

EVIL Y E

Tabakalera
Sala de exposiciones

ESPAÑOL

28.01.23 —
04.06.23

- la historia paralela de la óptica y la balística.

- Haig Aivazian
- Zach Blas
- Pauline Curnier Jardin
- Ho Rui An
- Izaro Ieregi González
- Rajkamal Kahlon
- Kiluanji Kia Henda
- Kapwani Kiwanga
- Prabhakar Pachpute
- Miranda Pennell
- Natascha Sadr Haghghian
- Azucena Vieites



La exposición que presentamos en la sala de exposiciones de Tabakalera es el resultado de una investigación de los comisarios Ana Teixeira Pinto y Oier Etxeberria que se acompañó con un seminario internacional en noviembre de 2022 bajo el título *Mal de ojo. La historia paralela de la óptica y la balística*.

Esta investigación gira en torno a la mirada, nunca neutral, y la óptica, más concretamente en torno al análisis crítico de cómo los avances tecnológicos en la óptica alimentan a su vez el desarrollo armamentístico. Esta historia paralela de las tecnologías ópticas y balísticas culmina en un artefacto que es buena muestra de los avances técnicos en los dos ámbitos, y también de sus claroscuros: el dron. Esta máquina, como cámara teledirigida, puede tener un uso de entretenimiento, para el ocio, para la producción audiovisual, para la vigilancia o, como lamentablemente es cada vez más habitual y latente, para la guerra. Como sintetizan los comisarios en su texto, el dron es una cámara que puede matar.

Analizar desde una perspectiva crítica y cultural el desarrollo de la óptica sugiere hablar de la mirada, una mirada que, en una historia marcada por el colonialismo blanco, no es neutral ni inocente, sino construida desde parámetros ideológicos e intencionados. Por ello, hablar de la mirada, es hablar de subjetividad y alteridad, proyección y visibilización, transparencia y opacidad, así como de las implicaciones políticas de estos conceptos, en su dimensión racial y de género.

La exposición busca, a través de las obras de artistas contemporáneos de diferentes nacionalidades, cuestionar y tensionar las relaciones de poder que han marcado esta mirada. Las posiciones artísticas convocadas en este proyecto pretenden abrir grietas para invertir las lógicas que rigen la contemporaneidad y aportar nuevos ángulos de mirada.

La exposición cuenta con cinco nuevas producciones creadas específicamente para la muestra, dos de ellas de artistas del contexto artístico vasco como son Azucena Vieites e Izaro Iregi González. Además, se podrán conocer casos de estudio desarrollados junto con el departamento de Programas Públicos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Evil Eye. La historia paralela de la óptica y la balística contará con un importante programa de actividades paralelas, con sesiones de cine, charlas y conferencias y, como viene siendo habitual en las exposiciones de Tabakalera, el programa Arte-makina —un curso de arte contemporáneo impartido por artistas en la misma sala de exposiciones—, visitas comentadas y talleres.

Queremos dar las gracias a todos los artistas que han participado en la exposición, y a todas las personas que la han hecho posible.

EVIL EYE — LA HISTORIA PARALELA DE LA ÓPTICA Y LA BALÍSTICA



En 1768, la England's Royal Academy patrocinó una expedición a Tahití, cuya misión era construir un observatorio astronómico, con el fin de observar a Venus deslizándose por la cara del Sol. Se trataba del Tránsito de Venus, un elusivo fenómeno astronómico que solo se produce dos veces cada siglo. El capitán James Cook estaba al mando en un barco llamado *HMS Endeavour*. Pero el viaje fue una apropiación de tierras disfrazada de expedición científica: Cook llevaba instrucciones secretas de rastrear el Pacífico Sur en busca de un continente, la *Terra Australis Incognita*, una masa de “tierra del sur” desconocida que resultó no existir. En cambio, el 22 de agosto de 1770 reclamó para Gran Bretaña toda la costa oriental de Australia, bautizándola como Nueva Gales del Sur. En cuanto al Tránsito de Venus, la expedición tuvo menos éxito.

El primer dispositivo capaz de grabar una serie de fotografías secuenciales fue desarrollado por un astrónomo, Pierre Jules César Janssen, con el fin de observar el Tránsito de Venus de 1874. El revólver fotográfico era un enorme sistema de cámara equipado con un mecanismo

en forma de cruz, similar al disco de un revólver Colt, capaz de girar en el sentido de las agujas del reloj, tomando 48 exposiciones en 72 segundos en un disco de daguerrotipo. A diferencia de los experimentos anteriores de Eadweard Muybridge, el revólver fotográfico no requería una serie de cámaras separadas. El aparato de Janssen trajo consigo la invención de la cronofotografía, cuando en 1882 Étienne-Jules Marey adaptó y mejoró el dispositivo para convertirlo en un aparato capaz de capturar 12 imágenes por segundo. Aunque el objetivo original de la cronofotografía era ayudar a los científicos a estudiar objetos en movimiento, el nuevo campo se convirtió rápidamente en una industria más amplia. A medida que la astronomía se alejaba por completo del campo de la óptica, adoptando la mayor precisión que ofrecía la física, la cronofotografía dejó de ser una oscura tecnología utilizada para las mediciones astronómicas o los estudios del movimiento y se convirtió en el medio definitorio de la modernidad, en la manifestación más poderosa de la incipiente industria del entretenimiento.

Desde la metáfora del «rayo visual» hasta el revólver fotográfico de Pierre Jules César Janssen, la historia de la óptica y la historia de la balística se desarrollaron en paralelo, y finalmente se fusionaron en la figura del dron, una cámara capaz de matar. Pero bajo la égida de esta trayectoria tecnocientífica, y trabajando conjuntamente con ella, se encuentra todo un régimen de visibilidad

determinado por la raza y el género, que sugiere un proceso ideológico en marcha «que hace que lo que es contingente y local —quizá incluso idiosincrático— en cuestiones de gusto parezca natural y, por tanto, fuera de toda discusión».¹

La presente exposición pretende cartografiar la fuerza estructuradora de esta mirada blanca en sus dimensiones concreta y abstracta, tematizando, entre otros hilos, los enredos de la perspectiva aérea con la guerra total y la creación de mundos de muerte; cuestiones de transparencia y opacidad; y, lo que el teórico cultural Jonathan Crary denominó «la inversión de la mirada», cuando la pantalla se duplica como dispositivo de vigilancia que observa al espectador que la observa.

.....

1. Meg Armstrong, «The Effects of Blackness: Gender, Race, and the Sublime in the Aesthetic Theories of Burke and Kant», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n.º 3 (1996): pp. 213–236.



Kapwani Kiwanga
Jalousie, 2018

Acero, espejo de dos caras
220 x 320 x 10 cm
Cortesía: Galerie Tanja
Wagner y Studio Kapwani
Kiwanga

Perspectiva aérea, guerra total y mundos de muerte

En 1910, con la tecnología aeronáutica disfrutando de una posición puntera, autores como Filippo Tommaso Marinetti, Gabriele D'Annunzio y Julius Peterson utilizaban en sus textos la imagen del vuelo como codificador del renacer nacional. Pero estas fantasías de partida y renovación quedaban imbricadas con la devastación colonial. La artista **Miranda Pennell** explora la relación existente entre la perspectiva aérea (la vista panorámica) y la guerra total, un concepto introducido por primera vez en la novela *La guerra de los mundos* (1898) de H. G. Wells, como indicativo de una guerra que lleva a la destrucción total sin ninguna limitación moral. Según sus palabras, en su videoensayo *Strange Object* (2020), se sacan «fotografías aéreas de un desconocido territorio colonizado, como punto de partida para reflexionar sobre las imágenes, el olvido y las narrativas de la historia». La noción de guerra total también está relacionada con lo que el filósofo Achille Mbembe denomina experiencias «límite» o «especulares». El autor, inspirado en la lectura de la novela *My Life in the Bush of Ghosts* de Amos Tutuola, sostiene que nos adentramos en «mundos de muerte, formas de existencia social que someten a vastas poblaciones a unas condiciones de vida que les confieren la condición de muertos vivientes».² Los temas que aborda la artista **Rajkamal Kahlon** habitan estos mundos de muerte, situados en el vínculo existente entre la violencia material y la violencia epistémica. Su obra aborda a menudo la dificultad de representar a las personas subalternas: personas que no han logrado integrarse en el proletariado tras la experiencia de expropiación colonial, quedando en su lugar como residuos de un mundo inacabado. En un texto tan apropiado que podría haber sido escrito teniendo la obra de Kahlon en mente, el académico David Lloyd sostiene que las personas subalternas «se ven acechadas por el espectro de la violencia»: no se trata de la violencia cometida por las personas subalternas o en contra de estas, sino de una violencia inherente a la inclusión en una autorepresentación occidental que como condición universal puede terminar afectando a cada particular.

Los elementos de la composición de **Prabhakar Pachpute** parten de una serie de viajes y observaciones que le permitirán analizar las repercusiones de la tecnología. El artista tematiza lo que denomina «horizontes robados», mediante una triangulación de sus obras *The Pillar of Curiosity and the Lab*, *The Siren* y *Feathers Never Die*. La primera pieza avanza con el observador, pues es «una imaginativa criatura nómada que no para de innovar, sin tener que rendir cuentas por las consecuencias de su innovación». Mientras que en *The Siren*, en palabras del autor, «la criatura representada es retorcida y amorfa,

.....

2. Achille Mbembe, «Life, Sovereignty, and Terror in the Fiction of Amos Tutuola», *Research in African Fictions*, vol. 34, no. 4 (2003): pp. 1-26, aquí p. 1.

y está preparada para alzar el vuelo. Una excavadora es su armadura y lleva el símbolo de una señal de alarma sobre su espalda, que le da un toque de precariedad. El vuelo podría satisfacer la codicia del ser humano, pero también devorar el paisaje y revelar las capas de una historia sepultada». El elemento final, *Feathers Never Die*, intenta «volver a imaginar la restitución y la reparación. Las alas que crecen dentro del foso simbolizan la esperanza y una posible revolución o cambio. El fluido, la máquina con la capa y la bota de goma llena de agua son personajes que van detrás de las plumas y crean una atmósfera teatral». En un apartado especial de la exposición, comisariado por **Germán Labrador Méndez**, se examina cómo se estructuran los espacios nacional y transnacional en un continuo colonial, que vincula el carlismo y las guerras del Rif con el ascenso del fascismo y el estallido de la Guerra Civil española, y, por tanto, la propia historia de la violencia moderna con la organización de los regímenes escópicos.

Transparencia y opacidad

●

En la teoría política occidental, se establece un nexo entre visibilidad y representación: tener representación implica un derecho a obtener visibilidad, lo que es, por lo general, un posicionamiento emancipador y empoderador. La artista **Kapwani Kiwanga** estudia en profundidad la dimensión racial que se oculta tras la noción de visibilidad, para ver su evolución en su condición de mecanismo de opresión colonial y cómo representa los sujetos fugitivos que genera, unos sujetos que buscan refugio en la invisibilidad. En marzo de 1713, el Concejo Municipal de la Ciudad de Nueva York aprobó la «Ley que regula la circulación de esclavos negros e indígenas en horario nocturno». En base a esta ley, las personas mayores de catorce años que no eran blancas estaban obligadas a circular de noche por el exterior con un farol o una vela encendida. Aunque la esclavitud ya ha sido abolida hace mucho tiempo, el Departamento de Policía de Nueva York sigue utilizando luces artificiales de gran intensidad para vigilar las viviendas de protección oficial, empleando la iluminación violenta como arma biopolítica. Kapwani Kiwanga examina la matriz de la mirada blanca y sus mecanismos persecutorios, en su condición de régimen de vigilancia, que produce y reproduce la raza como un índice de vulnerabilidad a la violencia estatal o autorizada por el Estado. En las tres piezas expuestas, Kiwanga se remite a la asimetría existente entre las personas que observan y las personas que son objeto de observación y, aunque oblicuamente, entre la dimensión racial oculta en la mirada sinóptica, tematizando la condición fugitiva de las personas negras como un intento de evadir la captura. Asimismo, profundizando sobre aspectos como la representación y los mecanismos de persecución, el artista **Kiluanji Kia Henda** se centra en la fe de Otelo, el trágico protagonista creado por

Shakespeare. Aunque *Otelo* se suele calificar como una historia de celos, la raza también es un tema dominante en la obra: Desdémona debe fugarse porque Otelo es un moro; Otelo se deja llevar por las intrigas de Yago porque ha internalizado el abuso racial al que está sometido constantemente. «Quizá por ser negro», cree Otelo que es el motivo, convencido del adulterio de Desdémona, lo que sella el destino de todos y (por causa del error de reconocimiento que forma parte de la tragedia), y no dándose cuenta nunca de que es él y no su esposa, el que se observa a sí mismo con los ojos de otra persona. En una serie formada por cinco fotografías tituladas *Othello's Fate* (2013), que forman parte del proyecto en curso *Self-Portrait as a White Man* (2010–), Kia Henda sitúa a un Otelo desnudo frente a un telón de fondo de estilo rococó, y reflexiona sobre el tema del hombre negro desnudo como imagen prohibida del arte occidental.

Según Beatriz Colomina, las máquinas de rayos X empezaron a utilizarse casi inmediatamente después de la publicación de su descubrimiento, en 1885, tanto fuera como dentro del campo de la medicina, como tecnología de vigilancia en estaciones de tren y puestos de control o como forma de entretenimiento. También tuvieron un profundo impacto en la arquitectura; por ejemplo, en la arquitectura de cristal, que sigue la lógica de la transparencia de los rayos X. Pero esta búsqueda de transparencia también tiene una dimensión de género, que se basa en la relación existente entre la mirada masculina y el cuerpo femenino, que es anterior a la tecnología de los rayos X y que ya se manifiesta en piezas como la «Venus anatómica». Concebida como medio para enseñar anatomía humana, la Venus anatómica sexualizaba el cadáver femenino. El ansia por poseer un objeto que no oponga resistencia ni rechazo reaparece en las fantasías tecnocientíficas del cuerpo ciborg, un cuerpo femenino diseñado para que sea transparente y, por tanto, flexible para la mirada del espectador masculino. En referencia a la escopofilia y a la intersección del género con las tecnologías sociales, la artista **Pauline Curnier Jardin** a menudo recurre al simbolismo de la mortificación de la amputación corporal y el vínculo existente entre el cuerpo, el universo cósmico y el orden social. Pauline Curnier Jardin extrae también de *Un Chant d'Amour* (1950) de Jean Genet asuntos como la dimensión de la representación determinada por el género y la mirada pornotrópica. Su película *Qu'un Sang Impur* (2019) empieza como un *remake* inspirado parcialmente en el amor homoeótico entre los reclusos de una prisión, que es objeto de la deseosa mirada de un sádico carcelero. En la película de Curnier Jardin, los cuerpos juveniles de Genet se reemplazan por mujeres en climaterio, que invierten las respectivas posiciones del depredador y la presa, de los que miran y de los que reciben la mirada. El panóptico es un concepto disciplinario ligado a la realidad en forma de una torre central de vigilancia rodeada de celdas. Los carceleros observan a los reclusos desde la torre. Aunque técnicamente los conceptos de *vicio*



Haig Aivazian
*They May Own the
Lanterns but We Have the
Light, Episode 1, 2022*

Fotograma
Cortesía del artista

y *virtud* de **Natascha Sadr Haghghian** no representan un panóptico, la artista combina vigilancia y espectáculo en el mismo régimen de escopofilia: *vice/virtue* (2001) es un video que avanza y retrocede en loop como una maniobra aérea entre dos planos. El primer concepto representa el patio de una prisión, el segundo, la escena.

Workers Leaving The Lumière Factory (1895), de Louis Lumière, se considera habitualmente como la primera película de la historia. La película muestra una vasta masa de personas trabajadoras, principalmente mujeres, saliendo por las puertas de la fábrica Lumière. Aunque las puertas de la fábrica crean una separación entre el mundo del trabajo y el mundo del ocio, el artista **Ho Rui An** observa que las cámaras de seguridad que se utilizan en la actualidad muestran una perspectiva diferente, que le permite al observador ojear dentro del mundo que se oculta detrás de las puertas. Tras un examen de las imágenes de seguridad de una empresa en China, el artista llega a la conclusión de que «no hay mucho que mirar». No hay suficientes trabajadores y trabajadoras saliendo de la fábrica.

Caracterizada en última instancia por su función de película metafórica, la animación es metáfora encarnada, hipostatización de la desviación en lo concreto del cuerpo humano, elongado y tensionado hasta los límites del reconocimiento. La obra *They May Own the Lanterns but We Have the Light, Episode 1* (2022) es, en palabras de su autor **Haig Aivazian**, «una película sobre la alquimia de la luz y el ritmo de las cosas que han sido creadas para fluir. Aquí los fantasmas echan a los policías de la ciudad, y el trabajo y el ocio se ensombrecen mutuamente en un laberinto de complejas infraestructuras». La materia es dinámica y la forma es siempre provisional. Es una película que trata sobre el «retrato de un cuerpo proteico» mediante una «fantasía de metamorfosis, un cambio de mutabilidad, sin sometimiento a las formas de la actualidad», que puede transportar la promesa paulatina de «una transformación que podría afectarnos a todos, política y socialmente». A partir también de su interés por lo fugaz, lo efímero y lo impermanente, la artista **Izaro Iregi González** desarrollará una intervención performativa, en la que partirá de la noción masculina de un sujeto vertical y erecto hacia unos estados narrados más inestables que encarnan lugares privilegiados de performatividad *queer*. Utilizando la noción de gravedad para hacer reflexiones poéticas sobre la caída y, por extensión, sobre el fracaso, la artista intentará articular formas de construcción de mundos que abracen la fragilidad de la existencia en lugar de oponerse a ella.

La interfaz y la inversión de la mirada



La lógica cultural de la era de la información se sitúa en una inversión de la puerta: la pantalla, como ha señalado Crary, «es tanto el

objeto sujeto a la atención como el objeto que puede vigilar, grabar y referenciar de manera cruzada el comportamiento atento». El punto de partida de la obra de **Natascha Sadr Haghghian** *Onco-mickey-catch* (2016) es la noción, en cierto modo paradójica, de la comunicación directa en internet. Cuando se celebran videoconferencias, por lo general, se mira hacia la imagen de la persona con la que se conversa en la pantalla (o hacia la propia). Como resultado de esto, las miradas apenas se encuentran. *CatchEye* es una aplicación diseñada para reorientar la mirada de las personas hacia la cámara y «enriquecer» la «experiencia de la conversación». La aplicación se instala en dos monitores que, a su vez, sobresalen de la región dorsal de un objeto con forma de ratón peludo. Esta forma anormal tiene cierto parecido con el ratón Vacanti (el ratón que utilizó Charles Vacanti para crear un cartílago en su espalda con forma de oreja, y que fue sensación en los 90 en internet), y que Sadr Haghghian vincula a otros dos conocidos ratones: el oncoratón, modificado genéticamente para tener vulnerabilidad a los tumores cancerígenos (el primer animal patentado como marca registrada) y Mickey Mouse, entendido comúnmente como taquigrafía del complejo lúdico-militar. Yuxtaponiendo la morfología tecnológica a las tecnologías ópticas, Sadr Haghghian apunta hacia un modelo de visión totalmente autónomo, sin vinculación con la emoción, la representación o el procesamiento de datos cognitivos (que se extiende hasta la NASA, los organismos financieros de valoración del riesgo de crédito, los proveedores de seguros médicos e incluso a los algoritmos de clasificación utilizados por Google o Instagram), y que es predictivo, pues moldea acciones futuras de conformidad con comportamientos previos. El procesamiento de datos implica un modelo de temporalidad en el cual el pasado no es más que una reserva permanente de información, a la espera de su extracción. El artista **Zach Blas** representa gráficamente la transmutación de los grandes datos en sustancias mágicas que predicen y controlan el futuro. Su *Jubilee 2033* (2018) es una reimaginación de escenas de la película punk y *queer* de Derek Jarman *Jubilee* (1978). La película muestra a la escritora Ayn Rand (Susanne Sachsse) y a los miembros de su Colectivo, como el economista Alan Greenspan, durante una experiencia lisérgica en 1955. Una inteligencia artificial llamada Azuma transporta a los personajes hacia un futuro distópico en Silicon Valley. Mientras arden las sedes de Apple, Facebook y Google, Azuma revela que Ayn, cuyos escritos promueven el espíritu empresarial, se ha convertido en una estrella de la filosofía entre los ejecutivos tecnológicos. En medio de los escombros, Rand y el Colectivo observan cómo grupos contrarios capturan a los gurús tecnológicos, testimoniando el fin de la élite de Silicon Valley. En una oficina ocupada de Palantir Technologies, conocen a Nootropix (Cassils), un profeta *contrasexual* y *contrainternet*, del que reciben charlas sobre el fin de internet como lo conocemos. Trabajando con tecnologías de baja intensidad para revertir los efectos de las tecnologías de gran intensidad, **Azucena**



Vieites desestabiliza los regímenes escópicos por medio de la creación de un conjunto de imágenes que muestran una convergencia entre la intimidad y la distancia crítica, sugiriendo indeterminación y ambigüedad.

En la mayoría de los países de Asia oriental, el rápido proceso de urbanización y modernización se percibió como sinónimo de occidentalización y, en el mismo sentido, la tecnología se vio como un lugar de doble alienación, a través de la introducción de lo nuevo y lo extranjero. En China, durante el gobierno de Deng Xiaoping, la industria llevó a cabo un proceso de aceleración para «sincronizar» el país con Occidente. El desarrollo tecnológico —que, como apreció el filósofo Yuk Hui, es el «origen de la sincronización del eje temporal global desde el inicio de la globalización»— vino a constituir «un pasado que los chinos nunca vivieron», pero cuyo poder irrestricto ha alcanzado aún así un ritmo mucho más acelerado que el de Occidente. En la conferencia performativa de **Ho Rui An Dash** (2016-2018), las fricciones que se producen entre estas realidades cruzadas se representan como una colisión absolutamente frontal entre el capitalismo de riesgo encarnado en un coche deportivo y la humildad de un taxi (momento que el artista optará por la narración en lugar de la exhibición). La película de un accidente, grabada con una cámara de salpicadero y subida en Youtube, pasa a codificar la imbricación de narrativas fronterizas con la escatología financiera: mientras el artista habla, el espectador observa la secuencia de un accidente de

Natascha Sadr Haghghighian
Onco-mickey-catch, 2016

Taxidermia, ordenador,
cámaras RealSense,
Skype o Google Hangout,
CatchEye
85 × 50 × 120 cm
Créditos: Taxidermia: Neda
Saeedi
Cortesía de la artista



coche en una cámara de salpicadero, misteriosamente similar a las escenas de accidentes automovilísticos de Hollywood. Mientras el salpicadero emerge como signifiante de una mirada omnipresente (el que, habiendo sobrevivido al accidente, conduce hacia un punto evanescente del horizonte), el propio Singapur se presenta como un espacio fronterizo, situado en la intersección de una forma de vida tradicional y un entorno social modulado cibernéticamente, y las metáforas de la velocidad y la aceleración se codifican como una forma de movimiento ascendente, en dirección al futuro.

Ana Teixeira Pinto y Oier Etxeberria Bereziartua

Kiluanji Kia Henda
La conquista del reino sin memoria (Jeanne Rolande), 2023

Impresión en tinta sobre papel Fine Art
93 x 140 cm
Nueva producción

LISTADO DE OBRAS POR ORDEN ALFABÉTICO

Haig Aivazian (Beirut, 1980)

They May Own the Lanterns but We Have the Light, Episode 1, 2022

Vídeo HD, blanco y negro, sonoro

Aproximadamente 7'

Cortesía del artista

•

Zach Blas (Point Pleasant, 1981)

Jubilee 2033, 2018

Vídeo HD monocanal, en color, sonoro, 30' 52", en bucle

The Seal of the Absolute, 2017

Vinilo fluorescente, dimensiones variables

Palantir: Disappeared Internet, 2017

Esfera de cristal grabada con 12 pulgadas de diámetro, luz LED

Palantir: Killed Internet, 2017

Esfera de cristal grabada con 12 pulgadas de diámetro, luz LED

Cortesía: Studio Zach Blas

•

Pauline Curnier Jardin (Marsella, 1980)

Qu'un sang impur, 2019

Vídeo HD, 16' 05"

Cortesía: ChertLüdde Gallery y Studio

Pauline Curnier Jardin

•

Ho Rui An (Singapur, 1980)

Ultimate Coin Test China High-Speed Rail, 2018

Vídeo HD, en bucle

DASH, 2016-18

Conferencia e instalación de vídeo con asientos de coches y pantallas sincronizadas

57' 10"

Cortesía del artista

Twenty-Four Cinematic Points of View of a Factory Gate in China, 2022

Vídeo 4K, 24:00

Nueva producción

•

Izaro Ieregi González (Algorta, 1987)

Conjugate one to each other, 2022

Objetos de una performance

Nueva producción

•

Rajkamal Kahlon (Auburn, California, 1974)

War Bill, 2010

Gouache y acrílico sobre papel de acuarela 180 × 130 cm

Wrestlers, 2010

Acrílico y gouache sobre papel de acuarela 130 × 180 cm

Fear of a Black Planet, 2010

Acrílico y gouache sobre papel de acuarela 180 × 130 cm

My Temple of Justice, 2010

Acrílico y gouache sobre papel de acuarela 180 × 130

Cortesía de la artista

•

Kiluanji Kia Henda (Luanda, 1979)

Othello's Fate (Act I, II, III, IV and V), 2013

Impresión digital en papel mate montado sobre aluminio

110 × 170 cm

Ed.1/5 + 1 PA/AP

Phantom Pain – A Letter to Henry A.

Kissinger, 2020

Vídeo HD, color, sonoro, 08' 30"

Cortesía: Galeria Filomena Soares y el artista

La conquista del reino sin memoria (Jeanne Rolande), 2023
Impresión en tinta sobre papel Fine Art
93 × 140 cm
Nueva producción

Vice/virtue, 2001
Animación en bucle sobre una pila de papeles
01' 05" (en bucle), sin sonido
Cortesía de la artista

Kapwani Kiwanga (Hamilton, 1978)
Glow #11, 2020
Marmor Sahara Noir, Holz, LED, plexiglás
180 × 40 × 60 cm

Azucena Vieites (Hernani, 1967)
Affection, 1993-2023
Electrografía, papel
Pieza única + prueba de artista

Jalousie, 2018
Acero, espejo de dos caras
220 × 320 × 10 cm
Cortesía: Galerie Tanja Wagner y Studio Kapwani Kiwanga

Affection, 1993-2023
Serigrafía, espejo
Pieza única
Nueva producción

Novaya Zamlaya, 2015
Audio y proyección de diapositivas
13' 23"
Cortesía: Studio Kapwani Kiwanga

Casos de estudio

Étienne Jules Marey (Beaune, 1830 - Paris, 1904)
Máquina neumática que reconstituye el vuelo de un insecto: Insecto artificial de Marey

Miranda Pennell (Londres, 1963)
Strange Object, 2020
Video HD, 15' 00"
Cortesía de la artista

Lucien Georges Bull (Dublín, 1876 - Boulogne, 1972)
Visor estereoscópico de Lucien Bull, 1904
Cortesía: La Cinémathèque française

Prabhakar Pachpate (Sasti, 1986)
Stolen Horizon, 2023
Pintura acrílica, carboncillo y grafito sobre la pared
Dimensiones variables
Nueva producción

Oscar Domínguez (San Cristóbal de la Laguna, 1906 - Paris, 1957)
Arbalète, 1950
Óleo sobre lienzo
77,5 × 146,2 cm
Cortesía: Colección de Arte del Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco. Museo Artium

Natascha Sadr Haghigian
Onco-mickey-catch, 2016
Taxidermia, ordenador, cámaras RealSense, Skype o Google Hangout, CatchEye
85 × 50 × 120 cm
Créditos: Taxidermia: Neda Saeedi

Evaristo Valle (Gijón 1873-1951)

Aeroplano, 1922

Óleo sobre lienzo

79,5 × 99,5 cm

Cortesía: Museo de Bellas Artes de Asturias

Ispaniya, 1939

Película (fragmento)

Dirección: Esfir Shub

•

Cámara aérea, 1942

38 × 38 × 30 cm

Pistola fotográfica y estuche de metal

esmaltado negro Kit Photosniper,

1982-1990

26 × 14 × 59 cm

Arrhash (Veneno), 2009

Película (fragmento)

Dirección: Javier Rada y Tarik El Idrissi

Cortesía del director

Estereoscopio negro de Stereo Optical +
fotografía estereoscópica

18 × 21 × 27 cm

Cortesía: Photomuseum

•

Bertso papera: JAA. 08. *Berso Berriac*, 1860

Tinta sobre papel, 32 × 22 cm

*Guerra civil en España: don Carlos en una
batería del monte San Marcial, observando
los desperfectos ocasionados por un obús,*
1874

Litografía, 50 × 42 cm

Catalejo y estuche de Tomás Zumalakarregi

Madera, cobre, cristal y cuero

Siglo XIX

Cortesía: Museo Zumalakarregi. Diputación

Foral de Gipuzkoa

•

Sierra de Teruel, 1940

Película (fragmento)

Directores: André Malraux y Boris Peskine

Cortesía: Filmoteca Española

•



Miranda Pennell
Strange Object, 2020

Fotograma
Cortesía de la artista

TABAKALERA



**CENTRO
INTERNACIONAL
DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA**

Andre Zigarrogileak plaza, 1
20012 Donostia / San Sebastian

Horario sala de exposición

Martes-Domingo
12:00-14:00 / 16:00-20:00
Lunes cerrado

Información

T+34 943 118 855
E info@tabakalera.eus

Oficinas

T +34 943 011 311
E tabakalera@tabakalera.eus

tabakalera.eus