessay related to the Prospecting Ocean project

2016/2017

Lambda print, dimensions variable

Commissioned by TBA21—Academy

International Seabed Authority (ISA), legal office, Kingston, Jamaica, 2016

Protest against deep-sea mining project in the Bismarck Sea, Karkar Island, Papua New Guinea, 2017

MARUM; International Ocean Discovery Program (IODP) and Integrated Ocean Drilling Program (IODP), seabed core deposit, Bremen, Germany, 2017

International Seabed Authority (ISA), manganese nodule, Kingston, Jamaica, 2016

RWTH Aachen University, AMR Unit of Mineral Processing, mineral nodules section at the microscope, Aachen, Germany, 2017

Norwegian University of Science and Technology (NTNU), laboratory of marine technology, Trondheim, Norway, 2016

Alfred Wegener Institute (AWI), laboratory HGF-MPG Group for Deep-Sea Ecology and Technology, Bremerhaven, Germany, 2017

Twenty-Second Session of the International Seabed Authority (ISA) Assembly, Kingston, Jamaica, 2016

Sallie Chisholm, Chisholm Laboratory at the Massachusetts Institute of Technology MIT, freezer containing the genome archive of the Prochlorococcus bacteria, Cambridge, Massachusetts, 2017

Ramu NiCo Management MCC Limited, Basamuk Refinery, Madang, Papua New Guinea, 2017

Norwegian University of Science and Technology NTNU, Department of Marine Technology, Trondheim, Norway, 2016

Born in Milan, Italy, in 1966.
Lives and works in Berlin, Germany.



ARMIN LINKE

Fotoensayo sobre el proyecto Prospecting Ocean

2016-2017

Impresión Lambda, dimensiones variables

Encargo de TBA21—Academy

El suelo de las profundidades oceánicas es hoy objeto de exploración debido a sus ricas reservas de manganeso, nódulos polimetálicos, cortezas de cobalto, oro, cobre y elementos raros. El acelerado interés en explotar los recursos del lecho marino está motivado por el creciente aumento en los precios y la demanda de minerales, en medio de la denominada transición verde. La amenaza de la minería industrial llega cuando más conscientes somos de la fragilidad de la hidrosfera, que asegura la supervivencia de la Tierra gracias a sus funciones reguladoras y biodiversidad. Esto no preocupa únicamente a la mayoría de las comunidades indígenas directamente afectadas por la minería submarina, también a ecologistas, biólogos marinos y activistas que reclaman abiertamente la prohibición decisiva de la minería submarina comercial y una forma distinta de relacionarse con los océanos.

Prospecting Ocean, el extenso proyecto de investigación de Armin Linke, aborda la interrelación tecnocrática entre industria, ciencia, política y economía ante la nueva frontera del extractivismo oceánico en las profundidades del lecho marino. Con una sensibilidad de ensayista, Linke explora cuestiones como la legislación y la distribución y comercialización de las licencias de prospección; el patentado de enzimas recombinantes y ADN polimerasas; los procesos de trabajo en laboratorios y centros de investigación; la validación de los hallazgos científicos; el establecimiento de estándares éticos y las inquietudes de los movimientos activistas de resistencia surgidos para proteger las zonas marinas. El proyecto ilustra el modo en que las dinámicas asimétricas de poder orquestan el extractivismo oceánico y originan conflictos políticos que se expanden por mar y tierra. La minería submarina, impulsada por las economías libidinales del capitalismo extractivista y los intereses comerciales, es un auténtico *casus belli* con consecuencias impredecibles y potencialmente catastróficas, que subordinan los poderes soberanos a los intereses privados.

Cada una de las once fotografías expuestas aborda un ángulo distinto de las complejas realidades ligadas a la minería submarina. Por ejemplo: un gran expositor en la International Seabed Authority (ISA) en Kingston, Jamaica, con un nódulo de manganeso; la Sala de Asambleas principal de dicha institución; un congelador que conserva el archivo genómico de la bacteria *Prochlorococcus* en el Massachusetts Institute of Technology (MIT); otras instituciones de investigación marina; y protestas de comunidades afectadas, que se manifestaron contra un proyecto de minería submarina planeado (y después cancelado) en el mar de Bismarck, en la isla de Karkar en Papúa Nueva Guinea. Todas en conjunto conforman un caleidoscopio de instantáneas tras bambalinas, captadas por Linke durante su investigación para tratar de entender desde múltiples perspectivas las cuestiones y procesos implicados.

La humanidad afronta un punto de inflexión decisivo. Mientras la ISA negocia leyes relacionadas con la extracción de metales en zonas de los océanos consideradas patrimonio común de la humanidad, los científicos coinciden en que los daños causados a los ecosistemas circundantes, extremadamente frágiles, son impredecibles y potencialmente catastróficos. Todo ello es consecuencia de lo que Macarena Gómez-Barris ha identificado como «un sistema económico [extractivista] basado en el robo, los préstamos y los desplazamientos forzados, que reorganiza violentamente la vida social y la tierra, particularmente en territorios indígenas o afrodescendientes».

Nacido en Milán, Italia, en 1966.
Vive y trabaja en Berlín, Alemania.

Photoessay related to the Prospecting Ocean project

2016/2017

Lambda print, dimensions variable

Commissioned by TBA21—Academy

The deep ocean floor is currently being explored for its rich reserves, including manganese, polymetallic nodules, cobalt crusts, gold, copper, and rare-earth elements. This rush to exploit deep-sea resources is driven by increasing prices and demand for minerals amid the so-called green transition. The threat of industrial mining comes at a time of growing awareness of the fragility of the hydrosphere, which ensure the survival of the planet thanks to its regulating functions and biodiversity. Along with the mostly Indigenous communities directly affected by deep-sea mining, ecologists, marine biologists, and activists are vehemently calling for a decisive ban on commercial deep-sea mining and for different ways of engaging with the oceans.

Armin Linke's long-term research commission Prospecting Ocean investigates the technocratic entanglement of industry, science, politics, and economy at the new frontier of ocean extractivism in the deep seabed. With an essayistic sensibility, Linke explores questions of legislation and the distribution of and trade in prospecting licenses; the patenting of recombinant enzymes and DNA polymerases; the work processes in laboratories and research facilities; the validation of scientific research findings; the setting of ethical standards and the concerns of the activist resistance movements that have formed to protect the marine zones. The project vividly illustrates how asymmetric power dynamics orchestrate oceanic extractivism, causing political conflicts that extend across the sea and land. Driven by the libidinal economies of extractivist capitalism and market interests, mining in the deep is a genuine *casus belli* with unpredictable and potentially catastrophic consequences, undermining sovereign powers in favor of private interests.

Each of the eleven photographs on view highlights a different angle of the entangled realities associated with deep-sea mining. These include a large display case at the International Seabed Authority (ISA) in Kingston, Jamaica, containing a manganese nodule; the main Assembly Room at the same institution; a freezer preserving the genome archive of the *Prochlorococcus* bacteria at MIT; other marine research institutions; and protests by affected communities, marching against a planned (and aborted) deep-sea mining project in the Bismarck Sea, Karkar Island, Papua New Guinea. Together they form a kaleidoscope of behind-the-scenes impressions captured during Linke's research and attempts to create a poly-perspectival understanding of the issues and processes at stake.

Humanity is currently facing a decisive turning point. While the ISA is negotiating legislation regarding the extraction of metals in the areas of the oceans considered to be the common heritage of humankind, there is a consensus among scientists that the damages caused to the surrounding hyper-fragile ecosystems are unpredictable and potentially catastrophic. All of which is the result of what Macarena Gómez-Barris has described as “an [extractivist] economic system that engages in thefts, borrowings, and forced removals, violently reorganizing social life as well as the land by thieving resources from Indigenous and Afro-descendent territories.”

Born in Milan, Italy, in 1966.
Lives and works in Berlin, Germany.



CRISTINA LUCAS

Vueltas y más vueltas

2022

Tríptico de esculturas de hierro

Aunque la cartografía parece inofensiva, es una ciencia que influye profundamente a la hora de conformar visiones del mundo y reforzar estructuras de poder. Más allá de su utilidad geográfica, los mapas son artefactos intrincados que influyen en nuestra comprensión de las dinámicas de la modernidad, el colonialismo y la geopolítica; simbolizan el armazón de la sistemas de dominación y evocan conceptos jerárquicos que consolidan condiciones políticas y ontoepistemológicas como tierra/océano, Oeste/ Este o sur global/norte global. A través de sus sistemas de representación y nomenclatura, los mapas perpetúan una visión eurocéntrica del mundo y silencian cosmologías alternativas, prácticas culturales y formas diversas de vida.

En este contexto, la artista andaluza Cristina Lucas aborda la representación geográfica, los sistemas mundiales y la economía política con un vocabulario lacónico. Sus esculturas minimalistas de tres metros trazan tres grandes rutas históricas de comercio donde convergen pasado, presente y futuro. La primera ruta delineada el viaje de Fernando Magallanes y Juan Sebastián Elcano, símbolo de la época colonial y el reparto del mundo entre España y Portugal. La segunda traza las actuales rutas comerciales que cruzan los canales de Panamá y Suez, las cuales representan los flujos contemporáneos del comercio global y lo que Laleh Khalili denomina «los recursos de la guerra y el comercio». La tercera ruta, más enigmática, anticipa un futuro surgido del colapso medioambiental e imagina un camino a través del paso del Noroeste, que se abrió al tráfico marino por primera vez en el verano de 2007 y probablemente será más navegable debido al deshielo ártico. A través de estas esculturas, Vueltas y más vueltas muestra que el transporte marítimo no solo es un aliado del comercio, sino algo fundamental para el capitalismo global, ya que facilita la acumulación de capital y perpetúa regímenes coloniales de beneficio, ley y administración.

Round Around

2022

Sculptural iron triptych

The seemingly innocuous nature of cartography belies its profound influence in shaping worldviews and reinforcing power structures. Beyond mere geographical tools, maps are intricate artifacts that wield influence over our understanding of the dynamics of modernity, colonialism, and geopolitics. They serve as symbolic scaffolds of domination, conveying hierarchical conceptions that solidify political and onto-epistemological conditions such as land/ocean, West/East, or Global South/Global North. Through their conventions of representation and naming, maps perpetuate a Eurocentric worldview, overshadowing alternative cosmologies, cultural practices, and diverse ways of life.

Within this context, Andalusian artist Cristina Lucas engages with issues of geographical representation, world systems, and political economy, deploying a stark minimalist vocabulary. Her 3-meter minimal sculptures outline the three major historical trade routes, converging past, present, and future. The first route delineates the journey of Ferdinand Magellan and Juan Sebastián Elcano, symbolizing the colonial era and the partition of the world between Spain and Portugal. The second traces the current trade routes traversing the Panama and Suez Canals, representing the contemporary flows of global commerce and what Laleh Khalili terms “the sinews of war and trade.” Intriguingly, the third route anticipates a future shaped by environmental breakdown, envisioning the path through the Northwest Passage, which was open to marine shipping for the first time in the summer of 2007 and is expected to become increasingly navigable and ice-free. Round Around serves as a visual account of how maritime transportation is not simply an enabling companion of trade but central to global capitalism, facilitating the accumulation of capital while perpetuating colonial regimes of profit, law, and administration.

CRISTINA LUCAS

Tufting

2017-2024
Monotipo textil bordado a máquina

España y el Rif 1939; Escandinavia, 1945; Europa Central, 1945; Corea y Japón, 1953; Caribe, década de 1980; Vietnam, 1975; Balcanes, 2001; Afganistán, 2017; Oriente Medio, 2024; Ucrania, 2024

Esta serie de Cristina Lucas ofrece un análisis detallado del impacto de la violencia armada en la población civil durante tiempos de conflicto. Cada lienzo bordado representa el mapa de una región con puntos negros que señalan escenarios de bombardeos e incorporan los nombres de las ciudades víctimas de ataques aéreos. Estas marcas ponen el foco en los daños mortíferos a sus habitantes, la pérdida de los medios de vida y la degradación prolongada del medioambiente. A pesar de los principios del derecho internacional humanitario, incluidos los consagrados en la Convención de Ginebra, los civiles y sus territorios siguen estando expuestos sistemáticamente a los horrores de la guerra. El ataque deliberado a infraestructuras civiles como hospitales, escuelas y zonas residenciales, así como los ataques a los mundos vivientes humanos y no humanos, agrava todavía más su sufrimiento en diversas partes del mundo.

Los mapas de Lucas, que remiten al concepto de contramapeo enunciado por la socióloga Nancy Peluso, se apropian de técnicas de representación empleadas por Estados y medios de comunicación para reforzar la legitimidad de las investigaciones y reclamaciones promovidas por la sociedad civil. Bajo el relato visual hay una minuciosa base de datos que documenta los detalles de cada bombardeo y que, más allá de los incidentes más mediáticos, aspira a incluir sucesos que, por diversos motivos, no han recibido la atención necesaria. Este conjunto de bombardeos olvidados, recopilado por las ONG e investigadores independientes, tiene un correlato en las intrincadas puntadas del bordado; en ambos casos, la memoria y la paciencia se alían para crear una imagen. También es un recordatorio elocuente del carácter selectivo de la memoria colectiva que nos invita a reconocer y recordar innumerables ejemplos de violencia a menudo ignorados.

Las obras de la serie Tufting que se muestran aquí incluyen investigaciones relativas a España y la región del Rif tras la guerra civil española, Escandinavia y Europa Central tras la Segunda Guerra Mundial y las consecuencias de conflictos como la guerra de Corea (1953), la guerra de Vietnam (1975), el conflicto de Macedonia (2001), el que surgió en Afganistán tras la retirada de Estados Unidos así como Oriente Medio desde 2017 hasta hoy. También hay un nuevo bordado que refleja la invasión rusa de Ucrania, incluida la crisis de Crimea.

Nacida en Úbeda, España, en 1973.
Vive y trabaja en Madrid, España.

Tufting

2017-2024
Machine-embroidered cloth monotype

Spain and the Rif, 1939; Scandinavia, 1945; Central Europe, 1945; Korea and Japan, 1953; Caribbean, 1980s; Vietnam, 1975; Balkans, 2001; Afghanistan, 2017; Middle East, 2024; Ukraine, 2024

Cristina Lucas's series Tufting, spanning from 2017 to 2024, provides a detailed examination of the murderous impact of armed violence on civilian populations during times of conflict. Each embroidered canvas depicts a regional map with black spots pinpointing the locations scarred by bombings and featuring the names of cities subjected to air strikes. These markings highlight the victimization of civilian populations, the loss of livelihoods, and the protracted degradation of the environment. Despite the principles of international humanitarian law, including those enshrined in the Geneva Conventions, civilians and their territories remain systematically exposed to the horrors of war. Deliberate targeting of civilian infrastructure, such as hospitals, schools, and residential areas, as well as attacks of the life-worlds of humans and nonhumans alike, further exacerbates the suffering endured by civilians worldwide.

Lucas's maps, echoing sociologist Nancy Peluso's concept of counter-mapping, appropriate the techniques of representation used by states and media to bolster the legitimacy of investigations and claims conducted by civil society. Beneath the visible narrative lies a meticulous database documenting the details of each bombing, whose method of gathering extends beyond mediatized incidents to include events that have been casually overlooked. This collection of forgotten bombings, put together by NGOs and independent investigators, mirrors the intricate stitches of embroidery, where memory and patience come together in the creation of an image. It serves as a poignant reminder of the selective nature of collective memory, urging us to acknowledge and remember the countless, often ignored instances of violence.

The works from the Tufting series on display include investigations into Spain and the Rif region after the Spanish Civil War; Scandinavia and Central Europe after World War II; as well as the aftermath of conflicts such as the Korean War (1953), the Vietnam War (1975), the 2001 conflict in Macedonia, Afghanistan after the US withdrawal, and the Middle East from 2017 to the present; there is also a new embroidery that looks at the Russian invasion of Ukraine, including the Crimean crisis.

Born in Úbeda, Andalusia, Spain, in 1973.
Lives and Works in Madrid, Spain.

GOSHKA MACUGA

Haz tofu, no la guerra

2018
Tapiz 3D de lana

En Haz tofu, no la guerra, Goshka Macuga plasma una instantánea tragicómica de una peculiar protesta climática. La escena, ambientada en un bosque denso y aparentemente desarraigado, y visible en su totalidad solo con la ayuda de gafas 3D, está protagonizada por tres personajes peludos, entre ellos, osos polares. Agotados de tanta protesta y visiblemente frustrados, los osos han bajado sus pancartas para descansar. Sus eslóganes, «4 patas bueno, 2 patas malo» y «Aquí hace calor», reflejan la emergencia climática desde una perspectiva no humana y simbolizan la tarea, todavía pendiente, de reconocer los derechos de los animales frente a los incendios forestales, el derretimiento de la capa de hielo y la acidificación de los océanos. La obra mezcla humor y activismo, alude al eslogan pacifista de los años sesenta «Haz el amor, no la guerra» y el auge del veganismo como alternativa a la ganadería intensiva.

El innovador uso del 3D en un tapiz crea un relato visual estratificado que revela un mundo de múltiples escalas con un bosque dentro de un lago rodeado de montañas nevadas, un astronauta, una cápsula espacial y una pequeña reproducción de la *Torre de Babel* de Pieter Bruegel. Los tres personajes humanos-animales evocan la larga tradición de utilizar caricaturas animales para representar demandas políticas, así como el fenómeno *Furry*, en el que sus seguidores humanos se disfrazan de animales. Más allá de su tono humorístico, la obra indaga en cuestiones profundamente éticas, critica el excepcionalismo humano y explora las consecuencias de excluir a los animales de las consideraciones morales.

Según el filósofo Jacques Derrida, excluir a los animales del «no matarás» ha tenido consecuencias «ilimitadas». En un mundo donde el sacrificio animal está normalizado, su muerte es la fisura que «deniega» la violencia, el asesinato y la guerra. Para denunciar el conjunto de atributos que afirman que la constitución moderna de la humanidad es excepcional, Derrida acuñó el término «carnofalologocentrismo», que describe a los humanos como seres carnívoros, fálicos y racionales. Poniendo en primer plano un espectro de identidades y experiencias diversas, Macuga subraya la interseccionalidad de los desastres ecológicos. Haz tofu, no la guerra promueve soluciones medioambientales y pacíficas mediante el simbolismo creativo, fomentando una conversación colectiva sobre la supervivencia planetaria.

Nacido en Varsovia (Polonia) en 1966.
Vive y trabaja en Londres (Reino Unido).

Make Tofu Not War

2018
3D Wool tapestry

In Make Tofu Not War, Goshka Macuga captures a tragi-comical snapshot of a peculiar climate protest. The scene, set in a dense, seemingly uprooted forest and visible in its full expanse only through 3D goggles, is populated by three furry characters, including polar bears. Exhausted from relentless protesting and visibly frustrated, the bears have put down their pickets in order to rest. Their slogans, “4 legs good. 2 legs bad” and “It’s hot in here,” reflect the climate emergency from a nonhuman perspective and emblemize the long-overdue recognition of animal rights in the face of forest fires, the melting ice sheet, and the acidification of the oceans. The work thus blends humor with activism, referencing both the 1960s anti-war slogan “Make Love Not War” and the rising advocacy for veganism as an alternative to resource-intensive cattle farming.

Macuga’s innovative use of 3D in a tapestry creates a layered visual narrative, revealing a multiscalar world where a forest sits within a lake surrounded by snowy mountains, an astronaut, a space capsule, and a small reproduction of Pieter Bruegel’s *Tower of Babel*. The three human-animal characters revive the long tradition of using animal cartoons to depict political demands along with furry fandom, where humans dress up as animals. Beyond its humorous allure, the work delves into profound ethical questions, criticizing human exceptionalism and exploring the repercussions of excluding animals from moral considerations.

Following philosopher Jacques Derrida, the exclusion of animals from the “thou shalt not kill” commandment has had “limitless” consequences. In a world where animal sacrifice is normalized, their killing serves as the loophole through which violence, murder, and war is “denegated.” To denounce the combination of attributes that present humanity’s modern constitution as exceptional, Derrida coined the term “carnophallogocentrism,” which describes the paradigm of humans as meat-eating, phallic, and rational beings. Foregrounding a diverse spectrum of identities and experiences, Macuga highlights the intersectionality of ecological disasters. Make Tofu Not War promotes environmental and peaceful solutions through creative symbolism, fostering a collective conversation about planetary survival.

Born in Warsaw, Poland, in 1966.
Lives and works in London, UK.

PAVLO MAKOV

A través del espejo / Espejo

2008-2009

Díptico: varios intaglios, dibujos y acrílico sobre papel

En A través del espejo / Espejo, el artista ucraniano Pavlo Makov combina la técnica de impresión denominada intaglio con dibujos y grabados para crear estampas caracterizadas por líneas de tinta con aspecto de laberinto kafkiano. Su combinación de imágenes, símbolos y letras funciona como un jeroglífico que esconde mensajes ocultos y apunta a los múltiples estratos culturales e históricos de la ciudad natal del artista, Járkov, devastada por la guerra. Markov traza una cartografía personal que refleja la turbulenta historia de la ciudad y se inspira en sus lugares emblemáticos para imaginar mundos estratificados poblados por insectos y monstruosas plantas.

El díptico representa dos jardines en espejo, cada uno de ellos diseñado según el plano de la emblemática Plaza de la Libertad de Járkov. No hay rastro de su majestuosa arquitectura, monumentos de estilo constructivista soviético y rascacielos de hormigón. Tampoco de la estatua monumental de Vladimir Lenin, que ocupaba el centro de la plaza hasta su retirada durante las protestas del Euromaidán de 2014. En la obra de Makov, que además de las manifestaciones populares aborda el duro bombardeo por parte de las fuerzas rusas durante la invasión a Ucrania en 2022, el lugar honorífico del líder soviético ha sido sustituido por un agujero en el vidrio.

En una dura crítica de las complejas condiciones postsoviéticas que siguen condicionando la política en Ucrania, Makov yuxtapone el paisaje onírico del jardín utópico (en el panel derecho) con la oscura realidad de Ucrania a finales de la década de 2000 (a la izquierda). En esta imagen en espejo, las avenidas y arterias de la ciudad se convierten en hileras de cucarachas y simbolizan, según el artista, a «los insoslayables representantes que “lideran” la sociedad y pueden transformar cualquier jardín (o sueño) en un vertedero donde vivir cómodamente según sus propias normas». La representación de Makov subraya la transición de la utopía a una distopía gobernada por poderes torticeros y verdades incómodas que acechan bajo la superficie.

Through the Looking Glass Looking Glass

2008–2009

Diptych: several intaglios, drawings, acrylic on paper

In Through the Looking Glass / Looking Glass, Ukrainian artist Pavlo Makov combines the printmaking technique intaglio with drawings and etchings to make prints characterized by raised ink lines that end up looking like Kafkaesque labyrinths. Their combination of images, symbols, and letters functions like a rebus, obscuring hidden messages while hinting at the manifold cultural and historical layers of the artist's war-torn hometown, Kharkiv. Makov forges a personal cartography that responds to the city's tumultuous history, drawing inspiration from local landmarks to envision layered worlds populated by insects and overgrown plants.

The diptych portrays two mirror-image gardens, each designed according to the plan of Kharkiv's landmark Freedom Square. Absent are the square's grand architecture, including the monuments in Soviet Constructivist style and its concrete skyscrapers, and the monumental statue of Vladimir Lenin, which stood at the square's center until its removal during the 2014 Euromaidan uprising. In Makov's work, which not only predates the popular protest movements but also the city's severe shelling by Russian forces during the 2022 Russian invasion of Ukraine, the Soviet leader's honorific place is substituted by a gaping hole drilled into the glass frame.

In a harsh critique of the complex post-Soviet conditions which haunt Ukrainian politics, Makov juxtaposes the dreamscape of the utopian garden on the right panel against Ukraine's dark reality in the late 2000s (on the left). In the mirror-image, the city's avenues and central arteries become the meandering paths of cockroaches symbolizing, as the artist has said, “the ‘leading’ and insurmountable representatives of society, who can turn any garden (i.e., dream) into a cluttered dump where they will feel comfortable living by their own laws.” Makov's depiction underscores the transition from utopia to dystopia, governed by distorted powers and the uncomfortable truths lurking beneath the surface.

URSULA MAYER

Forro luminoso

2015

Vidrio, poliéster, acero, imanes, turmalina, objetos encontrados y mesa

Encargo de TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

Forro luminoso da forma al enigmático diálogo entre la tecnología y la mitología, y subraya el modo en que los nuevos elementos de la tecnosfera —la omnipresente tecnomaterialidad que ha terraformado la Tierra— se cristalizan en una mineralogía artificial y luminosa. La instalación consiste en un montaje de fragmentos encontrados que pertenecen a objetos de diseño hechos de vidrio, piedras de turmalina, minerales, metales, imanes y delicados circuitos de electrodomésticos en desuso. Los materiales, que simbolizan tanto los sedimentos terrestres como los restos de la actividad humana, se disponen con precisión sobre una mesa de vidrio opaxite para crear una puesta en escena chocante que oscila entre la estética doméstica y de laboratorio. Algunos elementos, reimaginados a partir de jarrones de la década de 1950, parecen enigmáticos artefactos geohistóricos que evocan una metamorfosis retrofuturista del tiempo y la materia profundos, según el concepto de «devenir geológico» que acuñó la geógrafa Kathryn Yusoff.

Más allá de su atractivo visual, la instalación en forma de mesa también es un punto de encuentro social que incita a los espectadores a interactuar con los aspectos poliédricos de la materialidad. A partir de mitos y relatos culturales alternativos, Ursula Mayer estudia la relación ontológica y de linaje que vincula la tecnología con lo que solemos denominar mito o magia. Aunque la modernidad los considera opuestos, lo mítico o mágico se puede considerar un precedente de la *tekné* y la base de un sistema de realidad que atribuye capacidad de acción a fuerzas muertas o inertes. Con formas que recuerdan a criaturas tecnomíticas, la obra pone el foco en nuevas formas de vida y evoca la transición fluida entre los seres animados y no animados sin dejar de reflexionar sobre «las oportunidades y riesgos que afrontamos en una era poshumana y capitalista digital», como afirma la artista.

Para calibrar la profundidad de esta pieza, hay que recordar que la obra artística de Mayer se basa en la semiótica del cine. Sus vídeos monocal y de múltiples canales son ciclos de imágenes, colores, sonidos, ritmos, movimientos y personajes procedentes de la literatura, la filosofía especulativa, el ciberfeminismo, la escritura *queer*, la arquitectura y las subculturas de moda pos-Internet. Mayer traslada la gramática de la cinematografía y el montaje a sus instalaciones y dispositivos fuera de la pantalla, donde los objetos se disponen con la misma atención a la escenografía, el encuadre y la iluminación que en una película, creando un plató en la galería.

Nacida en Ried im Innkreis, Austria, en 1970.
Vive y trabaja en Viena, Austria.

Luminous Lining

2015

Glass, polyester, steel, magnets, tourmaline, found objects, table

Commissioned by TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

Luminous Lining visualizes the intriguing interplay between technology and mythology, shedding light on how elements of the technosphere—the all-encompassing techno materiality that has terraformed the earth—crystallize into an artificial and luminous mineralogy. The installation consists of a montage of fragments of found designer glass objects, tourmaline stones, minerals, metals, magnets, and the delicate circuitry of discarded consumer electronics. The materials, symbolizing both the earth’s sediments and the remnants of human activity, are arranged with precision on an opaxite glass table to create a visually striking mise-en-scène that oscillates between laboratory and domestic aesthetics. Some elements, reimagined from 1950s vases, appear as enigmatic geohistorical artifacts that evoke a retrofuturistic metamorphosis of deep time and matter as described by geographer Kathryn Yusoff’s concept of “becoming geological.”

Beyond its visual allure, the table-based installation also serves as a platform for social gathering, encouraging viewers to engage with the multifaceted aspects of materiality. By drawing on myths and alternative cultural narratives, Ursula Mayer engages with the lineage and ontological relation that ties technology and what is commonly categorized as myth or magic. While considered by moderns as sheer opposites, the mythico-magical can be seen as the precursor to techne and the fundament of a reality system that assigns agency to forces believed to be dead or inert. With forms suggestive of techno-mythical creatures, the work shines a light on new life forms, evoking the fluid passage between animate and non-animate beings while prompting reflection on “the opportunities and risks we face in a posthuman and digital capitalist era,” as intended by the artist.

To fully grasp the depth of the work, it is important to note that Mayer’s artistic practice is grounded in the semiotics of cinema. Her single and multi-channel films are cycles of images, colors, sounds, beats, movements, and characters, drawing inspiration from literature, speculative philosophy, cyberfeminist and queer writing, architecture, and post-internet fashion subcultures. Mayer extends the grammar of cinematography and montage to her installations and spatial displays off screen, where objects are arranged with the same attention to staging, framing, and lighting that is evident in the films, creating a cinematic stage set in the gallery.

Born in Ried im Innkreis, Austria, in 1970.
Lives and works in Vienna, Austria.

OLAF NICOLAI

Trauer und Melancholie (Duelo y melancolía)

2009-2012

Material documental (vídeo, libros, varios folletos), monitor y auriculares
10 min 12 seg

La obra de Olaf Nicolai indaga en la conexión entre la producción de sentido y la experiencia, y concibe la interacción entre la obra y el espectador como un proceso dinámico que requiere constantemente nuevos modos de relación. En este planteamiento resulta fundamental el concepto de traducción como marco teórico y metodología práctica, tal y como ejemplifica Trauer und Melancholie (Duelo y melancolía). Invitado a concebir una aportación para una nueva bienal de arte contemporáneo en Cisjordania y Ramala en 2007, Nicolai encargó traducir por primera vez al árabe estándar moderno la obra homónima de Sigmund Freud, publicada originalmente en alemán en 1917, y también al Ammiyya que se habla en Palestina. El artista aspiraba a difundir por escrito y en formato sonoro el texto de Freud, que aborda los mecanismos psicológicos fundamentales que desencadenan las pérdidas traumáticas, y a proporcionar una comprensión precisa de conceptos y términos psicoanalíticos en el marco contemporáneo, tanto lingüístico como cultural, de la región.

La instalación incluye una filmación del diálogo preparatorio entre el locutor de la emisora radiofónica Amwaj 91.5 FM, que presentó el texto en una lectura en vivo que duró varias horas, y el traductor, Mohammad Abu-Zaid. Su conversación profundiza en las complejidades de traducir y plasmar la terminología de Freud y sus matices en contextos lingüísticos y culturales distintos. A partir de la noción de «teoría ambulante», desarrollada por el influyente teórico poscolonial palestino Edward Said, Trauer und Melancholie explora las potencialidades y limitaciones de la movilidad y la circulación de las ideas. Nos reta a considerar el modo en que las teorías ganan o pierden su potencia a medida que se trasladan de un contexto a otro, y a preguntarnos si su sentido y significado se transforman o resultan relevantes en periodos históricos y culturas diferentes.

Este proyecto se llevó a cabo en el contexto de la tercera Riwaq Biennale (2009), en coproducción con la Al Ma'mal Foundation y la exposición *Jerusalem Show 2009: The Jerusalem Syndrome*, comisariada por Nina Möntmann y Jack Persekian. Con el apoyo del Goethe-Institut (Ramala) y producida con el generoso apoyo de TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary.

Nacido en Halle, Alemania, en 1962.
Vive y trabaja en Berlín, Alemania.

Trauer und Melancholie (Mourning and Melancholia)

2009-2012

Documentation video, publication, flyers, CD sleeve
10 min 12 sec

Olaf Nicolai's artistic practice revolves around the relationship between meaning production and experience, considering the interaction between artworks and viewers as a dynamic process that continually asks for new modes of engagement. Central to his approach is the concept of translation, both as a theoretical framework and practical methodology, as exemplified in Trauer und Melancholie (Mourning and Melancholia). Invited to conceive a contribution for a new biennial for contemporary art in the West Bank and Ramallah in 2007, Nicolai commissioned the first-ever translations of Sigmund Freud's eponymous 1917 text from German into both Modern Standard Arabic and in spoken Palestinian Ammiyya. Nicolai hoped to make Freud's text, which focuses on fundamental psychological mechanisms of dealing with traumatic losses, accessible in both written and audio forms and to offer a nuanced understanding of psychoanalytic concepts and terminology within the contemporary linguistic and cultural landscape of the region.

The installation includes a filmed recording capturing the preparatory dialogue between the host from radio station Amwaj 91.5 FM, who presented the text in a live reading lasting several hours, and the translator Mohammad Abu-Zaid. Their conversation delves into the intricacies of translating and conveying Freud's terminology and nuances of meaning across linguistic and cultural contexts. Drawing on the notion of "traveling theory," developed by the influential Palestinian postcolonial scholar Edward Said, Trauer und Melancholie explores the potentialities and limitations of the mobility and circulation of ideas. It challenges us to consider how theories gain or lose their potency as they move from one context to another, and whether their meaning and significance become altogether different or even relevant when encountered in different historical periods and cultures.

The project was realized in the context of the 3rd Riwaq Biennial (2009) in co-production with the Al Ma'mal Foundation and the *Jerusalem Show 2009: The Jerusalem Syndrome*, curated by Nina Möntmann and Jack Persekian. Supported by the Goethe-Institut Ramallah and produced in collaboration with TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary.

Born in Halle, Germany, in 1962.
Lives and works in Berlin, Germany.

DANIEL OTERO TORRES

Si tú no bailas conmigo, no bailas conmigo

2021

Lápiz sobre espejo de acero inoxidable pulido, tejido y vidrio

Abrazos III

2022

Lápiz sobre espejo de acero inoxidable pulido

«Si no puedo bailar, no quiero formar parte de tu revolución», escribió en una célebre frase la feminista anarquista Emma Goldman. El vibrante conjunto escultural de Daniel Otero Torres, formado por estas dos obras, rinde homenaje a la provocadora afirmación de Goldman, aludiendo a las condiciones en que las luchas revolucionarias por una vida mejor dan lugar a expresiones de alegría, camaradería y celebración. Las esculturas «danzantes» totémicas de Otero Torres reivindican con orgullo a las mujeres olvidadas, anónimas y ensombrecidas que lucharon en movimientos de liberación desde el siglo XX hasta el presente. Elaboradas con meticulosos dibujos hiperrealistas transferidos a superficies de acero, estas figuras a gran escala replican fotografías de archivo procedentes de una amplia investigación en registros históricos, libros, periódicos y fuentes *online*. Las fotografías, editadas y ajustadas en escala y composición, reflejan distintos conflictos neocoloniales como la guerra civil de Guatemala, el conflicto israelí-palestino, el *apartheid* en Sudáfrica, la lucha de las comunidades rurales en defensa de tradiciones agrícolas ancestrales y el movimiento de las mujeres.

Abrazos III es un torbellino de cuerpos abrazados, coronado por una galaxia en expansión en forma de plato giratorio, con un promontorio central rodeado de brazos en espiral. Unidos entre sí, sus manos y ropas aluden a distintos grupos culturales y étnicos de mujeres. Este abrazo colosal monumentaliza los lazos de sororidad y el espíritu de resistencia, celebra la fuerza de la unión y los valores comunes. Si tú no bailas conmigo, no bailas conmigo consiste en una superposición de figuras femeninas y torsos con los brazos alzados en gesto de júbilo, algunos de los cuales sujetan un colorido cordón trenzado sobre un fondo de imágenes en blanco y negro. Con cuentas de vidrio amarillo colgando de sus mangas, estas figuras desprenden exuberancia y alegría colectiva. A través de esta estética de la hibridación, Otero Torres construye una cosmogonía de referencias visuales y entrelaza distintos contextos y relatos históricos. A propósito de su obra, afirma lo siguiente: «En mi trabajo, frecuentemente abordo temas históricos, centrándome en los movimientos sociales y las luchas políticas derivadas de las estructuras coloniales en diversos países. Siempre he buscado fusionar y conectar realidades distintas provenientes de diversos contextos espaciales y temporales».

Nacido en Bogotá, Colombia, en 1985.
Vive y trabaja en París, Francia.

Si tú no bailas conmigo, no bailas conmigo

2021

Pencil on mirror polished stainless steel, textile, glass

Abrazos III

2022

Pencil on mirror polished stainless steel

“If I can’t dance, I don’t want to be part of your revolution,” famously wrote the anarchist feminist Emma Goldman. Daniel Otero Torres’s vibrant sculptural ensemble Si tú no bailas conmigo, no bailas conmigo (If you don’t dance with me, you don’t dance with me) and Abrazos III (Hugs III) pays homage to Goldman’s provocative assertion by alluding to the conditions under which the revolutionary struggles for a better life are infused with expressions of joy, conviviality, and celebration. Otero Torres’s totemic, “dancing” sculptures proudly bear witness to the forgotten, anonymous, and overshadowed women fighters in liberation movements from the twentieth century to the present. Crafted from meticulous, hyper-realistic drawings transferred onto steel surfaces, these larger-than-life figures echo archival photographs from extensive research into historical records, books, newspapers, and online imagery. The photographs, edited and adjusted in scale and composition, capture various neocolonial conflicts, such as the Guatemalan Civil War, the Israeli-Palestinian conflict, apartheid in South Africa, the struggles of rural communities to defend and sustain ancestral farming traditions, and the women’s movement.

Abrazos III (Hugs III) is composed of a whirlwind of hugging bodies, crowned by a sprawling galaxy in the shape of a flat, spinning disk with a central bulge surrounded by spiral arms. Held together in a tight embrace, their hands and clothing reference different cultural and ethnic groups. The colossal hug monumentalizes the bonds of sisterhood and the enduring spirit of resistance, celebrating the force of unity and common values. Si tú no bailas conmigo, no bailas conmigo (If you don’t dance with me, you don’t dance with me) consists of stacked female figures and torsos, arms raised in a jubilant gesture, some holding a colorful knitted cord against a backdrop of black-and-white imagery. With yellow glass beads dangling from their sleeves, these figures embody the exuberance of collective joy. Through this hybridizing aesthetic, Otero Torres constructs a cosmogony of visual references, weaving together diverse historical contexts and narratives. Reflecting on his work, he shares: “In my practice, I often address issues of history. It’s about social movements and political struggles imposed by the structures of colonialism in different countries. What I have been seeking to express has always been how to link and join different realities from different contexts of time and space and to bring them together.”

Born in Bogotá, Colombia, in 1985.
Lives and works in Paris, France.

DANIEL OTERO TORRES

Los abrazos del viento

2023
Acrílico y ensamblaje (hojas de manglar, cerámica y esculturas de acero), arpillera sobre panel

En Los abrazos del viento, Daniel Otero Torres plantea una emotiva indagación en torno a la compleja relación de la humanidad con el mundo natural que pone el foco en los frágiles ecosistemas de los manglares. Inspirada en los manglares de La Boquilla (Cartagena de Indias, Colombia), la obra de Otero Torres celebra la inteligencia resiliente de la naturaleza y alerta sobre el impacto del desarrollo humano en el mundo natural. Los manglares crecen en zonas de marea de las costas tropicales y alimentan a distintas comunidades de organismos especializados, además de funcionar como barrera contra el ascenso del nivel del mar. Sus estructuras de raíz rizomática, que salen del agua, les permiten sobrevivir en condiciones duras y producir oxígeno.

Mediante el uso de pintura y ensamblajes escultóricos sobre arpillera, Otero Torres refleja la maraña intrincada de ramas de manglar, brotes de hojas y raíces nudosas, y las representa sumidas en un abrazo mutuo. Incrustadas en la obra hay pequeñas esculturas de loros y crustáceos de arcilla y acero, que aluden a los mundos vivos que habitan en los bosques de manglar. Los loros se consideran especies indicadoras, guardianes cuya presencia y comportamiento permite conocer la salud de un ecosistema. Los crustáceos, a su vez, son ingenieros de ecosistemas por su papel a la hora de modelar y modificar los hábitats, redistribuir la tierra, el sedimento y la materia orgánica. Estas criaturas no solo incrementan la profundidad y la textura de la obra, también subrayan la interconexión de todos los seres vivos y la importancia del mutualismo en las comunidades ecológicas.

A pesar de su belleza idílica, Los abrazos del viento también transmite preocupación y urgencia. La presencia de un viaducto al fondo, como símbolo del desarrollo humano, recuerda las amenazas que afrontan los manglares en todo el mundo. Se estima que aproximadamente el 35 % de los manglares de todo el mundo han desaparecido en las últimas décadas debido a la deforestación, el desarrollo costero, la contaminación y el cambio climático. Con Los abrazos del viento, Otero Torres quiere plasmar las graves consecuencias de la destrucción del ecosistema y subraya el papel imprescindible de los manglares en el mantenimiento de la biodiversidad y el equilibrio ecológico.

Los abrazos del viento

2023
Acrylic and assemblage (mangrove leaves, ceramic, and steel sculptures) burlap mounted on panel

Daniel Otero Torres’s Los abrazos del viento (The Wind’s Hugs) offers a moving exploration of humanity’s complex relationship with the natural world, particularly focusing on the fragile ecosystems of mangrove forests. Drawing inspiration from the mangroves in La Boquilla, Cartagena de Indias, Colombia, Otero Torres’s work celebrates the resilient intelligence of nature, while serving as a sobering reminder of the impact of human development on the natural world. Mangroves thrive in the tidal zones of tropical coastlines, nurturing diverse communities of specialized organisms and acting as a vital barrier against rising sea levels. Their rhizomatic root structures, which emerge from the water, enable their survival in harsh conditions and contribute to oxygen production.

Using painting and sculptural assemblage on burlap, Otero Torres skillfully captures the intricate mesh of mangrove branches, sprouting leaves, and knotted root, depicting them as if engaged in a mutual embrace. Embedded within the artwork are small sculptures of parrots and crabs made of clay and steel, which represent the life-worlds thriving within the mangrove forests. Parrots are considered indicator species, guardians whose presence and behavior provide insights into the health of ecosystems. Crabs are classified as ecosystem engineers for their role in shaping and modifying habitats, redistributing soil, sediment, and organic matter. These creatures not only enhance the depth and texture of the artwork but also underscore the interconnectedness of all living beings and the importance of mutualism in ecological communities.

Despite the idyllic beauty depicted in Los abrazos del viento, there is a compelling sense of urgency and concern in the work. The presence of a viaduct in the background, representing human development, serves as a reminder of the threats facing mangrove forests worldwide. It is estimated that approximately 35 percent of the world’s mangroves have been lost over the past few decades due to deforestation, coastal development, pollution, and climate change. Through Los abrazos del viento, Otero Torres seeks to convey the far-reaching consequences of ecosystem disruption, emphasizing the indispensable role of mangroves in maintaining biodiversity and ecological balance.

JASBIR PUAR & DIMAS SROUJI

Billetes de autobús

2023

De la serie *Encierros revolucionarios (hasta los albaricoques)*
150 grabados en latón

Estas réplicas de billetes de autobús escolar, ordenados por colores, son una instantánea de la vida cotidiana en la Palestina ocupada de principios de los 2000, cuando éstos eran imprescindibles para ir al colegio cada día. De forma deliberada, cada pieza de latón sufre deterioro y oxidación como reflejo del envejecimiento natural de los materiales asociados con la industria armamentista. De este modo, Billetes de autobús se convierte en una indagación visceral sobre el modo en que las experiencias temporales evolucionan bajo restricción, y emplea el autobús escolar para evocar recuerdos e iluminar la naturaleza del tiempo en contextos adversos. En medio del confinamiento por la COVID-19, los billetes turquesa se volvieron virales en las redes sociales cuando compañeros de clase de la escuela Talitha Kumi, en Beit Jala, recordaron los confinamientos y los toques de queda durante la Segunda Intifada (2000-2005): los billetes representaban una escapatoria durante los intensos ataques contra la población palestina que vivía en ciudades y aldeas confinadas.

Encierros revolucionarios (hasta los albaricoques) es una serie de objetos domésticos diseñados en función de las condiciones materiales concretas de varios confinamientos. Al reimaginar objetos cotidianos, como los billetes de autobús, se crean símbolo de resiliencia, comunidad y cuidados que forman parte de la vida diaria durante un estado de asedio.

Puar y Srouji comparten la intención de romper las rígidas fronteras de la exploración del trauma y la contención. En una entrevista grabada, Srouji cuestiona las implicaciones de la noción de trastorno por estrés postraumático y subraya que el trauma nunca acaba definitivamente, permanece dentro del cuerpo. También ilustra su posición subrayando el impacto desigual de sonidos como los bombardeos y los drones en Palestina, sugiriendo que tal vez no provoquen el mismo nivel de trauma que una aterrador llamada a la puerta que indica la llegada de una redada israelí a casa. A partir de la obra de Frantz Fanon, ella señala que etiquetar a toda la población como traumatizada es un gesto colonial.

Jasbir Puar nació en Nueva Jersey, Estados Unidos, en 1967.
Es profesora en el Departamento de Estudios de la Mujer
y de Género en Rutgers University.

Dima Srouji nació en Nazaret, Palestina, en 1990. Vive y trabaja
entre Ramallah, Palestina, y Sharjah, Emiratos Árabes Unidos.

Bus Tickets

2023

From the series *Revolutionary Enclosures (Until the Apricots)*
150 Etched Brass

This composition of 150 brass replicas of school bus tickets arranged by color is a display of daily life in the early 2000s in occupied Palestine, where these tickets were indispensable for the daily journey to school. Each brass piece intentionally undergoes decay and oxidation, mirroring the natural aging process of materials associated with weapons manufacturing. Bus Tickets thus becomes a visceral exploration of how temporal experiences evolve under restrictions, using the school bus to evoke memories and illuminate the nature of time within the context of adversity. In the midst of the Covid-19 lockdown, the turquoise bus tickets became viral on social media after classmates from the Talitha Kumi School in Beit Jala reminisced about lockdowns and curfews during the second Intifada in 2000–05 when these bus tickets represented a literal ticket out during the intensified attacks against the Palestinian population in their lock-down cities and villages.

Revolutionary Enclosures (Until the Apricots) is a series of household items designed in response to the distinct material conditions of various lockdowns. Reimagining everyday objects, like the bus tickets, transforms them into symbols of resilience, community, and caregiving that form part of daily life under the constraints of siege and containment.

Puar and Srouji express a shared intention to break down the rigid boundaries concerning the exploration of trauma and containment. In a recorded interview, Srouji challenges the notion embedded in the term post-traumatic stress disorder, emphasizing that trauma doesn't have a definitive end; it lingers within the body. She illustrates her arguments by highlighting the divergent impact of sounds like shelling and drones in Palestine, suggesting that these may not induce the same level of trauma as an ominous knock on the door, signaling the arrival of the Israeli military to raid one's home. Drawing on the work of Frantz Fanon, she points out that labeling an entire population as traumatized is a manifestation of the colonial apparatus.

Jasbir Puar born in New Jersey, USA, in 1967. Professor of "Women's
and Gender Studies" at Rutgers University, New Jersey, USA.

Dima Srouji born in Nazareth, Palestine, in 1990. Lives and works
between Ramallah, Palestine, and Sharjah, United Arab Emirates.



WALID RAAD

Apéndice XVIII: láminas 063-257

2009-2012

36 impresiones de tinta sobre papel de archivo

Apéndice XVIII: Láminas 063-257 forma parte de un grupo de obras en distintos formatos —instalaciones, fotografías, vídeos, esculturas y performance— que Walid Raad inició en 2007 bajo el título *Scratching on Things I Could Disavow* [Arañando cosas que podría despreciar]. En conjunto, estas obras abordan una exploración compleja de la escritura de la historia del arte en el marco de la evolución de las infraestructuras para la cultura y el arte en el mundo árabe, caracterizada por el surgimiento de nuevos museos, bienales, fundaciones y publicaciones en ciudades como Abu Dhabi, El Cairo, Doha, Dubái, Sharjah y Beirut, la ciudad natal del artista. Esta escalada en la inversión se desarrolla sobre el escenario de los eventos geopolíticos y los conflictos que han dado forma a Oriente Medio, desde la invasión de Kuwait por Irak en 1990 hasta los prolongados conflictos en Líbano, Siria, Palestina, Irak, Afganistán y Yemen. Esta situación está intrínsecamente ligada también a compromisos relacionados con el control de los combustibles fósiles y las rutas de comercio internacional.

A partir de los textos del filósofo y artista Jalal Toufic y su concepto de «la retirada de la tradición tras un desastre abrumador», Raad investiga el modo en que las guerras libradas en el mundo árabe han podido afectar a la cultura y la tradición. De acuerdo con Toufic, y constituyendo la premisa fundamental del proyecto de Raad, ciertos eventos históricos poseen una naturaleza tan devastadora que provocan que la tradición se «repliegue». Esto implica que, a pesar de su existencia física, las obras de arte se vuelven inaccesibles para las comunidades golpeadas por tales catástrofes, como si se retiraran de la esfera pública y cultural a la que pertenecen. Mediante una fusión de especulación y «datos estéticos» derivados de contextos políticos, económicos y sociales, Raad adopta el lenguaje institucional y las prácticas museográficas como marco para reflexionar sobre la política de la representación y la construcción de la historia. Los títulos de las obras que componen *Scratching on Things I Could Disavow* [Arañando cosas que podría despreciar] se estructuran como si fueran parte de un manuscrito académico ausente en el proyecto, pero que juega un papel crucial en su estrategia de validación.

Apéndice XVIII: láminas 063-257 es una serie de fotografías a partir de documentos y materiales efímeros ligados a la producción y exhibición del arte: libros, catálogos, pósters, presupuestos, cartas, facturas, invitaciones y demás. Tras escanear estos documentos, Raad borró o reorganizó sus elementos gráficos, signos y letras para producir obras principalmente monocromas. Bajo la apariencia de un archivo de documentos sobre el arte en Líbano, la disposición aparentemente aleatoria de las obras y los materiales problematiza en sí esa similitud. Acompañada por una historia de retirada, Apéndice XVIII... emplea estrategias de mapeo y archivo para enfatizar las grietas y fisuras que se dan a lo largo de la historia y del paso del tiempo, y deja que la ficción y la imaginación revelen cosas que, de otro modo, quedarían ocultas.

Appendix XVIII: Plates 063-257

2012

36 inkjet prints on archival paper

Appendix XVIII: Plates 063-257 is part of a group of artworks in different mediums, including installations, photographs, videos, sculptures, and performance, that Walid Raad initiated in 2007 under the title *Scratching on things I could disavow*. Collectively, these works explore the writing of art history within the context of evolving infrastructures for art in the Arab world, characterized by the emergence of new museums, biennials, foundations, and publications in cities like Abu Dhabi, Cairo, Doha, Dubai, Sharjah, and Beirut, the artist's hometown. This acceleration in cultural investment is presented against the backdrop of the geopolitical events and conflicts that have shaped the Middle East, beginning with the Iraqi invasion of Kuwait in 1990 to the protracted wars in Lebanon, Syria, Palestine, Iraq, Afghanistan, and Yemen, but also with the engagements over the control of fossil fuels and trade routes.

Drawing on the writing of the philosopher and artist Jalal Toufic and his concept of “the withdrawal of tradition past a surpassing disaster,” Raad investigates how culture and tradition in the Arab world may have been affected by the wars that have been waged there. According to Toufic —and this is also the underlying hypothesis of Raad's project— certain historical events can be so devastating that their impact causes tradition to “withdraw,” meaning that works of art become unavailable to communities affected by the surpassing disaster, although materially they remain present. Weaving speculation with political, economic, social, and “aesthetic facts,” Raad appropriates the institutional language and practices of the museum as a frame through which to think about the politics of representation and the configuration of history. The titles of the works constituting *Scratching on Things I Could Disavow* appropriate the structure of an academic manuscript, which itself remains absent in the project but has an important role in the project's strategy of authentication.

Appendix XVIII: Plates 063-257 is a series of photographs drawn from the kind of documents and ephemera that accompany the production and display of art: books, catalogues, posters, budgets, letters, invoices, invitations, and so on. After scanning these documents, Raad erased or rearranged their graphic elements, signs, and letters, producing largely monochromatic works. Evoking an archive of documents related to art in Lebanon, the seemingly haphazard arrangement of the works and the materials themselves problematize that resemblance. Accompanied by a story of withdrawal, Appendix XVIII... uses strategies of mapping and archival practices to emphasize the cracks and fissures that occur throughout history and over the passage of time, letting fiction and the imaginary reveal things that do not otherwise appear.



WALID RAAD

Apéndice XVIII: láminas 063-257

Las guerras libanesas de las tres últimas décadas han afectado a los habitantes de Líbano física y psicológicamente: más de cien mil han perdido la vida, más de doscientos mil han resultado heridos, más de un millón se han desplazado y aún más sufren traumas psicológicos.

Hoy no tengo duda de que estas guerras también han afectado a los colores, las líneas, las siluetas y las formas. En algunos casos son daños materiales y, al igual que los libros quemados o los documentos arrasados, han sido destruidos físicamente y desaparecido para siempre. Otros, como tesoros expoliados y obras de arte con posicionamiento político, siguen físicamente intactos, pero ya no están a la vista y, posiblemente, nunca volverán a estarlo. Y hay otros colores, líneas, siluetas y formas que, al intuir el peligro inminente, han desplegado medidas de defensa: se esconden, buscan refugio, hibernan, se camuflan o disimulan. Yo esperaba que, para ello, acudieran a las obras de artistas del pasado cuyas pinturas y esculturas me parecían anfitriones hospitalarios. Me equivoqué. Estos colores, líneas, siluetas y formas se refugiaron en sitios inesperados: en letras y números romanos y árabicos; en círculos, rectángulos y cuadrados; en el amarillo, el azul y el verde. Se ocultaron como tipografías, portadas, títulos e índices; como líneas gráficas y notas al pie en libros; se camuflaron como letras, listados de precios, disertaciones y catálogos; como diagramas y presupuestos. No hibernaron en las obras de arte, sino a su alrededor.

Estos son los colores, líneas, siluetas y formas que componen las láminas expuestas aquí.

Text by Walid Raad.

Appendix XVIII: Plates 063-257

The Lebanese wars of the past three decades affected Lebanon's residents physically and psychologically: from the 100,000-plus who were killed, to the 200,000-plus who were wounded, to the 1,000,000-plus who were displaced, to the even more who were psychologically traumatized.

It is clear to me today that these wars also affected colors, lines, shapes, and forms. Some of these are affected in a material way and, like burned books or razed monuments, are physically destroyed and lost forever; others, like looted treasure or politically compromised artworks, remain physically intact but are removed from view, possibly never to be seen again. And yet other colors, lines, shapes, and forms, sensing the forthcoming danger, have deployed defensive measures: they hide, take refuge, hibernate, camouflage and/or dissimulate. I expected them to do so in the artworks of past artists, whose paintings and sculptures I thought would be their most hospitable hosts. I was wrong. Instead, colors, lines, shapes, and forms took refuge in unexpected places: they hid in Roman and Arabic letters and numbers; in circles, rectangles, and squares; in yellow, blue, and green. They dissimulated as fonts, covers, titles, and indices; as the graphic lines and footnotes of books; they camouflaged themselves as letters, price lists, dissertations, and catalogues; as diagrams and budgets. They hibernated not in but around artworks.

These are the colors, lines, shapes, and forms that compose the plates displayed here.

Texto por Walid Raad.

WALID RAAD/THE ATLAS GROUP

Reconozcámoslo. El clima ayudó I

1998-2004
Conjunto de 7 impresiones de archivo

The Atlas Group, un proyecto fundado por el artista libanés y estadounidense Walid Raad, indaga en las complejidades de escribir, documentar y recordar las historias de violencia en Líbano durante la Guerra Civil (1975-1990). Entre 1989 y 2004, el grupo produjo documentos sonoros, audiovisuales y visuales, tanto encontrados como ficticios, que rellenan lagunas en la historiografía oficial y sirven como vasos comunicantes entre historia, memoria e imaginación. Frente a la lógica de un trabajo de archivo que consiste en reunir y almacenar pruebas, los documentos conservados en The Atlas Group Archive se transmutan en «síntomas histéricos» basados no en los recuerdos reales de alguien, sino en fantasías culturales tejidas con el material de los recuerdos colectivos, tal y como lo explica Raad. Por tanto, la veracidad de los documentos no depende de su precisión factual, sino de la verdad narrativa que les permite extraer significados más profundos y complejos.

Aunque varias obras se atribuyen al historiador ficticio Dr. Fadl Fakhouri, no todos los documentos de The Atlas Group Archive parten de personajes inventados. Reconozcámoslo. El clima ayudó I, una serie de imágenes que adoptan el diseño de un cuaderno, muestra fotografías tomadas por Raad en Beirut durante la Guerra Civil. Las vistas urbanas en blanco y negro y las imágenes de edificios están cubiertas de puntos codificados con colores que muestran los lugares donde han quedado balas y metralla tras los bombardeos, introduciendo un relato visual expresivo y poético que contrasta con el aspecto documental de las imágenes. Asimismo, el texto mural, que también forma parte de la obra, y el título aparentemente arbitrario dinamitan la veracidad inscrita en la obra. Un aspecto formal sorprendente de esta obra (y de otras obras de The Atlas Group) es su carácter serial: la repetición, según la teoría del trauma, sirve para que la experiencia traumática se oculte y al mismo tiempo se manifieste a sí misma como síntoma.

The Atlas Group operó desde 1989 hasta el fin de su actividad en 2004.

Título del documento: Reconozcámoslo. El clima ayudó
Categoría_Archivo_Tipo_Láminas: [cat. A]_Raad_Photos_001-017
Fecha: 1998
Atribuido a: Walid Raad
Resumen: Las siguientes fotografías se atribuyen a Walid Raad, donadas a The Atlas Group en 1998. En la declaración que acompañaba a la donación, Raad apuntó:

Como muchos otros en Beirut a finales de la década de 1970, yo también coleccionaba balas y metralla. Corría a las calles tras una noche o un día de bombardeos para recogerlos de muros, coches y árboles. Apuntaba detalles concretos sobre dónde había encontrado cada bala y fotografiaba los escenarios de mis hallazgos, cubriendo los agujeros con puntos que correspondían al diámetro de las balas y a los colores hipnóticos que encontraba en sus puntas. Tardé diez años en comprender que los fabricantes de munición siguen distintos códigos de colores para marcar e identificar sus cartuchos y casquillos. Tardé otros diez años en comprender que mis cuadernos catalogan parcialmente diecisiete países y organizaciones que siguen suministrando a las milicias y ejércitos que luchan en Líbano: Bélgica, China, Egipto, Finlandia, Alemania, Grecia, Irak, Israel, Italia, Libia, OTAN, Rumanía, Arabia Saudí, Suiza, Estados Unidos, Reino Unido y Venezuela.

Texto proporcionado por The Atlas Group, atribuido a Walid Raad.

The Atlas Group fue un proyecto llevado a cabo por Walid Raad entre 1989 y 2004 para investigar y documentar la historia contemporánea del Líbano, con especial énfasis en las guerras libanesas de 1975 a 1990.

Let's Be Honest. The Weather Helped I

1998-2004
Set of seven archival inkjet prints

The Atlas Group, a project initiated by Lebanese-US American artist Walid Raad, delves into the complexities of writing, documenting, and remembering the histories of violence in Lebanon during the Civil War of 1975 to 1990. Between 1989 and 2004 The Atlas Group produced found and fictional audio, video, and visual documents that fill gaps within official historiography, serving as conduits between history, memory, and the imagination. Challenging the logic of an archival practice that gathers and stores evidence, the documents preserved in The Atlas Group Archive are transmuted into “hysterical symptoms” based not on any one person’s actual memories, but on cultural fantasies spun from the material of collective memories, as Raad put it. As such, the veracity of the documents does not depend on their factual accuracy but on narrative truth by which they convey a deeper and more complicated meaning.

While a number of works are attributed to the fictional historian Dr. Fadl Fahouri, not all of the documents in The Atlas Group Archive begin with invented characters. Let's be honest, the weather helped, a series of images appropriating the design of a notebook, features photographs taken by Raad in Beirut during the Civil War. The black-and-white street views and photographs of buildings are overlaid with color-coded dots that map bullets and shrapnel left after bombings, introducing an expressive and poetic visual narrative that counters the documentary mode of the images. The accompanying wall text, which is also part of the work, and the seemingly arbitrary title also undermine the veracity inscribed in the work. A striking formal aspect of this work (and all other works by The Atlas Group) is its serial character: repetition, as understood in trauma theory, serves as the means by which the traumatic experience both disguises and manifests itself as a symptom.

The Atlas Group operated from 1989 until the end of its activity in 2004.

Document title: Let's be honest, the weather helped
Category_File_Type_Plates: [cat. A]_Raad_Photos_001-017
Date: 1998
Attributed to: Walid Raad
Summary: The following photographs are attributed to Walid Raad, who donated them to The Atlas Group in 1998. In the statement accompanying the donation, Raad noted:

Like many around me in Beirut in the late 1970s, I collected bullets and shrapnel. I would run out to the streets after a night or day of shelling to remove them from walls, cars, and trees. I kept detailed notes of where I found each bullet and photographed the sites of my findings, covering the holes with dots that corresponded to the bullet’s diameter and the mesmerizing hues I found on bullets’ tips. It took me ten years to realize that ammunition manufacturers follow distinct color codes to mark and identify their cartridges and shells. It also took me another ten years to realize that my notebooks in part catalogue seventeen countries and organizations that continue to supply the various militias and armies fighting in Lebanon: Belgium, China, Egypt, Finland, Germany, Greece, Iraq, Israel, Italy, Libya, NATO, Romania, Saudi Arabia, Switzerland, USA, UK, and Venezuela.

Text provided by The Atlas Group, attributed to Walid Raad.

The Atlas Group was a project undertaken by Walid Raad between 1989 and 2004 to research and document the contemporary history of Lebanon, with particular emphasis on the Lebanese wars of 1975 to 1990.



LISA RAVE

Europio

2014

Instalación de vídeo monocal, color, sonido

18 min 40 seg

El elemento químico llamado europio (Eu), cuyo número atómico es el 63, es el protagonista de este vídeo de Lisa Rave. Descubierta por primera vez en China y ahora hallado en el fondo oceánico, el europio es uno de los elementos de tierras raras más codiciados, capaz de transformar mercados y generar imaginarios económicos gracias a sus múltiples aplicaciones y comercializaciones. Europio entreteje elementos aparentemente dispares y traza conexiones entre culturas, economías y paisajes en un *collage* de documentos de museos etnográficos, páginas de catálogos de aparatos electrónicos, entrevistas filmadas y animación 3D. Una narración en *off*, escrita por el artista Erik Blinderman y locutada por Hanne Lippard, entremezcla la historia del Reichsmark en la Nueva Guinea alemana con los billetes de euro, en los que el europio se emplea para la marca de agua, y también en el brillo colorido de las pantallas de los *smartphones*.

El vídeo aborda el paisaje histórico y futuro del uso económico y la extracción, y presta atención al simbolismo protector de las conchas de nautilus en Papúa Nueva Guinea, que también fueron el logo de la ya extinta Nautilus Minerals Inc., una empresa canadiense relacionada con la minería submarina. Por tanto, ofrece un análisis crítico de la especulación con los recursos y aborda sin reparos el daño medioambiental derivado del extractivismo salvaje y sus intrincados lazos con los hábitos de consumo, trazando vínculos entre las tierras explotadas y el confort de los consumidores que disfrutaban de paisajes exóticos en sus pantallas. El vídeo culmina en un viaje cósmico a través de las galaxias y presenta los cristales líquidos con europio, espectacularizados por una campaña publicitaria para los televisores curvos de LG.

Europio ilustra cómo un elemento natural se conceptualiza como recurso en función de su importancia estratégica y su escasez. La obra indaga en la naturaleza contradictoria de la cultura de consumo y sus implicaciones éticas, y expone los fantasmas invisibles del pasado cuando resurgen en los objetos modernos que pueblan nuestras vidas.

Nacida en Guildford, Reino Unido, en 1979.

Vive y trabaja en Berlín, Alemania.

Europium

2014

Single-channel video installation, color, sound

18 min 40 sec

In Lisa Rave's Europium, the eponymous chemical element, known by its atomic number 63 (Eu), assumes a central role, emerging as the film's primary character. Initially discovered in China and now found in the depths of the ocean, europium stands out as one of the most coveted rare-earth elements, reshaping markets and spawning economic imaginaries centered around its versatile applications and commodification. Europium weaves together seemingly disparate threads, forging connections between cultures, economies, and landscapes, and collaging archival material from ethnographic museums, shots of pages of consumer electronics catalogues, filmed interviews, and 3D animation. A voiceover narrative, written with the artist Erik Blinderman and narrated by Hanne Lippard, intricately intertwines the histories of the Reichsmark in German New Guinea with Euro notes, in which europium is used for the watermark, and the color brilliancy of smartphone displays.

Exploring the historical and future landscape of economic use and extraction, the film expands its focus from the protective symbolism of nautilus shells in Papua New Guinea, also used as the logo of the now-defunct Nautilus Minerals Inc., a Canadian entity engaged in deep-sea mining. It thus provides a critical analysis of resource speculation, boldly addressing the environmental damage inflicted by relentless extractivism and its intricate ties to consumer habits, drawing connections between extracted lands and the comfort of consumers who cherish exotic landscapes displayed on their screens. The film culminates in a cosmic journey through galaxies, introducing europium-enhanced liquid crystals, spectacularized by an advertising campaign for LG's curved TV screens.

Europium highlights the trajectory through which a natural element is conceptualized as a resource, claiming its strategic importance and scarcity. In the process, the work explores the contradictory nature of commodity culture and its ethical implications and exposes the invisible ghosts of the past as they resurface in the modern objects of our lives.

Born in Guildford, UK, in 1979.

Lives and works in Berlin, Germany.

LORENZO SANDOVAL

Aquel verano del 22. Las leyes

2022
Vídeo monocal (4K, color, sonido)
14 min 56 seg

Encargo de TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary para st_age

Esta obra de Lorenzo Sandoval es un tráiler breve y ensayístico para una película en desarrollo que ofrece una visión crítica y poética sobre la degradación ecológica del Mar Menor, la laguna salada más grande de Europa, y la zona adyacente de Campo de Cartagena en la costa de Murcia, al sureste de España. Con la legislación española como hilo conductor, este cortometraje refleja una polifonía de voces en defensa de este territorio amenazado y su ecosistema a través de entrevistas con activistas, profesores, científicos y escritores, así como políticos, artistas flamencos, académicos y pescadores de la laguna.

Filmado durante el verano más cálido desde que hay registros, Aquel verano del 22. Las leyes documenta el momento que precedió a una importante victoria legal: el 30 de septiembre de 2022 aprobó el Senado de España la ley que reconoció la personalidad jurídica del Mar Menor y su cuenca. Bajo esta nueva ley, el Mar Menor es representado por un colectivo de ciudadanos, científicos y funcionarios que permiten que cualquiera pueda defender sus intereses en procedimientos legales sin necesidad de personalidad jurídica previa. Este paso hacia el reconocimiento de la naturaleza como sujeto jurídico supone un triunfo frente a los valores antropocéntricos y capitalistas que han conformado tradicionalmente los marcos legales. Además, esta legislación revolucionaria, resultado del activismo civil, es la primera de este tipo en Europa en reconocer a una entidad natural como sujeto de derechos, lo cual supone un paso fundamental en el movimiento global por la justicia ecológica.

Nacido en Madrid, España, en 1980. Vive y trabaja entre Berlín, Alemania; Valencia, España; y Alcantarilla, Murcia, España.

Aquel verano del 22. Las leyes (The Summer of 22. The Laws)

2022
Single-channel 4k, color, sound
14 min 56 sec

Commissioned and produced by TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary for st_age

A short, essayistic teaser for a feature film in development, Lorenzo Sandoval's Aquel verano del 22. Las leyes (The Summer of 22. The Laws) offers a poetic critical approach concerning the ecological degradation in the Mar Menor, Europe's largest salted lagoon, and the adjacent region of Campo de Cartagena on the coast of Murcia in southeast Spain. Taking Spanish law as the guiding thread for this short video, a polyphony of voices join in defense of this endangered territory and ecosystem through interviews with activists, scholars, scientists, and writers, as well as with politicians, flamenco musicians, and academics, and fishermen in the lagoon.

Filmed during the hottest summer since records began, Aquel verano del 22. Las leyes depicts the condition just prior to a major legal victory: on September 30, 2022, the Spanish Senate passed the "Mar Menor Act," which bestowed legal personhood upon the Mar Menor lagoon and its surrounding basin. Under the new law, the Mar Menor is represented by a collective of citizens, scientists, and officials, allowing anyone to advocate for its interests in legal proceedings without needing prior legal standing. This shift toward recognizing nature as a legal subject represents a triumph over the anthropocentric and capitalist values that have traditionally shaped legal frameworks. This groundbreaking legislation, the result of the efforts of civil activists, is the first of its kind in Europe to acknowledge a natural entity as a subject deserving of rights, marking a significant step in the global movement for ecological justice.

Born in Madrid, Spain, in 1980. Lives and works between Berlin, Germany, Valencia, Spain, and Alcantarilla, Murcia, Spain.



ALLAN SEKULA

Black Tide/Marea Negra

2002-2003
20 impresiones Cibachrome en diez marcos, libretto,
dimensiones variables

La sopa del voluntario (isla de Ons, 12-19-02)

Voluntario mirando, voluntario sonriendo (isla de Ons, 12-19-02)

Trapezoide negro chorreando (Lendo, 12-22-02)

Autorretrato (Lendo, 12-22-02)

Voluntario en la orilla (islas Cies, 12-20-02)

Pescando petróleo, valorando daños (Ría de Pontevedra, 12-22-02;
Museo do aleman, Camelle, 12-22-02)

Percebeiros trabajando, ejército preparándose (Tourinán, 12-24-02)

Voluntarios agotados (en camino desde la isla de Ons, 12-19-02)

Fosa para desechos (Lendo, 12-23-02)

Grandes y pequeños desastres (islas Cies y Bueu, 12-20-02)

Black Tide/Marea Negra

2002-2003
20 Cibachrome prints in ten frames, libretto, dimensions variable

Volunteer's soup (Isla de Ons, 12-19-02)

Volunteer watching, volunteer smiling (Isla de Ons 12-19-02)

Dripping black trapezoid (Lendo, 12-22-02)

Self-portrait (Lendo, 12-22-02)

Volunteer on the edge (Islas Cies 12-20-02)

Fishing for fuel, surveying the damage (Ria de pontevedra, 12-22-02;
Museo do aleman, camelle, 12-22-02)

Percebeiros (shellfishers) working, army preparing (Tourinan, 12-24-02)

Exhausted volunteers (en route from Isla de Ons, 12-19-02)

Disposal pit (lendo, 12-23-02)

Large and small disasters (Islas Cies and Bueu, 12-20-02)



ALLAN SEKULA

Black Tide/Marea Negra

2002-2003

20 impresiones Cibachrome en diez marcos, libreto,
dimensiones variables

El 19 de noviembre de 2002 el Prestige, un buque petrolero con deficiencias estructurales operado por una compañía griega, que trabajaba para los gigantes del petróleo con bandera de Bahamas, se partió por la mitad y hundió a 250 kilómetros de la costa de Galicia, España. Días antes había atravesado una grave tormenta invernal en la Costa da Morte, una zona que ya había registrado cuatro accidentes de cargueros. Casi 70 000 toneladas de crudo se vertieron al océano Atlántico en lo que fue uno de los grandes vertidos de petróleo en Europa. La lengua de crudo alcanzó más de 2 300 kilómetros, llegó a las costas de Francia y Portugal y provocó una catástrofe ecológica.

Tras el desastre, el periódico catalán *La Vanguardia* encargó al artista estadounidense Allan Sekula documentar la tragedia en Galicia. Conocido por su realismo crítico y su trabajo previo sobre las huelgas de estibadores de Barcelona, Sekula creó un fotoensayo de veinte imágenes y el libreto de una ópera. Publicadas el 12 de febrero de 2003 con el título *Marea negra: fragmentos para una ópera* en el suplemento semanal de *La Vanguardia*, las fotografías muestran las huellas físicas del crudo, reflejan la contaminación provocada por la «marea negra» y rinden homenaje a las personas más afectadas por la catástrofe: los pescadores, vecinos y voluntarios que participaron en las labores de limpieza (la «marea blanca»). Protagonizada por voluntarios con monos blancos de Tyvek que recogían sustancias manchadas con petróleo en bolsas negras para tirarlas en fosas subterráneas, la obra es un memento contra el olvido y la negación de las catástrofes provocadas por el hombre.

Metafórica y físicamente, las fotografías de Sekula plasman la materialidad viscosa del crudo con imágenes que chorrean, llenas de manchas grasientas. Las imágenes panorámicas revelan la profundidad de las fosas para desechos donde se enterraba o quemaba este lodo tecnogénico. Aves, crustáceos, superficies de agua, rocas, trajes protectores, uno de los escasos autorretratos de Sekula y la puerta abierta de un camión aparecen cubiertos en esta sustancia que recuerda al alquitrán, y ofrecen un relato visual impactante de la tragedia medioambiental. Los compuestos de hidrocarburos fósiles aparecen dotados de una inteligencia «demoníaca», no como «cosas» sin más, sino como un «material cómplice» —así lo denominaría el filósofo Reza Negarestani— que se infiltra en la política, la acción humana y el futuro de la vida planetaria.

En el fragmento operístico, ambientado en la década de 2030 —los años en que algunos países, con demasiado optimismo, datan la llegada de la neutralidad de carbono—, Sekula escenifica su visión distópica del futuro cercano. Aquí el combustible fósil se convierte en el lubricante del capitalismo que tiene al mundo en sus puños. Mientras tanto, el Estado es un colaborador cómplice y sin capacidad de acción ante las maquinaciones petroindustriales. Con el acto final, «La canción de la sociedad contra el estado», Sekula subraya las profundas implicaciones de la tragedia y revela el frágil equilibrio del que penden la sociedad, la libertad y la paz.

Nacido en Erie, Pensilvania, Estados Unidos, en 1951.
Falleció en Los Ángeles, California, Estados Unidos, en 2013.

Black Tide/Marea Negra

2002-2003

20 Cibachrome prints in ten frames, libretto, dimensions variable

On November 19, 2002, the structurally deficient oil tanker MV Prestige, operated by a Greek front company working for the so-called oil majors and flying the Bahamas flag, split in half and sank 250 kilometers off the coast of Galicia, Spain. Just days earlier, it had encountered a severe winter storm on the Costa da Morte, the Coast of Death, where four previous severe tanker accidents had occurred. Nearly 70,000 tons of heavy fuel oil spilled into the Atlantic Ocean, in what was one of Europe's largest oil spills at the time. The oil slick extended over 2,300 kilometers, reaching the coasts of France and Portugal and leaving behind ecological devastation.

In the aftermath of the disaster, the Catalan newspaper *La Vanguardia* enlisted US artist Allan Sekula to document the tragedy in Galicia. Renowned for his critical realism in photography and his prior work on the dockers' strikes in Barcelona, Sekula created a photo essay with twenty images paired with a libretto for an opera. Published on February 12, 2003, under the title *Black Tide: Fragments for an Opera* in *La Vanguardia*'s weekly supplement, the photographs follow the physical traces of crude oil, capturing the contamination caused by the "black tide" and honoring the people most affected by the catastrophe: the fishermen, residents, and volunteers who participated in the cleanup efforts (referred to in Spain as the "white tide"). Populated by volunteers in white Tyvek suits tasked with collecting oil-smudged substances in black bags for disposal in underground pits, the work serves as a memento against forgetting and denial in the face of humanmade catastrophes. Metaphorically and physically, Sekula's photographs convey the viscous materiality of oil, with images dripping with oily streaks and smudges. Panoramic shots reveal the depths of the disposal pits where the technogenic sludge was buried or burned. Birds, crabs, water surfaces, rocks, protective suits, one of Sekula's rare self-portraits, and an open truck door are all depicted coated in the tar-like substance, offering a poignant visual narrative of the environmental tragedy. The fossil hydrocarbon mixtures appear imbued with a "demonic" intelligence, not merely a "thing," but rather a "complicitous material"—as philosopher Reza Negarestani would term it—that infiltrates politics, human action, and the future of planetary life.

In the operatic fragment, set in the 2030s—precisely those years recently hailed by some overly optimistic countries as the dawn of carbon neutrality—Sekula dramatizes his dystopian vision of the near future. Here, fossil fuel is described as the lubricant of capital, tightly gripping the world in its clutches. Meanwhile, the state is an incapacitated and complicit partner in petro-industrial machinations. With the final act, "The Song of Society Against the State," Sekula underscores the deep implications of the tragedy, emphasizing that the fate of society, freedom, and peace hangs precariously in the balance.

Born in Erie, Pennsylvania, USA, in 1951.
Died in Los Angeles, California, USA, in 2013.



VIVIAN SUTER

Sin título, 40

2023

Técnica mixta sobre lienzo

Sin título, 41

2023

Técnica mixta sobre lienzo

Sin título, 42

2023

Técnica mixta sobre lienzo

Untitled, 40

2023

Mixed media on canvas

Untitled, 41

2023

Mixed media on canvas

Untitled, 42

2023

Mixed media on canvas

A principios de la década de 1980, la artista suizoargentina Vivian Suter fijó su estudio en una antigua plantación de café en Panajachel, Guatemala, a orillas del lago Atitlán. Este escenario desbordante y tropical, rico en vegetación, fauna y cultura indígena maya, también está marcado por una historia turbulenta y por las secuelas de la guerra civil que duró treinta y seis años y acabó en 1996. La profunda conexión de Suter con su entorno natural sufrió una transformación tras la devastación provocada por el huracán Stan en 2005 y la tormenta tropical Agatha en 2010, cuando enormes corrimientos de tierra cubrieron todas sus obras de lodo y las destruyeron de forma visible. Inicialmente, ella consideró las huellas embarradas como un daño destructivo a sus lienzos hasta que decidió aceptar el poder transformador de la naturaleza como parte de su proceso creativo. Con la naturaleza entendida como colaboradora, Suter ahora expone deliberadamente su obra a los elementos, trasladando sus lienzos del interior al exterior. Los coloca en el suelo o los cuelga de los árboles para que se impregnen de tierra, polvo, barro, hojas, insectos y de la presencia ocasional de sus perros, como testigos de su propia evolución natural y su ciclo vital.

Las pinturas de Suter, principalmente abstractas, se caracterizan por pinceladas aplicadas con brusquedad que insuflan una sensación de crudeza y espontaneidad a sus composiciones. El uso de pigmentos y colores naturales y las composiciones enmarañadas y densas de sus pinturas evocan la vegetación desbordante y los vibrantes colores de su jardín. En el espacio expositivo, las obras de Suter se presentan de un modo que refleja su proceso creativo. En lugar de emplear bastidores convencionales, cuelga las grandes láminas textiles en los muros o del techo, las superpone o construye entornos inmersivos. Esta presentación atípica invita a los espectadores a transitar por una densa atmósfera de formas, colores, abstracción y huellas de la naturaleza.

In the early 1980s, the Swiss-Argentinian artist Vivian Suter established her studio in a former coffee plantation in Panajachel, Guatemala, on the banks of Lake Atitlán. This lush, tropical setting, rich in vegetation, wildlife, and Indigenous Mayan culture, has also been marked by a history of turmoil, including the aftermath of the country's thirty-six-year civil war that ended in 1996. Suter's profound connection with her natural surroundings underwent a transformative shift following the devastation caused by Hurricane Stan in 2005 and Tropical Storm Agatha in 2010, when vast landslides coated all her works with sludge and ostensibly destroyed them. She initially thought of the muddy traces as destructive damage to her canvases until she decided to embrace nature's transformative power as part of her creative process. Treating nature as a collaborative partner, Suter now intentionally exposes her work to the elements, moving her canvases between indoor and outdoor environments. They are positioned on the ground or suspended from trees, capturing the imprints of soil, dust, mud, leaves, insects, and the casual presence of her dogs, bearing witness to their own natural evolution and life cycle.

Suter's predominantly abstract paintings are characterized by roughly handled, heavily worked brushstrokes that impart a sense of rawness and spontaneity to her compositions. The use of natural pigments and colors and the tangled and dense compositions of her paintings evoke the lush vegetation and vibrant colors of her garden. In the exhibition space, Suter's works are presented in a manner that reflects their creation process. She forgoes traditional stretcher mounts and instead hangs large textile sheets loosely on walls or from the ceiling, sometimes overlapping or arranged as immersive environments. This unconventional presentation invites viewers to move through an atmospherically dense world of shapes, colors, abstraction, and environmental traces.

THE CENTER FOR SPATIAL TECHNOLOGIES

Una ciudad dentro de un edificio: El ataque aéreo ruso contra el teatro dramático de Mariupol

2024

Instalación con vídeo de dos canales, ocho impresiones, línea de tiempo, modelo 3D
21 min 36 sec

Basado en theater.spatialtech.info, un proyecto de investigación del CST con el apoyo de Forensic Architecture y Forensis

Co-producido por TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

En la trágica mañana del 16 de marzo de 2022, a las 10:05, un ataque de la aviación rusa destruyó el Teatro Académico Regional de Donetsk de Mariupol. La palabra *Дети* (niños) fue pintada en el suelo en la parte delantera y trasera del edificio, reconocible en imágenes de satélite, y señalando claramente que el edificio había sido convertido en un refugio civil. Durante un periodo de más de tres semanas, tras la invasión rusa a gran escala de Mariupol, el teatro se había convertido en una comuna autoorganizada en un acto de resistencia civil, una «ciudad dentro de un edificio». 1500 personas buscaban refugio en el teatro. Más de 600 murieron en el ataque aéreo.

Una ciudad dentro de un edificio: El ataque aéreo ruso contra el teatro dramático de Mariupol realizado por el Center for Spatial Technologies (CST), con sede en Kiev y Berlín, con el apoyo de Forensic Architecture / Forensis, examina las tres semanas transcurridas entre el inicio de la invasión rusa a gran escala y la aniquilación del teatro. Analiza el bombardeo del Teatro Dramático de Mariupol como emblema de las estrategias de terror rusas. Parte de la instalación consiste en una cronología de la actividad en el Teatro Dramático de Mariupol, que recoge la historia del edificio y las actividades cotidianas de sus habitantes, desde la preparación comunal de alimentos, la distribución de agua y los momentos de ocio hasta las minucias de su destrucción y derrumbe. El teatro se construyó a finales de la década de 1950, durante el régimen soviético, como parte de una estrategia para implantar una nueva identidad sociocultural sin elementos ucranianos. Se erigió sobre las ruinas de la iglesia de Santa María Magdalena, una importante iglesia ucraniana destruida en 1933 durante el Holodomor, la hambruna deliberadamente planeada para reprimir un movimiento independentista ucraniano. Los alrededores tienen un aura teológica para los residentes de Mariupol como lugar histórico que conmemora las invasiones de Ucrania por los soviéticos y los nazis. Tras el ataque, las fuerzas rusas de ocupación intentaron borrar las pruebas relacionadas con el bombardeo aéreo encajonando las ruinas del teatro con andamios y arrasando la parte que fue alcanzada por la bomba aérea. Actualmente, el edificio está en proceso de «reconstrucción».

Sin acceso al lugar y con la destrucción sistemática de pruebas tanto físicas como digitales, Una ciudad dentro de un edificio se basa en tres elementos clave de la metodología forense: el modelo 3D y la reconstrucción digital del teatro, basados en gran medida en los planos y escaneos de un teatro casi idéntico en la ciudad ucraniana de Poltava; la recopilación y el análisis de miles de publicaciones en redes sociales, fotografías y vídeos; y el ensamblaje de las voces de los miembros de la diáspora del Teatro Mariupol dentro del proyecto digital de reconstrucción.

Los llamados «testimonios situados» de los testigos participantes permitieron a los supervivientes «caminar» por el espacio virtual y modelar diferentes aspectos del edificio tal y como lo recordaban. Este proceso facilitó el recuerdo de este complejo acontecimiento traumático, convirtiendo la maqueta en un conjunto cada vez más rico de memoria colectiva. A través de horas de entrevistas con supervivientes del atentado, el CST reensambla cuidadosamente el mundo vivo del teatro, explorando con gran sensibilidad las interacciones emergentes de la memoria, el espacio y el trauma. Para más detalles, escanee el código QR de los ocho dibujos para acceder a la página individual de cada testigo.

Aunque las instalaciones del CST se presentan a menudo en espacios expositivos o de representación, como el C3A, su objetivo principal es presentar las pruebas de un crimen ante los tribunales penales internacionales y otras instituciones jurídicas y políticas.

El Centro de Tecnologías Espaciales (CST) tiene su sede entre Kiev y Berlín y fue fundado en 2018.

A City Within a Building: The Russian Airstrike on the Mariupol Drama Theater

2024

Installation with two-channel video, eight prints, timeline, 3D model
21 min 36 sec

Based on theater.spatialtech.info, a research project by CST supported by Forensic Architecture and Forensis.

Co-produced by TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary.

On the tragic morning of March 16, 2022, at 10:05, a Russian aircraft attack destroyed The Donetsk Regional Academic Drama Theatre of Mariupol. The word *Дети* (children) was painted on the ground at the front and rear of the building, recognizable on satellite images, and clearly signaling that the building had been converted into a civilian shelter. During a period of over three weeks, following the Russian full-scale invasion of Mariupol, the theater had turned into a self-organized commune in an act of civil resistance, a “city within a building.” 1500 individuals were seeking refuge in the theater. More than 600 were killed in the airstrike.

A City Within a Building: The Russian Airstrike on the Mariupol Drama Theater by the Kyiv and Berlin-based Center for Spatial Technologies (CST) with the support of Forensic Architecture / Forensis, examines the three-week period between the start of the full-scale Russian invasion and the theater’s annihilation. It analyzes the bombing of the Mariupol Drama Theater as an emblem of Russia’s strategies of terror. Part of the installation consists of a timeline of activity at the Mariupol Drama Theater, which captures the history of the building and the daily activities of its inhabitants, from communal food preparation, water distribution, and leisurely moments to the minutiae of its destruction and collapse. The theater was built in the late 1950s during the Soviet regime as part of a strategy to implement a new “de-ukranized” socio-cultural identity. It was erected over the ruins of the Church of St. Mary Magdalene, a significant Ukrainian church destroyed in 1933 during the Holodomor, the famine deliberately engineered to suppress a Ukrainian independence movement. The surrounding area holds a theological aura for Mariupol residents as a historical site that commemorates the invasions of Ukraine by the Soviets and the Nazis. Following the attack, the occupying Russian forces attempted to erase evidence related to the air bombing by boxing in the theater’s ruins with scaffolding and bulldozing the part of it that was hit by the air bomb. Currently, the building is undergoing “reconstruction.”

With no access to the site and the systematic destruction of both physical and digital evidence, A City Within a Building relies on three key elements of forensic methodology: the 3D model and digital reconstruction of the theater, largely based on the plans and scans of a near-identical theater in the Ukrainian city of Poltava; the collection and analysis of thousands of social media posts, photographs, and videos; and the assembling of the voices of members of the Mariupol Theater diaspora within the digital project of reconstruction. So-called “situated testimonies” by participating witnesses allowed survivors to “walk” through the virtual space and model different aspects of the building as they remembered it. This process facilitated the recollection of this complex traumatic event, turning the model into an increasingly rich assemblage of collective memory. Through hours of interviews with survivors of the attack, CST carefully reassembles the living world of the theater, exploring with great sensitivity the emerging interactions of memory, space, and trauma. For further details, scan the QR code in the eight drawings to access the individual witness page.

Although CST’s installations are often presented in exhibition or performance spaces, such as the C3A, their primary goal is to introduce the evidence of a crime before international criminal courts and other legal and political institutions.

The Center for Spatial Technologies (CST) is based between Kyiv and Berlin and was founded in 2018.



THE PROPELLER GROUP

AK-47 vs. M16

2015

Fragments of AK-47 and M16 bullets, ballistic gel, custom vitrine and single-channel video on monitor
1 min 21 seg

Durante la Guerra Fría los fusiles simbolizaban mucho más que meras armas: representaban el campo de batalla ideológico donde la Unión Soviética y Estados Unidos competían por el dominio global. El AK-47, o Kalashnikov, representaba el poder del comunismo, mientras que el M16 encarnaba el poder del capitalismo. Estos fusiles, personificaciones de ideologías opuestas, son el motivo central de esta instalación en la que The Propeller Group «congela» estratos narrativos, ideológicos e históricos en material gelatinoso.

La proeza de lograr la convergencia de dos balas en un bloque de gel balístico, tal y como demuestra [AK-47 vs. M16](#), refleja la búsqueda incansable de avances tecnológicos y superioridad militar en nombre del progreso, la libertad y la mejora social. Documentada en un vídeo de alta velocidad, la colisión de las balas en el bloque de gel es una ilustración elocuente del choque brutal entre el capitalismo y el comunismo autoritario. Si tenemos en cuenta la naturaleza de la guerra por delegación que devastó Vietnam en nombre de ideologías enfrentadas e intereses geopolíticos, esta analogía también funciona como un impactante retrato de las fuerzas destructivas desatadas durante el conflicto.

Con sede en Ciudad Ho Chi Minh, The Propeller Group está formado por Tuan Andrew Nguyen, Phunam y Matt Lucero. Sus ambiciosos proyectos son una reacción a las consecuencias de la guerra de Vietnam y plantean una visión matizada que va más allá de las fronteras nacionales. Como *Viet Keu* (un vietnamita de ultramar), Nguyen reconoce la importancia de fomentar un diálogo global sobre la guerra que subraye las amplias implicaciones del conflicto y su persistente legado.

The Propeller Group se fundó en Ciudad Ho Chi Minh, Vietnam, en 2006. Su sede sigue estando en la misma ciudad.

AK-47 vs. M16

2015

Fragments of AK-47 and M16 bullets, ballistics gel, custom vitrine, and single-channel video on monitor
1 min 21 sec

During the Cold War, rifles symbolized much more than mere weapons; they represented the ideological battleground between the Soviet Union and the United States as they vied for global dominance. The AK-47, or Kalashnikov, epitomized communism's might, whereas the M16 embodied the power of capitalism. These rifles, personifications of opposing ideologies, are the central motif in the Propeller Group's installation, "freezing" layers of narrative, ideology, and historical perspectives within the gelatinous material.

The endeavor to engineer a convergence of two bullets within ballistic gel as demonstrated in [AK-47 vs. M16](#) reflects the relentless pursuit of technological advancement and military superiority in the name of progress, freedom, and social betterment. Documented through high-speed film, the bullets' collision within the gel block is a poignant illustration of the brutal head-on collision of capitalism and authoritarian communism. Given the nature of the proxy war that ravaged Vietnam for competing ideologies and geopolitical interests, this analogy also serves as a striking portrayal of the forces of destruction unleashed during the conflict.

Located in Ho Chi Minh, the Propeller Group consists of Tuan Andrew Nguyen, Phunam, and Matt Lucero. Their ambitious projects respond to the aftermath of the Vietnam War, offering a nuanced perspective that extends beyond national borders. As a *Viet Keu* (an overseas Vietnamese,) Nguyen recognizes the importance of fostering a global dialogue on the war, underscoring the conflict's far-reaching implications and enduring legacy.

The Propeller Group was founded in Ho Chi Minh City, Vietnam, in 2006. It operates out of Ho Chi Minh City, Vietnam.



SUZANNE TREISTER

Proyecto de tierras raras

2014
Mural

Encargo de TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

Suzanne Treister es una pionera del arte digital y los nuevos medios. Sus rigurosas investigaciones aspiran a desentrañar las relaciones entre las tecnologías emergentes, la sociedad y la política, y defienden modelos de pensamiento alternativos que transformen las estructuras que ligan el poder a la ciencia y el conocimiento. El Proyecto tierras raras es una fascinante exploración de las presiones extractivistas y las complejidades geopolíticas que rodean a la minería y la búsqueda de elementos de tierras raras (ETR), especialmente en regiones con pasados coloniales. Al profundizar en la red de aplicaciones industriales, médicas, sanitarias y civiles de estos elementos, que proporcionan energía a los *smartphones*, abastecen al complejo militar-industrial y llevan al futuro tecnologías menos «verdes» de lo que se piensa, Treister se pregunta cómo y por qué los ETR se han convertido en «recursos estratégicos» imprescindibles.

Inspirado en los mapas celestes medievales y la estética psicodélica, el mural azul ultramarino de Treister es un mandala de tierras raras que cartografía una intensa investigación en torno a estos elementos de valor incalculable. Incluye retratos de los científicos que descubrieron cada uno de los diecisiete elementos y explicaciones sobre su taxonomía y usos habituales. Los símbolos en forma de estrella marcan lugares de extracción en todo el mundo y los bloques de texto en forma de roca informan sobre las aplicaciones militares y civiles de estos elementos. Además, cuatro estrellas con múltiples puntas iluminan las implicaciones filosóficas de tecnologías basadas en los ETR, divididas en escuelas heterodoxas de pensamiento: el «tecnogaianismo», la «tecnoextinción», el «transhumanismo» y el «Internet interplanetario». Estos conceptos conforman una nueva esfera mítica global que conjuga técnica y magia de distintas formas.

El diagrama de Treister funciona como una herramienta pedagógica para trazar complejos relatos científicos y culturales. También es una plataforma para explorar cómo el desarrollo de nuevos sistemas cosmológicos y creencias alternativas permite generar otras respuestas filosóficas, literarias y políticas a los avances tecnológicos. Su objetivo final es proporcionar a los espectadores una comprensión estratificada de este paisaje tecnológico, que evoluciona exponencialmente, y ofrecerles herramientas y conceptos para abordar los retos y oportunidades del futuro.

Nacida en Londres, Reino Unido, en 1966.
Vive y trabaja en Londres, Reino Unido.

Rare Earth Project

2014
Mural

Commissioned by TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

Suzanne Treister is a pioneer of digital and new media art whose rigorous research focuses on untangling the relationships between emerging technologies, society, and politics, while advocating for alternative models of thought that reshape the structures that bind power, science, and knowledge. The Rare Earth Project is a compelling exploration of the extractivist pressures and geopolitical complexities surrounding the mining and securing of rare-earth elements (RREs), particularly in regions with colonial histories. By delving deep into the web of industrial, medical, military, and civic applications that these elements underpin, from powering smartphones and serving the military-industrial complex to driving the not-so-“green” technologies of the future, Treister sheds light on how and why RREs have become indispensable “strategic resources.”

Drawing inspiration from medieval celestial charts and psychedelic aesthetics, Treister’s ultramarine blue mural represents a rare-earth mandala, mapping out a wealth of research about these valuable elements. It features portraits of the scientists who discovered each of the seventeen elements alongside explanations of their taxonomy and common uses. Star-shaped callouts indicate critical extraction sites around the globe, while rock-shaped text blocks provide insights into military and civic applications of these elements. Moreover, four multi-spiked stars illuminate the philosophical extensions of RRE-based technologies in transgressive schools of thought labeled as “technogaianism,” “technoextinction,” “transhumanism,” and “the interplanetary internet.” These concepts envision a new mythical global sphere that brings together the technical and the magical in distinct ways.

Treister’s diagram serves as both a pedagogical tool for tracing complex scientific and cultural narratives and a platform for exploring philosophical, literary, and political responses to advances in technology, including the development of new cosmological and alternative belief systems. Ultimately, her goal is to equip viewers with a layered understanding of the exponentially evolving technological landscape and offer them tools and concepts for navigating the challenges and opportunities that lie ahead.

Born in London, UK, in 1966.
Lives and works in London, UK.

ÁLVARO URBANO

La vida breve (GRANADA GRANADA)

2023

Metal, cemento y pintura

En esta obra Álvaro Urbano invita a los espectadores a imaginar el posible encuentro entre el arquitecto mexicano Luis Barragán y el poeta español Federico García Lorca. Ambos pasearon por las calles empedradas y los callejones serpenteantes de Granada en 1924, pero no hay pruebas históricas de que se conocieran. Mediante esculturas metálicas que evocan de forma naturalista tres higueras marchitas y granadas maduras ensuciando el suelo, Urbano presenta un retrato poético de este encuentro imaginario. A través de sutiles pistas visuales, el artista nos invita a contemplar la naturaleza clandestina del amor prohibido y la atracción mutua, y se adentra con sutileza en el complejo territorio de la identidad *queer* y la represión, estableciendo paralelismos entre la aceptación de la homosexualidad, en el caso de Lorca, y la expresión más tímida del deseo por el mismo sexo, en el caso de Barragán. Con el telón de fondo de una época conservadora marcada por las convulsiones políticas, el trágico destino de Lorca —asesinado por las fuerzas fascistas durante la guerra civil española— permanece como un recordatorio de los peligros de vivir de forma abierta en un mundo lleno de prejuicios y persecución.

Titulada en homenaje a *La vida breve*, la ópera compuesta por Manuel de Falla en 1904, esta obra rinde homenaje a la capacidad de resistencia de la admiración artística, que trasciende los confines del tiempo y el espacio. La inmersión de Urbano en el legado de Barragán desvela ecos de la visión poética de García Lorca tejidos en la propia materia de los diseños del arquitecto. Desde los intrincados suelos de azulejos al follaje que adorna los balcones de la Casa-Jardín Ortega, la residencia del arquitecto en Ciudad de México, cada elemento testimonia la profunda influencia que tuvo Granada en las sensibilidades estéticas de Barragán. Tal y como él mismo señaló, la Huerta de San Vicente en Granada, la casa familiar de García Lorca, «contenía lo que debe contener un jardín bien logrado: nada menos que el universo entero». El arte de Urbano asume el mismo principio: crear un jardín que incluya el universo entero.

The Brief Life (GRANADA GRANADA)

2023

Metal, cement, and paint

Álvaro Urbano's *The Brief Life (GRANADA GRANADA)* invites viewers to imagine a possible encounter between Mexican architect Luis Barragán and Spanish poet Federico García Lorca. While both have walked the same cobblestone streets and meandering alleys of Granada in 1924, the historical records offer no evidence of them meeting. Through the medium of metal sculptures, naturalistically crafted to resemble three withering fig trees and ripe pomegranates littering the floor, Urbano presents a poetic portrayal of the imagined meeting. Through subtle visual cues, the artist invites us to contemplate the clandestine nature of forbidden love and mutual attraction, deftly navigating the complex terrain of queer identity and repression, drawing parallels between Lorca's unapologetic embrace of his homosexuality and Barragán's more subdued expression of same-sex desire. Against the backdrop of a conservative era marked by political upheaval, Lorca's tragic fate—he was assassinated by fascist forces during the Spanish Civil War—stands as a stark reminder of the perils of living openly in a world rife with prejudice and persecution.

Named after Manuel de Falla's 1904 opera *The Brief Life*, the work serves as a tribute to the enduring power of artistic reverence, transcending the confines of time and space. As Urbano delves into Barragán's legacy, he uncovers echoes of Lorca's poetic vision woven into the very fabric of the architect's designs. From the intricately tiled floors to the verdant foliage that adorns the balconies of the Casa-Jardín Ortega, the architect's residence in Mexico City, each element bears witness to the profound influence of Granada on Barragán's aesthetic sensibilities. As he had remarked, Huerta de San Vicente in Granada—García-Lorca's family home—"contained what a successful garden should contain: nothing less than the entire universe." Urbano's art embodies the same principle: it creates a garden to encompass the entire universe.



AKRAM ZAATARI

Hashem El Madani: Prácticas de estudio

2006

25 impresiones en plata tomadas entre 1952 y finales de la década de 1970 por Hashem El-Madani.

A partir de la década de 1950, a medida que las cámaras portátiles ganaban popularidad debido a su abaratamiento, Hashem El Madani comenzó a aventurarse fuera de su emblemático estudio Shehrazade para fotografiar en exteriores. En esta serie, nos encontramos con los retratados, en su mayoría procedentes de comunidades rurales de los alrededores de Saida, colocados contra los tablonos improvisados de un muro entablado o en medio del árido paisaje. Individuos y pequeños grupos se enfrentan a la cámara del fotógrafo con cierto nerviosismo y timidez. En contraste con los retratos de estudio, que destilan inconformismo de género o erotismo del mismo sexo, Madani aparece aquí como cronista de la vida cotidiana en el sur del Líbano, una región que se ha convertido en otra en relación con la nación libanesa en general debido a las sucesivas oleadas de guerra y ocupación israelí entre 1978 y 2000. Como ha señalado Akram Zaatari, el sur del Líbano es un «órgano mutilado» en relación con la nación libanesa, en parte porque antes del establecimiento de Israel, «la extensión natural cultural, económica y social del sur del Líbano solía ser la Galilea, en Palestina». En este contexto, «Líbano» parece denotar las prioridades y la visión del gobierno central de Beirut, mientras que el sur aparece como el otro de la nación, asolado por el conflicto, olvidado y repudiado.

La revitalización que Zaatari hace de las imágenes de Madani, que retratan diversos modos de deseo, encarnación, parentesco y afiliación, subraya la importancia de recordar estos diversos modos e identidades en la configuración de la modernidad del Líbano y en la imaginación de un presente diferente. Su reinterpretación del formidable archivo de Madani entrelaza la memoria de las formas cotidianas de vida con la atrevida performatividad homosexual para complicar las narrativas subsumidas bajo la bandera de la nación. «La intervención, la imaginación y la transmisión son las principales prácticas a través de las cuales los investigadores y artistas ejercen hoy su derecho al archivo, es decir, el derecho a compartir el archivo, el derecho a hacer uso del archivo de formas que no lo consideren un mero depósito del pasado», explica la artista y académica Ariella Aïsha Azoulay. La conservación del archivo de Madani por parte de Zaatari ofrece nuevas posibilidades para que las imágenes trasciendan sus condiciones y propósitos originales. Como Zaatari explica en una conversación con Madani, cada fotografía puede considerarse un fósil: tiene una doble presencia, la imagen de Madani y la imagen de Zaatari, una imagen de los años sesenta y otra de principios de los 2000.

Créditos.

Akram Zaatari reunió todos estos pies de foto tras una conversación con Hashem El-Madani.

16 grabados: Anónimos. Sur del Líbano, 1952.

«Un partidario de Adel Osseiran, que se presentaba a las elecciones como diputado por el Sur en 1952, me pidió que fuera a hacer fotos de carné a los votantes que no tenían carné. Me llevó a distintos pueblos del Sur y tomé muchos retratos. Esto le costó 100 liras, que pagó hasta el último céntimo. Fotografié en negativos de 35 mm y les di impresiones de 6 x 4 cm que mostraban sólo el rectángulo alrededor de la cara, manteniendo espacios por encima de la cabeza y por debajo del cuello, con un fino borde blanco».

7 copias: Resistentes sirios. Estudio Shehrazade, Saida, Líbano, principios de la década de 1970.

«Éstos son sirios. A principios de los años setenta, muchos sirios se metieron en la resistencia y en diversos partidos patrióticos del Líbano. Por lo general iban al estudio sin armas.»

Nacido en Saida, Líbano en 1966.
Vive y trabaja en Beirut, Líbano.

Hashem El Madani: Studio Practices

2006

Twenty-five silver prints taken between 1952 and the late 1970s by Hashem El Madani

From the 1950s onward, as handheld cameras gained popularity due to their lower cost, Hashem El Madani began venturing outside his iconic Studio Shehrazade to shoot on location. In this series, we encounter his models, mostly hailing from rural communities around Saida, positioned against the makeshift planks of a boarded wall or in the barren landscape. Individuals and small groups face the photographer's camera with a certain nervousness and timidity. In contrast to the studio portraits, which exude gender nonconformity or same-sex eroticism, Madani emerges here as a chronicler of everyday life in South Lebanon, a region rendered other in relation to the larger Lebanese nation due to successive waves of war and the Israeli occupation between 1978 and 2000. As Akram Zaatari has noted, South Lebanon is a “mutilated organ” in relation to the Lebanese nation, partly because before the establishment of Israel, “South Lebanon’s cultural, economic, and social natural extension used to be the Galilee, in Palestine.” In this context, “Lebanon” appears to denote the priorities and vision of the central government in Beirut, with the south depicted as the nation’s conflict-ridden, forgotten, and disavowed other.

Zaatari’s revitalization of Madani’s images, portraying various modes of desire, embodiment, kinship, and affiliation, underscores the importance of remembering these diverse modes and identities in shaping Lebanon’s modernity and imagining a different present. His reinterpretation of Madani’s formidable archive interweaves the memory of everyday forms of life with the daring performativity of queerness to complicate the narratives subsumed under the nation’s banner. “Intervention, imagination, and transmission are the main practices through which researchers and artists today exercise their right to the archive, that is, the right to share the archive, the right to make use of the archive in ways that do not merely see it as a repository of the past,” explains artist-scholar Ariella Aïsha Azoulay. Zaatari’s curation of Madani’s archive offers new possibilities for the images to transcend their original conditions and purposes. As Zaatari articulates in a conversation with Madani, each photograph can be seen as a fossil: it embodies a dual presence, the Madani image and the Zaatari image, an image from the 1960s and an image from the early 2000s.

Credits

Akram Zaatari assembled these captions after a conversation with Hashem El Madani.

Sixteen prints: Anonymous. South Lebanon, 1952.

“A supporter of Adel Osseiran, who was running for elections as deputy to the south in 1952, asked me to go take ID pictures of voters who did not have ID cards. I was taken to different villages in the south, and I took many portraits. This cost him 100 lira, which he paid to the last penny. I shot on 35 mm negatives and gave them 6 x 4 cm prints showing only the rectangle around the face, keeping spaces above the head and below the neck, with a thin white border.”

Seven copies: Syrian resistants. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, early 1970s.

“These are Syrians. In the early 1970s, many Syrians got into the resistance and various patriotic parties in Lebanon. They usually went to the studio without weapons.”

Born in 1966 in Saida, Lebanon.
Lives and works in Beirut, Lebanon.



AKRAM ZAATARI

Hashem El Madani: Prácticas de estudio

2006

25 impresiones en plata tomadas entre 1952 y finales de la década de 1970 por Hashem El-Madani.

A partir de 1948, Hashem El Madani (1928-2017) comenzó a fotografiar a hombres, mujeres y niños en Saida, Líbano, en su estudio, al que llamó Shehrazade. Madani poseía un talento único para contar historias a través del objetivo de su cámara. Cualquiera podía entrar en el estudio Shehrazade y dejarse fotografiar por el artista, que siempre fotografiaba a sus sujetos con un telón de fondo libre y les dejaba posar libremente. Muchas de estas poses se inspiraban en los retratos que veían en las películas importadas al Líbano entonces. Hasta 1982, cuando la explosión de una bomba destruyó su estudio, Madani siguió fotografiando a los ciudadanos de Saida; para entonces había capturado imágenes del 90% de los habitantes de Saida, acumulando más de 75.000 fotografías. En 1999, la Arab Image Foundation de Akram Zaatari, una organización dedicada a preservar, indexar y estudiar colecciones fotográficas relacionadas con la cultura árabe, empezó a colaborar con Madani en un esfuerzo por archivar y difundir su fotografía.

Hashem El Madani: Studio Practices comprende varias agrupaciones de fotografías, seleccionadas y ordenadas por Zaatari. Las imágenes expuestas se centran en el desarrollo de la producción de identidad entre las generaciones predominantemente jóvenes que frecuentaban el estudio. En medio del tumultuoso panorama político del Líbano, marcado por periodos de prosperidad, las interrupciones de las prolongadas guerras civiles, los conflictos sectarios y la invasión de Israel en 1982, el estudio Shehrazade captó una escena local sorprendentemente vibrante y alegre. Los jóvenes modelos utilizaron la fotografía como lienzo para experimentar con su imagen y explorar sus deseos. Las fotografías, más que meros retratos, afirman la autorrepresentación cultural y política, y se convierten en un conducto para la autoconstrucción colectiva y rebelde.

En los confines del estudio, los adultos jóvenes se sienten libres para expresar su intimidad con sus amigos del mismo sexo, desafiando cualquier paternalismo. Esta alteración es especialmente significativa para los espectadores contemporáneos, ya que contrarresta una de las principales estrategias políticas que perpetúan la islamofobia y el racismo árabe en Occidente: el homonacionalismo. El homonacionalismo, tal y como lo articula la académica queer Jasbir Puar, describe la opresión sistemática de grupos queer, racializados y sexualizados en apoyo de estructuras e ideales neoliberales. A través de la recopilación de las fotografías de Madani realizada por Zaatari, emergen historias, prácticas, identidades y deseos hasta ahora ocultos, arrojando luz sobre aspectos de la sociedad libanesa pasados por alto y suprimidos.

Nacido en Saida, Líbano en 1966.
Vive y trabaja en Beirut, Líbano.

Hashem El Madani: Studio Practices

2006

Twenty-five silver prints taken between 1952 and the late 1970s by Hashem El Madani

Starting in 1948, Hashem El Madani (1928–2017) began photographing men, women, and children in Saida, Lebanon, in his studio, which he called Shehrazade. Madani possessed a unique talent for storytelling through the lens of his camera. Anyone could walk into Studio Shehrazade and get their picture taken by the artist, who always shot his subjects against a spare backdrop and let them pose however they pleased. Many of these poses were inspired by the portrayals seen in films imported into Lebanon at the time. Until 1982, when a bomb blast destroyed his studio, Madani continued photographing citizens in Saida; by then he had captured images of 90 percent of Saida's inhabitants, amassing over 75,000 pictures. In 1999, Akram Zaatari's Arab Image Foundation, an organization dedicated to preserving, indexing, and studying photographic collections related to Arab culture, began collaborating with Madani in an effort to archive and share his photographs.

Hashem El Madani: Studio Practices comprises various grouping of photographs, selected and arranged by Zaatari. The images on display focus on the unfolding process of identity production among the predominantly younger generations who frequented the studio. Amid the tumultuous political landscape of Lebanon, marked by periods of prosperity, the disruptions of prolonged civil wars, sectarian conflicts, and Israel's invasion in 1982, the Shehrazade studio captured a surprisingly vibrant and joyful local scene. The young models used photography as a canvas to experiment with their image and explore their desires. The photographs, more than mere portraits, assert cultural and political self-representation, and become a conduit for collective, rebellious self-construction.

In the studio's confines, younger adults feel free to express intimacy with their same-sex friends, challenging paternalistic norms. This disruption is particularly significant for contemporary viewers as it counters one of the main political strategies perpetuating Islamophobia and racism toward Arabs in the West: homonationalism. Homonationalism, as articulated by queer scholar Jasbir Puar, describes the systematic oppression of queer, racialized, and sexualized groups in support of neoliberal structures and ideals. Through Zaatari's curation of Madani's photographs, previously obscured histories, practices, identities, and desires emerge, shedding light on overlooked and suppressed aspects of Lebanese society.

Born in 1966 in Saida, Lebanon.
Lives and works in Beirut, Lebanon.



AKRAM ZAATARI

Hashem El Madani: Prácticas de estudio

2006
25 impresiones en plata tomadas entre 1952 y finales de la década de 1970 por Hashem El-Madani.

Akram Zaatari reunió todos estos pies de foto tras una conversación con Hashem El-Madani.

Anónimo. Estudio Shehrazade, Saida, Líbano, principios de los años sesenta.
«Eso era completamente actuación. Les di el vestido blanco para que jugaran».

Ahmad el Abed, sastre. Casa de los padres de Madani, el estudio, Saida, Líbano, 1948-53.

«Como era afeminado, le daba poses que solía elegir para las mujeres. Solía venir a menudo al estudio con su familia y amigos».

Hermana de Ahmad el Abed. Casa de los padres de Madani, el estudio, Saida, Líbano, 1948-53.

Najm (izquierda) y Asmar (derecha). Estudio Shehrazade, Saida, Líbano, años cincuenta.

«Fue una sesión de disfraces. El vestido de la novia, el sombrero y las flores formaban parte de los accesorios del estudio».

Tarho y El Masri. Estudio Shehrazade, Saida, Líbano, 1958.

Bashasha (izquierda) y una amiga. Studio Shehrazade, Saida, Líbano, finales de los años cincuenta.

Anónimo. Studio Shehrazade, Saida, Líbano, principios de los años setenta.

Anónimo. Studio Shehrazade, Saida, Líbano, principios de los años setenta.
«Las películas inspiraban mucho a la gente. Venían a representar besos delante de una cámara. En una sociedad conservadora como la de Saida, la gente estaba dispuesta a interpretar el beso entre dos personas del mismo sexo, pero muy raramente entre un hombre y una mujer. Sólo recuerdo a una pareja que vino al estudio y se besó delante de la cámara, y no estaban casados. El resto eran personas del mismo sexo. Uno de ellos hace de mujer, mientras que el otro hace de hombre».

Anónimo. Estudio Shehrazade, Saida, Líbano, años setenta.
«Eran dos criados de dos vecinos. Vinieron a fotografiarse juntos. Les proporcioné gafas de sol a la moda.»

El hijo de unos libaneses residentes en un país africano, y un pariente. Estudio Shehrazade, Saida, Líbano, años setenta.

«Cuando se coloca la mano sobre el hombro de alguien, los hombros se vuelven rectos y horizontales. Colocar la mano sobre una superficie estable ayuda a colocar los hombros y la postura general del cuerpo. La familia del niño emigró a África, pero lo enviaron de nuevo a un internado en Saida. La mujer era pariente de la familia y solía visitarlo cada vez que visitaba Saida».

Un hombre de Ghazieh y su hija. Studio Shehrazade, Saida, Líbano, finales de los años cincuenta.

«Cuando me mudé a Studio Shehrazade le pedí a un pintor de paredes profesional que me pintara un fondo liso de color gris claro».

2 copias: Antes de su formación militar. Un joven posando de frente y de perfil, Studio Shehrazade, Saida. Líbano, principios de los años setenta.

«A finales de los años sesenta, el ejército libanés solía recomendar a los candidatos al entrenamiento militar que presentaran retratos de frente y de perfil con su solicitud».

Nacido en Saida, Líbano en 1966.
Vive y trabaja en Beirut, Líbano.

Hashem El Madani: Studio Practices

2006
Twenty-five silver prints taken between 1952 and the late 1970s by Hashem El Madani

Akram Zaatari assembled these captions after a conversation with Hashem El Madani.

Anonymous. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, early 1960s.
“That was completely acting. I gave them the white dress to play with.”

Ahmad el Abed, a tailor. Madani’s parents’ home, the studio, Saida, Lebanon, 1948–53.

“As he was effeminate, I gave him poses that I usually chose for women. He used to come often to the studio with his family and friends.”

Ahmad el Abed’s sister. Madani’s parents’ home, the studio, Saida, Lebanon, 1948–53.

Najm (left) and Asmar (right). Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, 1950s.
“It was a session of disguise[OG1] . The bride’s dress, the hat, and the flowers were part of the studio accessories.”

Tarho and El Masri. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, 1958.

Bashasha (left) and a friend. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, late 1950s.

Anonymous. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, early 1970s.

Anonymous. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, early 1970s.

“Films inspired people a lot. They came to perform kissing in front of a camera. In a conservative society such as Saida, people were willing to play the kiss between two people of the same sex, but very rarely between a man and a woman. I remember only one couple who came to the studio and kissed in front of the camera, and they were not married. The rest of them were people of the same sex. One of them plays the woman, while the other plays the man.”

Anonymous. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, 1970s.

“These were two servants of two neighbors. They came to be photographed together. I provided them with fashionable sunglasses.”

The son of Lebanese residents in an African country, and a relative. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, 1970s.

“When you position your hand on someone’s shoulder, your shoulders become straight and horizontal. Placing one’s hand on a stable surface helps position the shoulders and the general posture of the body. The boy’s family immigrated to Africa, but he was sent back to boarding school in Saida. The woman was a relative of the family and used to visit him every time she visited Saida.”

A man from Ghazieh and his daughter. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, late 1950s.

“When I moved to Studio Shehrazade I asked a professional wall painter to paint a smooth light-gray background for me.”

Two prints: Before they got their military training. A young man posing front and profile, Studio Shehrazade, Saida. Lebanon, early 1970s.

“In the late 1960s the Lebanese Army used to recommend that candidates to military training submit frontal and profile portraits with their application.”

Born in 1966 in Saida, Lebanon.
Lives and works in Beirut, Lebanon.

