

Acaymo S. Cuesta & Branislav Nikolić

¿El interés general?, 2022



Instalación: madera, materiales desechados y fotografías
Installation: wood, discarded materials, and photographs

Cortesía de los artistas | Courtesy of the artists

El artista canario Acaymo S. Cuesta y el serbio Branislav Nikolić conectan las dos regiones donde se ha desarrollado el proyecto a través de una obra en colaboración haciendo uso de materiales reutilizados y recuperados, principalmente madera y otros residuos.

La instalación busca establecer puentes entre las problemáticas ecológicas de Gran Canaria y las globales, tomando como punto de partida el proyecto de construcción de la central hidroeléctrica del Salto de Chira-Soria, cuya polémica está dividiendo a la ciudadanía de la isla, a la que aluden con la estructura arquitectónica que atraviesa el espacio.

Los artistas apuntan al peligro del imperialismo corporativo que en general ha venido desarrollándose especialmente en países del Sur Global, que conduce a la desposesión de comunidades de pueblos originarios e indígenas y genera daños irreversibles en la flora y fauna del territorio.

Apelan así a la importancia de la soberanía energética global alejada de los monopolios de poder sobre los recursos, en la que la carrera de las renovables corre el riesgo de caer en manos del capitalismo verde que perpetúa el concepto de progreso como crecimiento infinito, un modelo que choca frontalmente con los límites de la biosfera.

Canarian artist Acaymo S. Cuesta and Serbian artist Branislav Nikolić connect the two regions where the project has been developed through a collaborative work making use of reused, recovered, and discarded materials, mainly wood and other sorts of waste.

The installation seeks to establish bridges between the ecological problems of the islands and global ones, taking as its starting point the construction project of the Salto de Chira-Soria hydroelectric plant, whose controversy is dividing the citizens of Gran Canaria, alluding to the form of the architectural structure that crosses the space.

The artists suggest the danger of corporate imperialism that has been developing, especially in countries of the Global South, leading to the dispossession of communities of the First Nations and indigenous peoples and generating irreversible damage to the flora and fauna of the territory. This loss of diversity is also shown in the photographs found inside the room as a separate space created by the structure.

The artists thus appeal to the importance of global energy sovereignty away from the monopolies of power over resources, where the race for renewables runs the risk of falling into the hands of green capitalism, which perpetuates the concept of progress as infinite growth — a model that collides head-on with the limits of the biosphere.

Amy Balkin

Public Smog, 2004 – en proceso | ongoing



Instalación: postales y documentos
Installation: postcards, documentation

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

***Public Smog*: Petición para que España lidere una iniciativa para inscribir la atmósfera terrestre en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO con carácter urgente (2022)**

«Si bien España ratificó con anterioridad el Convenio Europeo del Paisaje (2008), reflejo del éxito de los esfuerzos realizados por el gobierno de Canarias para promover una política medioambiental responsable ya en 2002, los intereses del capital y, en última instancia, la indivisibilidad de la atmósfera, cuerpos de aguas y las áreas territoriales, exigen que se siga actuando y abordando de forma colectiva, en particular teniendo en cuenta la debilidad y los límites de la ley y de los instrumentos políticos...».

Public Smog es un parque público en la atmósfera que se inauguró en 2004 como respuesta a la invención de una nueva mercancía -los gases de efecto invernadero- consagrada en el Protocolo de Kioto y llevada a la práctica en forma de mercados de derechos de emisión. Entre las actividades emprendidas para abrir el parque se incluyen la compra y retirada de compensaciones de carbono en los mercados regulados de derechos de emisión, haciéndolas inaccesibles para las industrias contaminantes. Si *Public Smog* se abre de este modo, existirá por encima de la zona regulada donde se compraron las compensaciones. El tamaño y la ubicación del parque varían en función de la cantidad de derechos de emisión adquiridos y de la duración del contrato, unidos a las fluctuaciones estacionales de la calidad del aire.

Entre estas actividades se incluye una iniciativa, ya en marcha, para inscribir la atmósfera terrestre en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Si la inscripción en la Lista de Patrimonio Mundial tiene éxito, el parque, que abarcaría la totalidad de la atmósfera terrestre, se reabría de forma permanente, salvo que fuera suprimida de la lista en el futuro. Si la solicitud es rechazada, se invitará a la población a firmar y enviar una petición pública y colectiva a través de tarjetas postales. Las postales recopiladas se remitirán a los representantes españoles de la UNESCO al término de la exposición.

***Public Smog*: Petition for Spain to lead a process to inscribe Earth's atmosphere on the UNESCO World Heritage List on an emergency basis (2022)**

While Spain previously ratified the European Landscape Convention (2008), reflecting the success of efforts by the government of the Canary Islands to support responsible environmental policy as early as 2002, the interests of capital and the ultimate indivisibility of the atmosphere, bodies, and territorial zones demand continued collective action and address, especially considering the weakness and limits of law and policy instruments...

Public Smog is a public park in the atmosphere that opened in 2004 as a rejoinder to the invention of a new commodity — greenhouse gases — set forth in the Kyoto Protocol and implemented as emissions trading markets. Activities to open the park have included purchasing and retiring offsets in regulated emissions markets, making them inaccessible to polluting industries. When *Public Smog* opens this way, it exists above the regulatory zone where the offsets were purchased. The park's size and location vary, reflecting the number of emissions allowances purchased and the length of contract, compounded by seasonal fluctuations in air quality.

These activities include the ongoing effort to inscribe Earth's atmosphere on UNESCO's World Heritage List. Successful World Heritage inscription would reopen the park, encompassing all of Earth's atmosphere, on a permanent basis, barring future delisting. If the request is rejected, it will be followed here by inviting the collective address of a signed, mailed postcard petition from the public. The collected postcards will be mailed to Spain's UNESCO representatives at the exhibition's close.

Ana Mendieta

Untitled (From the Silueta Series), 1976



Fotografía | Photography

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria
Collection Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria

Mendieta pertenece a una generación temprana de artistas que comenzó a tejer fuertes hilos de conexión entre los cuerpos de las mujeres y de la Tierra, ambos compartiendo el mismo tipo de relaciones de opresión. En su trabajo a menudo subyacen las conexiones espirituales entre el cuerpo y la naturaleza.

Esta serie de fotografías documenta las siluetas del cuerpo de la artista marcadas en la arena como resultado de la performance realizada en una playa en Salina Cruz, México. La serie *Siluetas* es parte del cuerpo de trabajo más representativo de esta artista en la que trabajó desde 1973 hasta 1980, tras visitar emplazamientos precolombinos en México y aprender más sobre las culturas indígenas locales. Desde esa perspectiva, el paisaje natural como escenario de su obra, entre el *body art*, la *performance* y el *land art* comenzaron a jugar un papel fundamental y la artista comenzó a utilizar una tipología de formas femeninas arquetípicas abstractas para expresar, según sus palabras, “una fuerza femenina omnipresente”.

Mendieta dejó plasmadas sus siluetas en diferentes lugares, como la hierba, la tierra y las ramas, a través de una variedad de medios, incluidos el fuego y la talla. En este caso, las marcas que deja su cuerpo son borradas paulatinamente por la marea, dejando huellas similares a las que imponen las acciones antropogénicas hacia el planeta, metáfora de la erosión y colonización tanto del cuerpo de la mujer como de la naturaleza.

Mendieta belongs to an early generation of artists who started exposing the strong threads and relationships of oppression that women’s bodies and the Earth share. Her work often expresses the underlying spiritual connections between the body and nature.

This series of photographs documents the silhouettes of the artist’s body that remain in the sand because of the actions performed on a beach in Salina Cruz, Mexico. The *Silueta Series* is part of the most representative body of Mendieta’s work, on which she worked from 1973 to 1980 after visiting pre-Columbian sites in Mexico and learning more about local indigenous cultures. From that perspective, the natural landscape as a setting for her work that encompasses body art, performance, and land art has taken a crucial role. She started using a typology of abstracted archetypal feminine forms to express, in the artist’s words, ‘omnipresent female force’.

Mendieta left her silhouettes in different places, such as grass, earth, and branches, and through a variety of means, including fire and carving. In this case, the marks left by her body are gradually erased by the tide, leaving traces similar to the ones imposed by anthropogenic actions towards the planet – a metaphor of erosion and colonization of both women’s bodies and nature.

Beth Stephens & Annie Sprinkle

Ecosex Manifesto 3.0, 2020



Impresión digital | Digital print

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

En 2011, Annie Sprinkle y Beth Stephens escribieron un *Manifiesto Ecosexual* con la ayuda de Natalie Loveless y Sha LaBare y, con ello, lanzaron oficialmente el movimiento ecosexual. Por el poder que nos ha sido otorgado, anunciaron que la Tierra era su amante, que la ecosexual era una nueva identidad de género y que la ecosexualidad podía ser una estrategia de activismo medioambiental. Asimismo, describieron los distintos tipos de ecosexuales, lo que hacen y cómo actúan en su condición de activistas.

Suponiendo que el Manifiesto crecería, cambiaría y evolucionaría con el tiempo, llamaron a la primera versión *Manifiesto 1.0*. En junio de 2015, en colaboración con el artista Guillermo Gómez-Peña, escribieron un *Manifiesto 2.0*, más corto y poético, para un desfile-*performance* y, en mayo de 2020, redactaron una nueva versión, que se muestra aquí — el *Manifiesto 3.0* — para hacerse eco de la pandemia de COVID-19. A lo largo de los años, han ido polinizando el *Manifiesto Ecosexual* por todo el mundo y proponen al público que lo firme y que aporte sugerencias para mejorarlo: cópialo, muéstralo, tradúcelo y distribúyelo, ya que es una pieza en permanente evolución.

Annie Sprinkle and Beth Stephens wrote *Ecosex Manifesto* in 2011 with some help from Natalie Loveless and Sha LaBare, and officially launched the ecosex movement. By the power vested in themselves, they announced that the Earth was their lover, that ecosex was a new gender identity, and that ecosex could be an environmental activist strategy. They described the different kinds of ecosexuals, what they do, and how they operate as activists.

Figuring that the Manifesto would grow, change, and evolve over time, they called the first iteration *Manifesto 1.0*. In June 2015, they wrote a shorter, more poetic *Manifesto 2.0* in collaboration with artist Guillermo Gómez-Peña for a parade performance, and in May 2020, they wrote a new version, *Manifesto 3.0*, displayed here, to recognize the COVID 19 pandemic. Over the years, they have pollinated *Ecosex Manifesto* widely around the world, and they suggest that the public sign it and provide suggestions to improve it. Copy it, display it, translate it, and distribute it, as it's an evolving piece.

Fernando Palma

Tlatla'zo'huenmanaz, 2016



5 banderas impresas en lona reciclada
5 flags printed on recycled cloth

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Fernando Palma retoma la cosmovisión indígena para apelar a una nueva relación simbiótica con la tierra. Nacido en la delegación Milpa Alta, México, su trabajo como artista está íntimamente ligado a su activismo como parte de la asociación Calpulli Tecalco, centrada en la preservación de la lengua náhuatl y de todo el ecosistema de San Pedro Atocpan, la riqueza de sus reservas naturales, la soberanía alimentaria y los sistemas agrícolas amenazados hoy en día.

Aquí presenta una serie de banderas que cuelgan del atrio del museo, con inscripciones en náhuatl, en las que reivindica el imaginario prehispánico junto a juegos toponímicos creados por el artista, que se interpretarían de la siguiente manera:

Negra: El corazón divino del cerro da a luz a nuestra Tierra junto a los ocotes.

Azul: Nuestro Señor Cuchillo Ceremonial da luz a nuestra Tierra donde se guardan escudos y las banderas.

Verde: Nuestro Padre Tlaloc crea la Tierra junto a las cañas de maíz.

Roja: Nuestro Padre el Sol crea nuestra Tierra junto a la nopalera.

Blanca: La Señora de las lluvias crea el agua divina, la lluvia, y hace crecer a nuestro Señor de Atocpan.

Palma señala cómo en náhuatl no existe el verbo *ser/estar*, propio de la concepción antropocentrista occidental, en el que todo lo demás se objetualiza.

En la concepción indígena, el concepto de persona se extiende a todo tipo de objetos, elementos orgánicos, etc. que se consideran *teotl*, energía, y por tanto personas también. «El entendimiento del mundo es más comprensible para nosotros hoy en día si aceptamos que el concepto indígena de persona no se limita a los seres humanos por sí solos, sino en realidad está conferido a la naturaleza, los animales y el ser humano en conjunto», comenta el artista.

Fernando Palma restates his indigenous worldview to appeal to a new symbiotic relationship with the Earth. Born in the Milpa Alta delegation, Mexico, his work is closely linked to his activism as part of Calpulli Tecalco. This organization is focused on the preservation of the Nahuatl language and the entire ecosystem of San Pedro Atocpan, including natural resources, food sovereignty, and agricultural systems, which are threatened today.

In these flags hanging from the museum's atrium, with inscriptions in Nahuatl, he asserts the pre-Hispanic imaginary and toponymic games created by the artist, interpreted as follows:

Black: The divine heart of the hill gives birth to our land, along with the ocotes.

Blue: Our Lord Ceremonial Knife gives light to our land where shields and flags are kept.

Green: Our Father, Tlaloc, creates the Earth together with the corn stalks.

Red: Our Father, the Sun, creates our Earth together with the nopalera.

White: The Lady of the Rains creates the divine water.

Palma points out how in the Nahuatl language, there is no verb for 'to be', characteristic of the Western anthropocentric conception, in which everything else is objectified.

In the indigenous conception, the idea of person extends to all kinds of objects, organic elements, etc. that are considered *teotl* — energy — and therefore people as well, so nature, animals, and the human are understood as a whole.

Gloria Godínez

Rojo Descolonial. Sangre de tunas en México y Canarias, 2022



Video performance. 14 min 56 s

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

Se ponen aquí en diálogo, en la misma sala pero en dos espacios diferentes, dos obras de esta artista mexicana afincada en Canarias, donde establece conexiones entre el pasado colonial de ambas regiones.

En *Sangre de tunas* (2022) alude al fruto de los nopales cultivados en Guatiza, Lanzarote y en Teotitlán del Valle, Oaxaca. En ellas crece el insecto de la cochinilla, con el que se produce el preciado tinte de la grana, cuya patente perteneció durante siglos a la corona española, que abastecía a la industria textil europea, perpetuando la economía de la plantación de las empresas coloniales.

El título remite a *nocheztli*, la palabra náhuatl con la que se nombraba a este insecto en el México prehispánico con quien Godínez es interpelada e incorpora la abyección para reflejar gestos y giros descoloniales. Los giros hacen rotar al cuerpo y al pensamiento, tanto que se tambalean los cimientos de la civilización, no hay centro y solo se reconoce la periferia.

Two works by this Mexican artist based in the Canary Islands are put into dialogue here, in the same room but separate spaces, establishing connections between the colonial pasts of both regions.

In *Sangre de tunas* (2022), she alludes to the fruit of the *nopales* cultivated in Guatiza, Lanzarote, and in Teotitlán del Valle, a small village near Oaxaca. The cochineal insect grows in these cacti, with which precious scarlet dye is produced. For centuries, the patent for this dye belonged to the Spanish crown, which supplied the European textile industry, perpetuating the plantation economy of colonial companies.

The title of the work refers to *nocheztli*, the Nahuatl word for this insect in pre-Hispanic Mexico, with which Godínez identifies. She incorporates abjection to reflect decolonial gestures and turns. The rotations of the body allude to the shaken foundations of civilisation, where there is no centre and only the periphery is recognised.

Igor Grubić

Do Animals...?, 2017



5 fotografías impresas en cartón nido de abeja
5 photographs printed on e-board

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

Do Animals...? es un proyecto multimedia basado en un estudio de antiguos mataderos en el norte de Italia que Igor Grubić realizó durante su participación en el programa de residencia artística RAVE (East Village Artist Residency). La obra consta de una serie de cinco fotografías de mataderos actualmente vacíos que el artista coloca como anuncios anónimos en vallas publicitarias de distintas ciudades, pero que también expone en museos y galerías. En cada una de las fotos, Grubić plantea una pregunta que analiza el efecto psicológico en la conciencia de la gente de esas fábricas de muerte para animales.

Con estas preguntas el artista, como defensor de los derechos de los animales y activista, se propone abrir un espacio de debate sobre la responsabilidad de la humanidad con el mundo de los seres vivos que extermina sin cesar para sus propias necesidades. Por ejemplo, la pregunta del artista: *Do animals survive extinction?* (¿Acaso los animales sobreviven a la extinción?), colocada sobre una serie de frías e inquietantes representaciones de mataderos, apela directamente a la responsabilidad moral pública de la humanidad, dado que el rápido e incesante exterminio de animales daña el ecosistema del planeta, acelera el cambio climático y pone aun en mayor riesgo la supervivencia de todos los seres vivos que pueblan la Tierra.

La obra de Grubić hace referencia al contexto de la era postantropocéntrica, a la necesidad de establecer unas relaciones distintas entre las personas y otras especies del mundo de los seres vivos, concretamente de los animales, y a la transición hacia los principios de la ética biocéntrica. Constituye una postura artística paradigmática que, en la estela del espíritu posthumanista, alude a los antagonismos constitutivos de las relaciones entre humanos y no humanos.

Do Animals...? is a multimedia project based on the research of former slaughterhouses in northern Italy that Igor Grubić undertook during his participation in the RAVE East Village Artist Residency programme. The work consists of a series of five photos of today's empty slaughterhouses, which the artist places as anonymous advertisements on billboards in cities and exhibits in museums and galleries. In each of the photos, Grubić asks one question that examines the psychological effect on people's consciousness of those factories of death for animals.

With these questions, the artist, as an activist and a supporter of animal rights, wants to open up the space for a discussion on humanity's responsibility towards the living world that is continuously exterminated for its own needs. For example, the artist's question, *Do animals survive extinction?* Is set on cold and disturbing representations of slaughterhouses. It directly appeals to the public moral responsibility of humanity because the rapid and continuous extermination of animals damages the ecosystem of the planet, accelerates climate change, and puts the survival of the entire living world on Earth in even greater danger.

Grubić's work refers to the context of the post-anthropocentric era, the need to establish different relationships between people and other species of the living world, specifically animals, and the transition to the principles of biocentric ethics. It represents a paradigmatic artistic position that, in the spirit of posthuman theory, refers to constitutive antagonisms in the relationships between humans and non-humans.

Javier Camarasa

El corazón del bosque, 1995



Instalación: mesa, cubos, estructura de madera

Installation: wooden table, cubes, lockers

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria

Collection Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria

Instalación compuesta por cubos de madera sobre una mesa rectangular (como una mesa de billar), y cuatro casilleros de madera con 28 espacios cada uno donde se pueden colocar los cubos.

Una larga mesa con un tapete de juego muestra 168 cubos de distintas maderas – algunas de ellas ilegales – correspondientes a distintos tipos de árboles, con los que el artista invita a componer un puzle, colocando las piezas en una serie de cajas que contienen los nombres y códigos de clasificación de los árboles a los que corresponderían. Los números de las cajas coinciden con los prefijos telefónicos de los países de origen de esa madera: la mayoría de ellos han sido obtenidos por el artista por medio de llamadas telefónicas.

Talar bosques y comerciar con madera ilegal han sido costumbres humanas a lo largo de la historia que han conducido a la extinción de numerosas especies de árboles, la pérdida de hábitats naturales y la reducción de los sumideros de carbono.

El juego de la clasificación sugiere el orden racionalista cartesiano heredado de la Ilustración que dividió el conocimiento en disciplinas estancas, que dejaron de lado los enfoques holísticos más conectados con el pensamiento ecológico.

Además, el título nos remite a la novela de Joseph Conrad, que narra las consecuencias de la colonización y critica las prácticas coloniales y la explotación de la naturaleza, humana y no humana, como base del origen de las actuales economías de los países más industrializados.

Installation composed of wooden cubes on a rectangular table (like a pool table) and four wooden lockers with twenty-eight spaces where each of the cubes can be located.

A long table with a game mat exposes 168 cubes of different woods – some of them illegal – corresponding to different types of trees, with which the artist invites you to compose a puzzle by placing the pieces in a series of boxes that contain the names and classification codes of the trees with which they match. The numbers of the boxes coincide with the telephone codes of the countries of origin of that wood, most of which were obtained by the artist through telephone calls.

The human practice of logging forests and trading illegal wood throughout history has led to extinguishment of tree species, loss of natural habitat, and diminishment of carbon sinks.

The game of classification suggests the cartesian rationalistic order inherited from the Enlightenment that divided knowledge into hermetic disciplines and ignored holistic approaches more connected with ecological thinking.

In addition, the title takes us to the homonymous novel by Joseph Conrad, which recounts the consequences of colonisation and criticises colonial practices and the exploitation of nature – human and non-human – as the basis of the origins of the current most industrialized economies.

Lungiswa Gqunta

Benisiya Ndawoni, 2018-2022



Instalación: alambre de espino y telas encontradas
Installation: barbed wire and found fabric

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

A través de su obra, Lungiswa Gqunta aborda las complejidades del panorama poscolonial sudafricano. Centrándose en la creación de experiencias multisensoriales que aspiran a articular los desequilibrios sociales que persisten como legado tanto del dominio patriarcal como del colonialismo, Gqunta expone diferentes formas de violencia y desigualdad sistémica en Sudáfrica. La artista trabaja principalmente con materiales encontrados como cristales rotos, concertinas y hormigón — materiales con una gran carga emocional que también encierran connotaciones de violencia — , que, combinados con materiales más «suaves», como telas de algodón y otros tejidos que enfrentan al espectador con una serie de negociaciones incómodas.

En *Benisiya Ndawoni*, las cuestiones de acceso y seguridad pasan a un primer plano, hablando del racismo ambiental y otros legados de la colonialidad, recordándonos las sempiternas huellas de la opresión colonial en diferentes formas de violencia menos visibles. A través de esta instalación, se hace tangible toda una constelación de sentimientos violentos y delicados. La obra, que recuerda el acto de tender la ropa en las concertinas que rodeaban el hogar de su infancia, está poblada de fragmentos de tela que cartografían recuerdos de camas hechas, camas habitadas y sueños aún por cumplir. Desvelando una sensación de incomodidad, Gqunta contrapone las experiencias de su municipio con las de los suburbios y los objetos asociados a esos lugares. Su intención es señalar los espacios en disputa marcados por las dinámicas raciales traducidas a través de sus propias experiencias, donde el cuerpo y el territorio se convierten en el mismo espacio ecológico de recuperación.

Through her work, Lungiswa Gqunta grapples with the complexities of the South African post-colonial landscape. Focusing on creating multisensory experiences that attempt to articulate the social imbalances that persist as a legacy of both patriarchal dominance and colonialism, Gqunta exposes different forms of violence and systemic inequality in South Africa. Working primarily with found materials, such as broken glass, razor wire, and concrete, emotionally loaded materials are used to great effect so that the potential threat of violence, when combined with ‘softer’ materials like cotton sheets and other fabrics, confront the viewer with a series of uncomfortable negotiations.

In *Benisiya Ndawoni*, issues of access and security are brought to the forefront, addressing environmental racism and other legacies of coloniality and reminding us of the ever-present traces of colonial oppression in different forms of less visible violence. A constellation of violent and delicate sentiments are made tangible through this installation. Recalling the act of laying down laundry on the razor wire surrounding her childhood home, the work is populated with fragments of fabric that map out memories of beds made, beds lain in, and dreams yet to come to fruition. Unveiling a sense of discomfort, Gqunta contrasts her township experiences with those of the suburbs and the objects associated with these spaces. Her intention is to point out contested spaces marked by racial dynamics translated through her own experiences, where the body and the territory become the same ecological space of recovery.

Marija Marković

A Guide to Breathing, 2020–2022



Instalación: video *I Want You to Panic* 6 min 41 s y papel de pared
Installation: video *I Want You to Panic* 6 min 41 s and wallpaper

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

A Guide to Breathing es una instalación compuesta por un video y un fondo de pantalla que refleja el problema de la contaminación atmosférica. El vídeo *I Want You to Panic* está montado con fotografías que cambian a un ritmo de 120 por minuto — la frecuencia cardíaca mínima durante un ataque de pánico — y que retratan zonas de elevada contaminación. Las palabras de un terapeuta proporcionan instrucciones sobre el modo de tranquilizarse en caso de sufrir un ataque de pánico. Las fotos que componen el fondo de pantalla provienen de diversas fuentes online que muestran hermosas escenas de cielos azules, ideales para anuncios, combinadas con imágenes de plantas decorativas de interior incluidas en la lista de la NASA para la reducción de la contaminación del aire en interiores.

El consumismo que demostramos con la personalización de estos productos de protección contra la polución sirven para anestesiar el propio cuerpo político y trasladar la necesidad de aire limpio a la esfera privada. Al individuo se le ofrecen una serie de costosas mercancías ilusorias, como una botella de aire fresco envasado procedente de las cumbres alpinas o purificadores de aire, que a menudo contribuyen a la contaminación una vez concluida su breve vida útil. Los anuncios de estos productos «de lujo» sugieren que el aire limpio no debería ser un derecho garantizado para todos. La supuesta solución del «consumo ético» nos ayuda a olvidar que el problema se encuentra en el corazón mismo del capitalismo, que necesita recursos deficientes, ya que su escasez los hace más valiosos.

La artista nos obliga a afrontar la cuestión de la propia respuesta individual al sistema que intenta transformarnos en entidades dóciles, consumidores pasivos y «sedados» sin conciencia ni política ni ambiental.

A Guide to Breathing is an installation consisting of a video and wallpaper reflecting the problem of air pollution. The video *I Want You to Panic* is edited with photographs changing at the rate of 120 per minute, the minimum heart rate during panic episodes, depicting the areas of high pollution. The narration of a therapist gives instructions on how to calm down in the event of a panic attack. The photos that make the wallpaper are processed from various online sources showing beautiful blue-sky scenes, ideal for commercials, combined with images of NASA-listed interior landscape plants for indoor air pollution abatement.

The consumerism demonstrated with the personalisation of pollution protection products serves to anaesthetise one's political body and transpose the need for clean air to the private sphere. The individual is offered a series of expensive illusory commodities, such as a bottle of packed fresh air from the Alpine peaks or air purifiers, which often add to the pollution once their short-lived usage is over. Commercials for these 'luxurious' products suggest that clean air should not be everyone's guaranteed right. The supposed solution of 'ethical consumption' helps us forget that the problem lies at the very core of capitalism, which needs deficient resources, since their scarcity makes them more valuable.

The artist confronts us with the questions of one's individual response to the system that is trying to transform us into docile bodies, 'sedated' and passive consumers without political and environmental consciousness.

Mary Mattingly

Blockades, Boulders, Weights, 2014-2022



Técnica mixta y cuerda | Mixed media and rope

Cortesía de la artista en colaboración con el CAAM

Courtesy of the artist in collaboration with CAAM

Blockades, Boulders, Weights son amalgamas de objetos que apelan a repensar el exceso de consumo. En 2013, Mattingly agrupó casi todos los objetos que poseía creando siete grandes bolas empaquetadas que pudiera rodar o empujar. Durante años, la artista llevaba la misma ropa y dependía de compartir. Al haber crecido en condiciones ascéticas y pobres, el gesto le recordaba lo innecesario de todas las cosas de las que había llegado a depender. A modo de absurdas *performances*, paseaba los paquetes por las calles de la ciudad de Nueva York, para enfatizar el peso de los objetos: desde las políticas extractivas hasta las condiciones de trabajo de los fabricantes y distribuidores, pasando por los productos químicos que se introducen en el aire y el agua, que afectan a todos.

Durante los últimos siete años, Mattingly se ha dedicado a la investigación de las cadenas extractivas de suministro de los objetos que empaquetó. Esa investigación le sirvió para cuestionar su papel en los sistemas de opresión global de los trabajadores, la subcontratación de productos básicos al Sur Global unida al abuso de trabajo infantil, así como imaginar las posibilidades de decrecimiento. Para esta exposición, la artista, en colaboración con el CAAM, realizó un paquete específico con objetos del personal del museo, apelando a reimaginar un mundo donde el consumo excesivo se materializa a través de un monumento, que sirva para recordar, pero también para pasar a la acción.

Blockades, Boulders, Weights is an amalgamation of objects that ask people to consider the issue of overconsumption. In 2013, the artist bundled almost all the objects in her possession into seven large boulders that could be rolled or pushed. For years, Mattingly wore the same clothes and depended on sharing things. Growing up in ascetic and poor conditions, this act reminded her that she didn't need all the things she'd come to depend on. In absurd performances, she used to pull the bundles through New York City's streets to emphasise the weight of the objects. Each object is embedded with the traumas of over-extraction of the earth, working conditions of makers and distributors, and chemicals that enter the air and water and that affect everyone.

For the last seven years, the artist has been engaged in research into the extractive supply chains of the specific objects that she has bundled. That research gave her a place from which to question her role in systems of global oppression of workers, outsourcing commodities production to the Global South – accompanied by the abuse of child labour – and then imagine the possibilities of degrowth. For this exhibition, the artist, in collaboration with CAAM, made a specific bundle out of the museum staff's objects, appealing to reimagine a world where overconsumption is historicised and iconified through a monument, in order to be able to remember but also a call to action.

Michael Najjar

terraforming, 2017



Video HD moncanal, estéreo
HD video, single channel, stereo. 9 min 10 s

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

El video se enfoca en el proceso llamado *terraformación*, una corriente especulativa que parte de la idea de que un ambiente hostil, es decir, un planeta demasiado frío, demasiado caliente o que tiene una atmósfera irrespirable, puede alterarse para ser adecuado para la vida humana a través de la entrada de energía.

La idea subyacente es la de un cambio de sistema trifásico donde el sol es un elemento clave. Comienza con una etapa de armonía donde un sistema está en equilibrio. En la siguiente etapa, un sistema en evolución entra en un estado de movimiento y se aleja del equilibrio. La etapa final es la fase de transformación, en la que el sistema original se convierte en otra cosa.

El video combina imágenes tomadas durante un viaje por Islandia a lo largo de tres semanas a principios de 2017 con paisajes de Marte tomados por el vehículo *Rover Curiosity Mars* de la NASA. Los glaciares, las cuevas de hielo brillante y las poderosas cascadas entran en un diálogo visual con los vastos paisajes desérticos de Marte. Con la combinación de este vocabulario visual, Najjar nos advierte sobre el peligro que la humanidad ha causado al planeta que habita, y centra su investigación en trabajos científicos que se plantean abandonar la Tierra y habitar un nuevo planeta.

The video focuses on the process called terraforming, a speculative movement that has as a starting point that a hostile environment, (i.e., a planet that is too cold, too hot, or has an unbreathable atmosphere) can be altered to make it suitable for human life through energy input. The underpinning idea is that of a three-phase system change in which the sun is a key element. It begins with the stage of equilibrium, during which a system is in balance. In the next stage, an evolving system enters a state of motion and moves away from equilibrium. The final stage is the phase of transformation, when the original system becomes something else.

The video combines footage taken during a three-week trek through Iceland in early 2017 with Martian landscapes shot by NASA's Mars rover, Curiosity. Calving glaciers, shiny ice caves, and powerful waterfalls enter into a visual dialogue with the vast desert landscapes of Mars. With this visual vocabulary combination, Najjar warns us about the jeopardy humanity has caused to the planet it inhabits and focuses his research on scientific work that plans to leave Earth and inhabit a new planet.

Nikola Radić Lucati

The Loss (Degradation, Fragmentation, Destruction), 2022



Instalación: placas de latón tratadas, impresión UV y minerales

Installation: brass plates, cured UV print and minerals

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

La obra de Radić Lucati refleja la pérdida del hábitat humano, natural y urbano inducida por las formas neofeudales de acumulación de capital a través de acuerdos corporativos-gubernamentales regulados a nivel interestatal, sin pasar por las instituciones oficiales y el debate público. La dimensión política de este desarrollo, aparentemente comercial, sigue una doctrina militar, lo que resulta en “Área y denegación de acceso”.

Las consecuencias ecológicas y sociales de estas prácticas siguen el ciclo de degradación-fragmentación-destrucción, al igual que las contradictorias respuestas individuales y políticas. Este trabajo se enfoca en los puntos narrativos de fricción de la “pérdida de hábitat” de humanos y no humanos, a través de datos sobre especies/salud de la población, migración, cambios de hábitat, economía y educación, organización política, alternativas ambientales y sociales, protestas, a través de fragmentos descontextualizados de medios de comunicación y registros públicos.

El método de este ciclo de tres etapas describe la forma en que operan las lógicas del capitalismo extractivista neocolonial global, donde el impacto más fuerte recae en los grupos sociales más vulnerables y su entorno de vida.

This work reflects the loss of natural and urban human habitat induced by the neo-feudal form of capital accumulation through corporate-government deals regulated at the interstate level, bypassing official institutions and public debate. The political dimension of this, ostensibly, commercial development follows a military doctrine, resulting in “rea and access denial”.

The ecologic and social consequences of these practices follow the degradation – fragmentation – destruction cycle, and so do the opposing individual and political responses. This work focuses on the narrative points of friction of the “habitat loss” of humans and nonhumans, through data on species/population health, migration, habitat changes, economy and education, political organization, environmental and social alternatives, protests, through decontextualized fragments of media and public records.

This three-stage cycle describes the way the resurfaced logic of global neo-colonial extractivist capitalism operates, always having the strongest impact on the most vulnerable social groups and their living environments.

pluriversal radio akcg (anna kindgren + carina gunnars, Elin Már Øyen Vister, mirko nikolić)



*a life meaningful and livable to protect and honor
the source of everything: water, 2021/22*

Instalación: audio, serie de fotos y bandera textil

Installation: audio work, series of photographs and textile banner

Cortesía de los artistas | Courtesy of the artists

pluriversal radio construyen su práctica colaborativa extrayendo poder de la resistencia, el pensamiento y las acciones decoloniales, ecofeministas, *queer*, anticapitalistas y antifascistas. Se esfuerzan por formular alternativas al actual sistema capitalista *necropolítico* que controla la muerte y establece normas sobre lo que hace que la vida tenga sentido y sea vivible.

Su metodología de trabajar, vivir y hacer en colectivo se basa en el proceso de aprender y desaprender, con una fuerte apuesta “por reimaginar un pluriverso que se acerque al concepto zapatista de un ‘mundo en el que conviven muchos mundos’” El problema clave al que se enfrenta el colectivo es una nueva ola de diferentes formas de extractivismos, saqueo de la tierra y el mar en su entorno en el norte de Europa, área de la comunidad Sápmi. Su crítica está revelando las nuevas estrategias del “capitalismo verde” de búsqueda de minerales metalogénicos utilizados en las llamadas tecnologías “limpias” y “verdes”. Los artistas señalan que la acumulación primitiva, acompañada de violencia sistémica y expulsión, que devastó a las comunidades indígenas en diferentes geografías en realidad nunca ha terminado.

La radio es una plataforma que utilizan para reunir voces y narraciones dispersas de diferentes geografías, compartiendo conocimientos y experiencias sobre sus percepciones artísticas, activistas y teóricas acerca de los problemas ambientales que se dan en sus comunidades. El colectivo utiliza esta plataforma para hacer una llamada a la resistencia común al sistema que está aniquilando la biosfera y todos los seres vivos. Esto solo es posible con el cambio de paradigma y la formulación de alternativas a la hegemonía de todos los modos de producción y reproducción económicos y sociales capitalistas, ya sea la economía fósil o el capitalismo verde. Así, la instalación de audio enfatiza las diferentes historias y geografías de los artistas, y el collage de fotografías de varios cuerpos de agua apoya la narración. Finalmente, la pancarta textil acerca la obra del artista y el concepto al contexto local de las islas Canarias.

pluriversal radio builds its collaborative practice by drawing power from decolonial, eco-feminist, *queer*, anticapitalist and antifascist resistance, thinking, and actions. They are striving to formulate alternatives to the current necropolitical capitalist system that controls death and sets standards for what makes life meaningful and liveable.

The pluriversal methodology of working, living, and doing within a collective is based on the process of learning and unlearning, with a strong commitment ‘to reimagine a pluriverse that approaches the Zapatista’s concept of a “world in which many worlds coexist”.

The key problem the collective is facing is a new wave of different forms of extractivisms, plundering of the land and sea in their environment in the Northern Europe/Sápmi area. Their criticism is revealing the new strategies of the ‘green capitalism’ quest for metallogenic minerals used in the so-called ‘clean’ and ‘green’ technologies. The primitive accumulation accompanied by systemic violence and expulsion that devastated indigenous communities in different geographies has actually never ended.

The radio is a platform for gathering dispersed voices and narrations from different geographies, sharing knowledge and experience about their artistic/activist/theoretical perceptions of the environmental problems occurring in their localities. The collective uses this platform to call for common resistance to the system that is annihilating the biosphere and all living beings. This is only possible with the paradigm shift and formulation of alternatives to the hegemony of all capitalist economic and social modes of production and reproduction, be it fossil economy or green capitalism. Hence, the audio installation emphasizes the artists’ different stories and geographies, and the collage of photographs of various water bodies supports their narration. Finally, the textile banner brings the artist’s work and the concept closer to the local context of the Canary Islands.

Ravi Agarwal

Trace City, 2013 – en proceso | ongoing



Serie fotográfica impresa en cartón nido de abeja
Photographic series printed on e-board

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

La serie de fotografías examina el rápido crecimiento económico urbano y la expansión que está invadiendo el paisaje y que, como consecuencia, ha producido enormes cantidades de residuos. Agarwal explora los intersticios de espacios ocultos donde la ciudad esconde los escombros de su existencia y que permanecen alienados de la naturaleza. Estas montañas masivas de restos industriales humanas representan las mismas causas que subyacen a la condición ecológica actual del cambio climático, la pérdida de especies y la división entre humanos y naturaleza. Atrapado en la vorágine de la necesidad de expansión del capitalismo, la conquista de nuevos territorios y, particularmente, la expansión de las aglomeraciones urbanas, el artista reflexiona sobre cómo estos procesos afectan mayoritariamente a las comunidades empobrecidas.

Trace City es un intento continuo de recuperar la ciudad de Nueva Delhi, que ha pasado de ser elegante y tranquila a ser un espacio social contaminado, segregado y competitivo, correlacionado sincrónicamente con la tasa de crecimiento económico. Estos espacios de desechos y vertederos operan como marcadores de las inequidades de la ciudad. Enterradas en estos basureros rebosantes de toxicidad hay historias de colonización, extracciones, discriminación racial y de casta. Estos no-lugares urbanos son hogares y espacios de trabajo de los grupos sociales más empobrecidos que recogen plásticos, chatarras y trapos tirados por las élites de la ciudad con la esperanza de poder vivir de ellos. El telón de fondo de esta serie de obras de Agarwal se encuentra en la corriente llamada “ecologismo de los pobres”, que se expresa tan vívidamente en Nueva Delhi.

The series of photos examines the rapid urban economic growth and expansion that is encroaching upon the landscape and has, as a consequence, produced huge amounts of waste. Agarwal explores the interstices of hidden spaces where the city hides the debris of its existence and that is becoming utterly alienated from nature. These massive clusters of human industrial ventures represent the very causes underlying the current ecological condition of climate change, species loss, and the human–nature divide. Caught in the vortex of capitalism’s need for expansion, the conquering of new territories and, particularly, enlarging urban agglomerations, the artist is reflecting on how these processes mostly affect poor communities.

Trace City is an ongoing attempt to reclaim the city of New Delhi, which has been transformed from graceful and slow to a polluted, segregated, and competitive social space, synchronically correlating to the rate of economic growth. These spaces of waste and landfills contain markers of the city’s inequities. Buried in these waste dumps bursting with toxicity are histories of colonisation, extractions, race, and caste discrimination. These urban non-sites are homes and places of work for the poorest social groups that that pick up plastic, metal scraps, and rags that were thrown away by the city’s elites with the hope of making a living out of them. The theoretical backdrop to this series of Agarwal’s work is found in the so-called “environmentalism of the poor”, which is so vividly expressed in New Delhi.

Robertina Šebjanič & Gjino Šutić

aqua_forensic

Underwater Interception of Biotweaking in Aquatocene, 2018-2022



Instalación: video proyección, sonido y tejidos
Installation: video projection, sound and fabrics

Cortesía de las artistas | Courtesy of the artists

Aqua_forensic examina críticamente la relación entre los mares microbianos y los humanos, que están formando hábitats acuáticos en todo el planeta. El proyecto visibiliza la existencia de contaminantes químicos antropogénicos (farmacéuticos) invisibles – residuos del consumo humano – ‘monstruos’ en las aguas.

Los artistas han llevado a cabo el núcleo de la investigación *in situ* e *in vitro* de estos contaminantes químicos invisibles (controladores del estado de ánimo, antibióticos, antimicóticos, analgésicos, pastillas hormonales, etc.) para abrir la discusión sobre la solidaridad y la empatía con aguas más allá de la percepción humana.

La instalación presenta el momento de los experimentos *in vitro* cuando los microorganismos mueren en una solución de fármacos 20.000 veces más débil que una dosis humana promedio, para mostrar el impacto de la humanidad en los hábitats acuáticos y sus vidas interiores (desde niveles micro a macro).

La contaminación humana, y en particular el impacto de la industria pesquera está alterando el equilibrio de los océanos e influyendo en la vida y el comportamiento de todo el circuito interconectado del ecosistema. La presencia antropogénica es ahora parte de todos los hábitats acuáticos. Es el resultado del sistema sociotecnológico global y su interés (geo)político y económico en las aguas del mundo, desde las aguas poco profundas de las líneas costeras hasta los puntos más profundos de los océanos.

The work illuminates the existence of invisible anthropogenic (pharmaceutical) chemical pollutants – residues of human consumption – “monsters” in the waters.

The artists have conducted the core of the *in situ* and *in vitro* research of these invisible chemical pollutants (mood controllers, antibiotics, antimycotics, painkillers, hormone pills, etc.) to open up the discussion about solidarity and empathy with waters beyond human perception.

The installation presents the moment of *in vitro* experiments when microorganisms die in a solution of pharmaceuticals 20,000 times weaker than one average human dose. It's showing what kind of impact humanity has on water habitats and the lives within (from micro to macro levels).

Human pollution, and particularly the impact of the fishing industry, is disturbing the balance of the oceans and influencing the life and behaviour of the entire interconnected loop of the ecosystem. Anthropogenic presence is now a part of every water habitat. It is the result of the global socio-technological system and its (geo)political and economic interest in the world's waters – from the shallow waters of coastal lines to the deepest points in the oceans.

Tabita Rezaire

Sorry For Real, 2015



Proyección holográfica. HD Video 16 min 58 s
Holographic projection. HD Video 16 min 58 s

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

Sorry For Real es una disculpa holográfica en nombre del mundo occidental por la violenta historia de la esclavitud, el colonialismo y la continua explotación de los cuerpos africanos e indígenas, sus tierras y recursos. El continente africano se está convirtiendo hoy en día en el tema de la llamada “segunda lucha”, donde muchos omnívoros de recursos globales están involucrados en el saqueo extractivista de las tierras que son ricas en recursos, pero propensas a la corrupción con sociedades desreguladas y divididas.

A través de una conversación de teléfono inteligente fantasiosa, el artista usó una narrativa de disculpa y perdón para cuestionar los desequilibrios de poder entre los opresores y los oprimidos. A continuación, reflexiona sobre el aspecto ético de la disculpa y señala las siguientes preguntas: ¿Cuál es la función de una disculpa? ¿Quién se beneficia de la disculpa? ¿Cuáles son las estructuras de poder escondidas detrás de nuestra era apologética? ¿Debería el presente disculparse por el pasado? ¿Y este pasado puede realmente ser perdonado alguna vez?

El trabajo de Rezaire asume la forma de un intercambio cibernético y, a la manera de la estética cultural y la práctica artística del afrofuturismo, cuestiona el desigual equilibrio de poder dentro de las políticas de compensación y “reparaciones”.

A continuación, el mensaje del artista y su fuerte énfasis en la necesidad de decolonizar tanto las tecnologías como las estrategias de reconciliación como único camino para alcanzar la justicia ambiental.

Sorry For Real is a holographic apology on behalf of the Western world for its violent history of slavery, colonialism, and the continuing exploitation of African and indigenous bodies, their lands, and resources. Today, the African continent is becoming the subject of a so-called ‘second scramble’, where many global resource omnivores are engaged in extractivist plundering of the lands that are rich in resources but prone to corruption with deregulated and divided societies.

Through a fantasized smartphone conversation, the artist uses an apology–forgiveness narrative to question the power imbalances between the oppressors and the oppressed. Herewith, she reflects on the ethical aspect of apology and pinpoints the following questions: What is the function of an apology? Who benefits from the apology? What are the power structures hidden behind our apologetic age? Should the present apologise for the past? And can this past ever really be forgiven?

Rezaire’s work assumes the form of a cyber exchange and, in a manner of the cultural aesthetic and the artistic practice of Afrofuturism, questions the unequal balance of power within the politics of compensation and ‘reparations’. Herewith, the artist’s message puts a strong emphasis on the need to decolonize the technologies and reconciliation strategies as the only path to reach environmental justice.

Tania Candiani

Danza de la Tierra, 2022



Instalación: vídeo, tierra volcánica, ramas y rocas
Installation: video, volcanic soil, branches, and rocks

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

Las plantaciones de caña de azúcar en las colonias de México pusieron en contacto la producción local con aquella traída de África, y compartieron un intercambio de elementos culturales, un trinomio esclavitud-colonias-industria azucarera, también indisociable de las islas Canarias, uno de los centros vertebradores de producción de azúcar en época colonial. Además, las plantaciones de estas islas fueron de las primeras que utilizaron esclavos fuera de Europa.

Para hablar del sincretismo africano-indígena-occidental Candiani muestra una videoinstalación partiendo de una de las llamadas “danzas coloniales”, que estuvieron prohibidas en su día por la colonia por considerarse paganas. La danza de los negritos, en sus diferentes versiones, se vincula a la fertilidad de la tierra, así como al agua y las lluvias, y los giros y las reverencias en entradas y salidas son elementos de tradición indígena que evocan el saludo a los cuatro puntos cardinales con los que la artista realiza aquí una síntesis geométrica.

La artista presta atención a elementos como la representación de la negritud con el uso de las máscaras o el personaje de la maringuilla, que como venía siendo habitual en estas danzas, a pesar de tratarse de una mujer/madre — y el personaje más fuerte de la danza — solía ser representado por un hombre.

La instalación central — una composición de ramas, piedras y tierra de la isla — le sirve a la artista para introducir un tercer elemento de conexión, en alusión a la importancia de la agricultura para los aborígenes que habitaban Gran Canaria antes de la colonización. Además del culto que prestaban a la naturaleza, uno de los rituales más importantes tenía como finalidad atraer la lluvia, una ceremonia a la que se unía una procesión con ramas.

The sugar cane plantations in Mexican colonies put the locals in contact with Africans, allowing an exchange of cultural elements and a tripartite slavery – colonies – sugar industry also inseparable from the Canary Islands, one of the centres of sugar production in colonial times. In addition, these islands were among the first plantations to use slaves outside of Europe.

To address African – Indigenous – Western syncretism, Candiani shows an installation taking as the starting point one of the so-called ‘colonial dances’, banned in their day because they were considered pagan. *La danza de los negritos*, in its different versions, is linked to the fertility of the land, as well as to water and rain, and the bows at entrances and exits are elements of indigenous tradition that evoke the greeting of the four cardinal points, with which the artist makes a geometric synthesis here.

The artist pays attention to elements such as the representation of blackness with the use of masks or the character of the maringuilla, which, as usual in these dances, despite being a woman/mother — and the strongest character in the dance — used to be performed by a man.

The central installation — a composition of branches, stones, and volcanic soil from the island — introduces a third connecting element that alludes to the importance of agriculture for the aborigines of Gran Canaria. As part of the cult of nature, one of the most important rituals had the purpose of attracting rain, a ceremony that was joined by a procession with branches.

Tanja Vujinović

Carboflora, 2019



Instalación de video de un entorno digital
Installation (digital environment)

Cortesía de la artista y el Instituto Ultramono
Courtesy of the artist and Ultramono Institute

El entorno virtual de esta obra está poblado de plantas que hacen eco de la flora de la Tierra de hace cientos de millones de años, específicamente las plantas del período Carbonífero que ahora constituyen los yacimientos de carbón. El uso de combustibles fósiles como principal fuente de energía ha demostrado ser perjudicial para la Tierra, pero persiste la esperanza de que, si abandonamos por completo su uso, podríamos revertir los peores efectos del calentamiento global y tratar de reparar el daño generado durante los últimos dos siglos de progreso industrial. Los bosques de la edad del Carbonífero estaban formados por numerosos parientes de nuestras plantas contemporáneas: coníferas, cola de caballo y helechos.

Aunque en declive, el carbón sigue siendo ampliamente utilizado en la industria, no solo para la producción directa de energía, sino también para numerosas aplicaciones industriales y sus derivados; sigue siendo una fuente importante de emisiones de CO₂. El medio ambiente de *Carboflora* rastrea las cantidades de partículas dañinas en la atmósfera y estos niveles se reflejan en la forma en que las plantas habitan el sistema virtual. Las propiedades de las plantas virtuales están conectadas a una base de datos que rastrea la calidad del aire casi en tiempo real. El video se basa en una aplicación que, cuando se abre, elige la ubicación física más cercana y mantiene las diversas propiedades de las plantas de acuerdo con los datos sobre esa ubicación que envía la base de datos. Las plantas, como una especie de forma de ur atemporal, hacen eco del pasado y del posible futuro en el que podríamos frenar nuestras emisiones contaminantes.

The virtual environment of this work is populated by plants that echo the Earth's flora from hundreds of millions of years ago, specifically the plants of the Carboniferous period that now constitute coal fields. The use of fossil fuels as the main energy source has proven harmful to the Earth yet hope persists that if we completely abandon their use, we might reverse the worst effects of global warming and try to repair the damage created over the last two centuries of industrial progress. The forests of the Carboniferous age consisted of many relatives of our contemporary plants: conifers, the horsetail, and ferns.

Though in decline, coal is still widely used in industry, not only for direct energy production but also for numerous industrial applications and derivatives; it remains a significant source of CO₂ emissions. The *Carboflora* environment tracks the quantities of harmful particles in the atmosphere. These levels are reflected in the way plants inhabit the virtual system. The properties of the virtual plants are connected to a database that tracks air quality in almost real time. The video is based on an application that, when opened, chooses the closest physical location and maintains the various properties of plants according to the data about that location being sent by the database. Plants, as a sort of timeless ur-form, echo the past and possible future within which we might curb our polluting emissions.

Theresa Traore Dahlberg

Transitions, 2022



Instalación: fotolitos | Installation: photoliths

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

Theresa Traore Dahlberg realizó esta instalación *in situ* a partir de los fotolitos (placas de poliéster transparente) encontrados localmente, que fueron descartados de proyectos de investigación públicos y colaboraciones entre la Universidad local y diferentes empresas de las islas Canarias. Con esta serie de esculturas e instalaciones realizadas con diferentes materiales, la artista explora las relaciones entre las personas y la producción industrial donde, a menudo, estos materiales se han vuelto obsoletos.

En sus instalaciones, la artista ha utilizado frecuentemente materiales de industrias que han sido cerradas, así como residuos industriales en forma de placas de circuitos, y otros elementos que han perdido su valor económico y acabado en vertederos mundiales. Su producción trata sobre el valor transitorio del trabajo en las economías posfordistas del capitalismo actual. Retrata los puntos de encuentro históricos entre la industria y la artesanía, entre lo analógico y lo digital y también entre partes geográficamente distantes del mundo, interconectadas a través de nuevas industrias en crecimiento propiedad de corporaciones transnacionales.

La labor de Traore Dahlberg enfatiza el valor del trabajo manual que se vuelve invisible en el proceso de producción industrial y presta atención al proceso de producción, las condiciones de trabajo y las identidades de los trabajadores. Sus obras reflejan la complejidad de las interrelaciones e interdependencias del rol de género y clase en el contexto del capitalismo extractivo en sociedades que están en transición del poscolonialismo al abuso neocolonial.

Theresa Traore Dahlberg made this new installation on site from locally found photoliths (transparent polyester boards) that were discarded from public research projects and collaborations between the local university and various companies on the Canary Islands. With this series of sculptures and installations made from different materials, the artist is exploring the relationships between people and industrial production, where such materials have often become obsolete.

In her installations, the artist has frequently used materials from closed industries, as well as industrial waste in the form of circuit boards and other items that have lost their economic value and ended up in global landfills. Her work is about the transient value of labour in the post-Fordist economies of present-day capitalism. It portrays historical meeting points of industry and craft, analogue and digital, and between geographically distant parts of the world – interconnected through growing new industries owned by transnational corporations.

Traore Dahlberg's work emphasises the value of manual labour that becomes invisible in the process of industrial production and shows particular sensibility to the chosen materials found in everyday life. Herewith, she pays attention to the production process, working conditions, and the identities of the workers. Her works reflect the complexity of interrelation and interdependence of gender and class roles in the context of extractivist capitalism in societies that are in transition from postcolonialism to neocolonial abuse.

Tomas Colbengtson

We the People, 2020



Impresión digital sobre cartón nido de abeja
Digital print on e-board

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Tomas Colbengtson pertenece a la comunidad indígena sami, único pueblo originario que pervive en Europa, al norte de Escandinavia. El artista reflexiona sobre cómo la herencia colonial ha dejado una huella indeleble en su comunidad y en su paisaje y cómo estos mecanismos se repiten y perpetúan con los pueblos originarios de cualquier parte del mundo.

El propio paisaje con animales, arroyos y montañas es el núcleo de la identidad sami que no desaparece, aunque te mudes a una ciudad urbana. Por lo tanto, la demarcación entre los poderes de la ciudad se convirtió en el cuchillo que atraviesa la vida de todos los sami, independientemente de si viven en Suecia, Noruega, Finlandia o Rusia.

Originalmente, Sápmi era toda una zona sin fronteras, pero la demarcación de 1751 dividió sus familias y tierras. El cierre de la frontera en 1919 fue un duro golpe para el modo de vida y la cría de renos propio de los sami porque ya no se les permitía cruzar la frontera nacional, un trauma de por vida para todos los sami. Para Colbengtson, toda su comunidad acarrea heridas similares, y la tarea del arte es hacer visibles los puntos ciegos y las islas blancas en nuestra conciencia común.

Cuando el estado nacional colonizó tanto la tierra como el agua, prohibió al mismo tiempo los dioses que adoraban y el lenguaje que hablaban los habitantes originales. El artista alude aquí a los derechos indígenas que nunca se mencionan en las constituciones, y a las voces de los pueblos indígenas que nunca se escuchan, y el idioma es el marcador de identidad más fuerte. La decisión de ubicarlo en un espacio de tránsito como este sugiere un lugar de transición por el que todos deberíamos transitar, un umbral para un nuevo paradigma de justicia de la tierra y el cuerpo.

Tomas Colbengtson belongs to the Sami indigenous community, the First Nation Peoples that survives in Europe, north of Scandinavia. The artist reflects on how the colonial heritage has left an indelible mark on his community and the landscape and how these mechanisms are repeated and perpetuated with the native peoples of any part of the world.

The landscape itself with animals, streams, and mountains is the core of the Sámi identity that does not disappear even if you move to a city. Therefore, the demarcation between the city powers became the knife that cuts through the lives of all Sámi, regardless of whether we live in Sweden, Norway, Finland, or Russia.

Originally, Sápmi was an entire area without borders, but the demarcation in 1751 divided families and land. The border closure in 1919 was a severe blow to the Sámi way of life and reindeer herding because they were no longer allowed to cross the national border — a lifelong trauma for all Sámi. For Colbengtson, his community carry similar wounds, and the task of art is to make visible the blind spots and white islands in our common consciousness.

When the state colonised both land and water, they also banned the gods the original inhabitants worshipped and the language they spoke. The artist alludes here to indigenous rights that are never mentioned in constitutions and the voices of indigenous people that are never heard, and language is the strongest identity marker. The decision to place it in an area of transit as a staircase suggests a space of transition that we should all go through, a threshold for a new paradigm of land and body justice.

Tue Greenfort

ALGAS - The Gran Canaria series, N°. 1-17, 2022



Instalación de Cianotipias | Installation of Cyanotypes

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Para la exposición del CAAM Greenfort creó *in situ* una nueva serie de cianotipias con algas encontradas en el Océano Atlántico que rodea a Gran Canaria. El artista hace un guiño a Anna Atkins, quien publicó el primer libro de fotografías utilizando cianotipias realizadas con algas (*Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, 1843).

Las algas marinas son formas de vida prehumanas que pertenecen al reino de Protista y no son plantas, a pesar de que utilizan la clorofila para hacer la fotosíntesis. Su función en el ecosistema del océano es multifuncional, sirviendo como fuente de alimento para los animales marinos, así como también brindándoles refugio.

Las algas son cada vez más importantes en la estabilidad de los ecosistemas oceánicos; El impacto global de la agricultura industrial intensificada está provocando una inundación de nutrientes en los océanos del mundo, un fenómeno conocido como *eutrofización*. Sin embargo, las algas están gravemente amenazadas por las tensiones ambientales causadas por el cambio climático, como las fluctuaciones drásticas en la salinidad, la temperatura y la acidez que amenazan con alterar el equilibrio en el ecosistema del océano.

Greenfort también alude a los beneficios nutricionales de las algas marinas para los humanos y propone su cultivo en el océano como un sistema más sostenible que la agricultura terrestre convencional, y que también crea hábitats para la vida marina. En el futuro, el uso de la agricultura oceánica evitaría además el uso de fertilizantes, pesticidas y plantas híbridas basadas en OMG y también evitaría la destrucción de los hábitats existentes en la tierra para la producción de alimentos en una población mundial en crecimiento.

For the exhibition at CAAM, Greenfort produced on-site a new series of cyanotypes with seaweed found in the Atlantic Ocean surrounding the Gran Canaria. The artist nods to Anna Atkins, who published the first photographic illustrated book using cyanotype prints made from algae (*Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, 1843).

Marine algae are pre-human lifeforms belonging to the kingdom of Protista and are not plants, even though they use chlorophyll for photosynthesis. Their function in the ecosystem of the seas is multifunctional, serving as a source of food for marine animals and also providing shelter to them.

Algae are increasingly important in the stability of oceanic ecosystems; the global impact of intensified industrial farming is leading to a flood of nutrients into the world's oceans, a phenomenon known as *eutrophication*. However, the algae are severely endangered by environmental stresses caused by climate change, such as drastic fluctuations in salinity, temperature, and acidity that threaten to disrupt the balance in the ocean's ecosystem.

Greenfort also alludes to the nutritional benefits of seaweed for humans and points to ocean seaweed farming as a more sustainable system than conventional land-based agriculture, also creating habitats for marine life. Using ocean farming in the future avoids the use of fertilizers, pesticides, and GMO's based hybrid plants as well as would prevent destroying existing habitats on land for food production in a growing world population.

Ursula Biemann

Forest Mind, 2021



Instalación de video sincronizada de dos canales y ADN de Selva Amazónica
Sync 2-Channel Video installation and Amazon rainforest DNA

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

Ursula Biemann muestra aquí su última obra dentro del proyecto de la cocreación de *Devenir Universidad*, una Universidad indígena en el territorio inga de la selva amazónica, al sur de Colombia.

El video conjuga diversas corrientes de conocimiento en torno a la inteligencia de las plantas, las relaciones interespecies, la codificación de la vida y su forma de almacenar y liberar información. Así, esta obra se ubica en la convergencia de las historias científicas y coloniales, puestas en marcha con la llegada de los primeros botánicos a Colombia, con miras a proponer una lectura contemporánea de los conocimientos indígenas y ponerlos en diálogo con las ciencias modernas, como la neurobiología vegetal o la física cuántica. Para ello, las cosmologías indígenas entran en diálogo con las filosofías occidentales y las visiones ecocéntricas en la ciencia, en busca de puntos en común para comprender la forma en que se concibe y crea la realidad.

Con el objetivo de abrir un diálogo interepistémico, Biemann se centra en enfoques y hallazgos emocionantes que actualmente ofrecen campos científicos sustentados en la vida, como la neurobiología vegetal, la biología cuántica, la antropología de la ciencia, la etnobotánica y las filosofías relacionadas con la ciencia y la vida de las plantas.

En cooperación con ETH New Material Lab in Zúrich, la artista ha realizado un experimento tomando una grabación de sonido, un fotograma y una biopsia real de una semilla de árbol de la selva en peligro de extinción, para convertirlos en un solo código de ADN. De este modo el proyecto diluye la distinción entre la vida y sus formas de representación audiovisuales.

Ursula Biemann shows here her latest work created in the frame of the co-creation of *Devenir Universidad*, an Indigenous university in the Inga territory of the Amazon jungle, in southern Colombia.

The video combines various streams of knowledge about the intelligence of plants, interspecies relationships, the coding of life, and its way of storing and releasing information. Thus, this work is located at the convergence of scientific and colonial histories, set in motion with the arrival of the first botanists in Colombia, with a view to proposing a contemporary reading of Indigenous knowledge and bringing it into dialogue with modern science, such as plant neurobiology and quantum biology. To do this, Indigenous cosmologies enter into dialogue with Western philosophies and ecocentric visions in science in search of common ground to understand the way in which reality is conceived and created.

Aiming to open an inter-epistemic dialogue, Biemann focuses on exciting approaches and findings currently being offered by life-based scientific fields, such as plant neurobiology, quantum biology, anthropology of science, ethnobotany, and philosophies related to science and plant life.

In cooperation with the ETH New Material Lab in Zurich, the artist made an experiment by taking a sound recording, a still image, and an actual biopsy of a living tree seed in the endangered tropical forest and converting them into one single DNA code. Hence, the project collapses the distinction between life and its forms of audiovisual representations.

Zina Saro-Wiwa

Tortoise Ontologies, 2015



Serie de fotografías sobre cartón nido de abeja
Series of photographs on e-board

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

En *Tortoise Ontologies*, Zina Saro-Wiwa explora el impacto psíquico de los cuentos populares, específicamente los cuentos que se centran en la tortuga. Esta serie fotográfica pertenece al cuerpo de obras que explora el papel de la tortuga en la narración del pueblo Ogoni, una de las minorías étnicas que viven a lo largo del delta del Níger, en el sur de Nigeria.

La artista se enfoca en el contexto fuertemente agobiado de su lugar de origen que sufrió la explotación petrolera respaldada por la opresión o el régimen corrupto. Sin embargo, encontró el enfoque eco-espiritual para examinar las respuestas y posiciones artísticas que tendrían un efecto regenerador y reparador. A menudo revisa y revive los cuentos populares tradicionales de la cultura del pueblo Ogoni que abordan la relación entre humanos y animales, como el de la tortuga en este caso.

Saro-Wiwa señala que, en los cuentos populares de Ogoni, la tortuga a menudo se percibe y se habla de ella como si el animal tuviera el carácter de un hombre. A diferencia de la percepción mundialmente extendida de estos animales como símbolo de longevidad, estabilidad, resolución y calma, en los cuentos populares de Ogoni, a la tortuga se le otorgan los atributos de un tramposo astuto y embaucador. Para ella, estas historias sobre la naturaleza de la tortuga siempre estuvieron impregnadas de muchos interrogantes sobre las características de la cultura local y del porqué en tales “historias implacables” en las que chocan animal y hombre, justicia e injusticia, o la marginación de la mujer, se encontraban en el centro del núcleo cultural de ciertos pueblos indígenas, como al que ella pertenece.

In *Tortoise Ontologies*, Saro-Wiwa explores the psychic impact of folktales, specifically tales that centre on the tortoise. These photographic series belong to the body of work that explores the role of the tortoise in the storytelling of the Ogoni people, one of the ethnic minorities living along the Niger Delta in southern Nigeria.

The artist focuses on the heavily burdened context of her place of origin, which suffered from oil exploitation backed up by oppression of the corrupt regime. Yet, she found the eco-spiritual approach to examine the artistic responses and positions that would have regenerative and remediating effects. She often revisits and revives traditional folktales of Ogoni culture that tackle relationships between humans and animals, such as the one of the tortoise in this case.

Saro-Wiwa points out that in Ogoni folktales, the tortoise is often perceived and talked about as if the animal has a man’s character. As opposed to the globally widespread perception of these animals as a symbol of longevity, stability, resoluteness, and calm, in Ogoni folktales, the tortoise is given the attributes of a devious and cunning trickster. For her, these stories about tortoise nature were always impregnated with so many questions about the characteristics of the local culture and why such ‘unforgiving stories’ that demonstrate collision between animal and man, justice and injustice, or marginalisation of women were to be found at the cultural core of certain indigenous peoples, such as the ones she belongs to.

pablo sanz

CANARIAS DC SOUNDWALK, 2021



Instalación sonora (siete piezas) | Sound installation (seven pieces)
El Hierro (20 min 07 s), La Gomera (22 min 30 s), La Palma (21 min 07 s),
Tenerife (19 min 08 s), Gran Canaria (21 min 30 s), Fuerteventura (20 min
42 s), Lanzarote (22 min 22 s)

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

CANARIAS DC SOUNDWALK explora las ecologías sonoras de las islas Canarias a través de siete composiciones para una escucha con auriculares creadas a partir de materiales sonoros procedentes de cada una de las siete islas principales: El Hierro, La Gomera, La Palma, Tenerife, Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote.

El proyecto investiga la vitalidad de entidades y realidades más-que-humanas, con el objetivo de promover formas de ser y pensar menos antropocéntricas. Mediante diferentes estrategias y tecnologías de escucha, el trabajo se concentra en lo que habitualmente permanece oculto o desapercibido, en los límites y umbrales de la percepción y la atención. El proyecto explora las voces y la presencia audible de especies animales y vegetales, aire, suelo, agua, tiempo atmosférico y formaciones del paisaje. Además, el proyecto invita a reconocer el poder afectivo de los propios sonidos. *CANARIAS DC SOUNDWALK* adopta la escucha como un acto creativo, una forma de atención y una herramienta para investigar el mundo. El proyecto intenta cultivar encuentros sensoriales íntimos que privilegien la afectividad sobre la significación y la representación.

Encargado y producido por la Oficina Cultural de la Embajada de España en Washington DC. Apoyos adicionales del Arts Council de Irlanda del Norte (ACNI), el Comité Sueco de Subvenciones Artísticas (Konstnärnsämnden) y el Centro Internacional de Compositores de Visby (VICC). Asistencia trabajo de campo y producción: Palma E. Christian Martínez. Agradecimientos especiales al Parque Nacional de Garajonay, Parque Nacional del Teide y Parque Nacional de Timanfaya.

Sanz explores the sonic ecologies of the Canary Islands archipelago, presenting seven compositions for headphone listening created with environmental sound materials from each of the seven main islands: El Hierro, La Gomera, La Palma, Tenerife, Gran Canaria, Fuerteventura, and Lanzarote.

The project investigates the vitality of more-than-human entities and realities, aiming to promote less anthropocentric ways of being and thinking. Through different listening strategies and audio technologies, the work concentrates on what usually remains hidden or unnoticed, on the limits and thresholds of perception and attention. The project focuses on the voices and audible presence of animal and plant species, air, soil, water, weather, and landscape formations. Furthermore, it acknowledges the affective power of sounds themselves. This project embraces listening as a creative act, a form of attention, and a tool to investigate the world. It attempts to cultivate intimate sensory encounters favouring affectivity over signification and representation.

Commissioned and produced by the Cultural Office of the Embassy of Spain in Washington, DC. Additional support from the Arts Council of Northern Ireland (ACNI), the Swedish Arts Grants Committee (Konstnärnsämnden) and the Visby International Centre for Composers (VICC). Fieldwork and production assistance: Palma E. Christian Martínez. Special thanks to Garajonay National Park, Teide National Park, and Timanfaya National Park.

Tea Mäkipää

Escaping Days, 2015



Instalación con pintura luminiscente
Installation with luminiscent paint

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

Tea Mäkipää intenta definir un nuevo ser humano con conciencia ecológica, cuestionando qué salió mal con la versión moderna y cómo mejorar como especie, para encajar en la biodiversidad a largo plazo.

Escaping Days, 2015, refleja la velocidad con la que la humanidad está cambiando el planeta, afectando las circunstancias humanas y no humanas. El objetivo de la artista es cuestionar nuestro lugar en el ciclo de la vida y redefinirnos a nosotros mismos, luego de reflexionar sobre la disminución de la flora y la fauna.

Para ello, utiliza técnicas de los medios de comunicación para llamar la atención sobre la pérdida de diversidad y la extinción masiva de especies. Tal y como vimos en las campañas de publicidad de animales en peligro de extinción en Australia mostradas en el MoCAB, considera que al usar los mismos métodos (publicidad, exaltación, repetición, creación de un culto a las estrellas) que usamos con nuestros semejantes, podemos cambiar radicalmente el destino de otras especies y que sobrevivan así a la influencia humana. El gran oso panda, por ejemplo, ya ha sido eliminado de la lista de especies extremadamente amenazadas gracias a su importancia como símbolo de WWF (World Wide Fund for Nature) y de la nación de China.

En el CAAM Mäkipää realiza un mural, pintado a mano con pintura luminiscente, que el espectador visualiza al apagarse las luces del espacio por medio de un sensor, en el que reproduce los siguientes animales: glotón (Finlandia), casuario (Australia), foca de Saimaa (Finlandia), mariposa de alas finas (Europa), anguila (océanos), pangolín (Malasia), salamandra gigante (Japón), perezoso (Costa Rica) y cacatúa negra de Carnaby (Australia).

Tea Mäkipää's artworks try to define a new eco-conscious human, questioning what went wrong with the modern version and how to improve as a species, to fit in the biodiversity in a long run.

Escaping Days reflects the rush and speed with which humanity is changing the planet - affecting human and non-human circumstances. The goal of the artist is to question our place in the cycle of life and to re-define ourselves, after reflecting on the diminishing of flora and fauna.

She uses mass media techniques to give attention to the loss of diversity and massive species extinction. She believes that by using the same methods (advertisement, glamorizing, repeating, creating a star cult) that we use towards our fellow human beings we can radically change the fate of that species for the better, surviving the human influence. The great panda bear, for example, has already been removed from the list of extremely endangered species thanks to its importance as a symbol of the WWF (World Wide Fund for Nature) and the nation of China.

At the CAAM Mäkipää makes a mural, painted by hand with luminescent paint that the viewer sees when the lights in the space are turned off by means of a sensor, in which he reproduces the following animals: wolverine (Finland), cassowary (Australia), Saimaa seal (Finland), gossamer-winged butterfly (Europe), eel (oceans), pangolin (Malaysia), giant salamander (Japan), sloth (Costa Rica), and Carnaby's black cockatoo (Australia)

Luna Bengoechea Peña

Banana Dollar, 2019



Instalación: 92 piezas moldeadas con la forma de un racimo de plátanos
Installation: 92 pieces casted in the shape of a banana handle

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria
Collection Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria

La industria del plátano de las islas Canarias fue la base del crecimiento económico del archipiélago. La explotación de este monocultivo dio comienzo a finales del siglo XIX y, desde entonces, ha sido uno de los pilares fundamentales de la economía canaria.

En 2005, los fenómenos meteorológicos extremos registrados en las islas Canarias, como la tormenta tropical Delta, redujeron el volumen de fruta comercializable. Ese año, el vacío dejado en el mercado se cubrió con las importaciones, que aumentaron hasta alcanzar las 92.000 toneladas. Debido a esa circunstancia y a la liberalización del mercado europeo, la industria del plátano de Canarias no se ha recuperado de la crisis.

Actualmente, el coste del plátano canario no puede competir en costes con la banana de las zonas que utilizan el dólar, ni siquiera con la protección que le brinda la actual OCM (Organización Común de Mercados Agrícolas). Así pues, se denomina *Banana Dólar* a la enorme oferta de plátanos procedentes de América Central y Sudamérica.

La Comisión de Comercio Internacional del Parlamento Europeo ha pedido que se respeten los límites a las importaciones de plátano establecidos en el acuerdo de comercio comunitario con Colombia, Perú y Ecuador con el fin de proteger a los productores de plátano de Canarias y crearon un mecanismo de supervisión para cuando expiró ese sistema, en 2020. Sin embargo, las grandes multinacionales estadounidenses (marcas como Dole, Chiquita y Del Monte) han declarado la denominada Guerra del Plátano a la UE, la cual entraña el riesgo de que el Plátano de Canarias sea desplazado en las fruterías españolas por bananas procedentes de Centroamérica.

The banana industry in the Canary Islands was the basis of the economic growth of the archipelago. The exploitation of monocultures began at the end of the nineteenth century, and since then it has been one of the fundamental pillars of the Canarian economy.

In 2005, extreme weather events in the Canary Islands, such as tropical storm Delta, reduced the volume of marketable fruit. That year, the gap left in the market was filled by imports, which rose to reach 92 thousand tonnes. Because of this fact and the liberalisation of the European market, the Canary Island banana industry has not yet recovered from this crisis.

Currently, the cost of the Canarian banana cannot compete with bananas from areas that trade in dollars, not even with the protection conferred by the current common market organisation (CMO). The so-called “Banana Dollar” refers to the enormous supply of bananas from Central and South America.

The International Trade Commission of the European Parliament has asked that limits on banana imports established in the community trade agreement with Colombia, Peru, and Ecuador be respected to protect Canarian banana producers, and they created a supervision mechanism for when this system expired in 2020. But large US and multinational brands, such as Dole, Chiquita, and Del Monte, declared a so-called Banana War to the EU, which may lead to Canarian bananas being displaced in Spanish greengrocers by bananas from Central America.

Mark Dion

The Museum of Poison (Biocide Hall), 2000



Instalación: Puerta de aluminio y cristal, paneles de madera, plástico, estantes de madera, equipos de fumigación y otros componentes.

4 fotografías de temas relacionados con plagas: larvas, mosquitos, saltamontes y aviones para fumigar.

Installation: Aluminum and glass door, wooden panels, plastics, wooden shelves, fumigation devices and other components. 4 Photographs with themes related to pests: larvae, mosquitoes, grasshoppers and airplanes to fumigate.

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria
Collection Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria

Con *The Museum of Poison*, el artista continúa con su investigación sobre la construcción, interpretación y presentación de la naturaleza y la historia. Dion crea un archivo de productos utilizados para controlar la naturaleza a través de los pesticidas agrícolas. Su uso servía para los fines de la *agricultura reduccionista*, que dependía de los fertilizantes químicos, y de los pesticidas, para asegurar el rápido crecimiento de la productividad agrícola. Su efecto secundario era la pérdida de fertilidad del suelo y el daño al ecosistema, pero también resultaba nocivo para la salud humana. El panorama de fondo de este conjunto de productos químicos venenosos podría ser, por tanto, el de una catástrofe medioambiental que Dion escenifica en el contexto del museo.

El artista muestra diversos contenedores, venenos y archivadores cubiertos por plástico transparente y situados en el centro de la sala con el fin de evidenciar la controversia entre la presencia de un material peligroso, incluso mortal, y su seductora disposición, haciendo referencia a la capacidad metafórica del museo para recontextualizar los objetos que expone. Con esta instalación, Dion expone y recalca las contradicciones existentes entre la naturaleza, el origen y el trasfondo de un artefacto, por un lado, y el contexto museológico en que se conserva y exhibe al público, por el otro.

In his artistic practice, Mark Dion lucidly recreates museographic methodologies; he classifies, systematises, relates, and investigates. While doing so, he is assuming the role of ecologist, biochemist, detective, or archaeologist, at the same time taking an interest in the specialised work of professionals such as historians and art conservators.

With *The Museum of Poison*, the artist continues his investigation into the construction, interpretation, and presentation of nature and history. Dion creates an archive of products used to control nature through agricultural pesticides. Their use served the purpose of *reductionist agriculture* that was dependent on chemical fertilisers and pesticides to ensure the rapid growth of agricultural productivity. Its side effect was the loss of soil fertility and damage to the ecosystem, as well as being detrimental to human health. The scenario in the background of this ensemble of poisonous chemicals could thus be one of an environmental disaster that Dion is staging in the museum context.

The artist is showing a variety of containers, poisons, and file boxes covered by transparent plastic located in the centre of the room to establish a controversy between the presence of dangerous and deadly materials and their seductive arrangement, referring to the museum's metaphorical ability to re-contextualise the objects it exhibits. With this installation, Dion confronts and emphasises the inherent contradictions between the nature, origin, and background of an artefact and the museological context where it is preserved and displayed to the public.

Olafur Eliasson

The Earthquake Series, 2000



16 fotografías | 16 photographs

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria
Collection Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria

Esta serie forma parte de un amplio proyecto que el artista desarrolló entre 1993 y 2003 y en el que, utilizando distintas escenas de la naturaleza, plantea con un espíritu crítico lo que él describe como «la discrepancia entre la experiencia de ver y el conocimiento o la expectativa de lo que estamos viendo».

Las primeras series de Eliasson compuestas por obras fotográficas presentan elementos naturales de forma analítica, poniendo en el punto de mira la interacción humana con la naturaleza. En el caso de esta serie, los rastros de un terremoto pueden interpretarse como una llamada de atención que, veintidós años después, sigue sin ser escuchada y continúa ignorándose. Los terremotos se incluyen en la categoría de las denominadas «catástrofes naturales», un término muy cuestionado en la ecología política, ya que hoy en día «no hay nada de natural en una catástrofe natural».

El artista muestra diversos contenedores, venenos y archivadores cubiertos por plástico transparente y situados en el centro de la sala con el fin de evidenciar la controversia entre la presencia de un material peligroso, incluso mortal, y su seductora disposición, haciendo referencia a la capacidad metafórica del museo para recontextualizar los objetos que expone. Con esta instalación, Dion expone y recalca las contradicciones existentes entre la naturaleza, el origen y el trasfondo de un artefacto, por un lado, y el contexto museológico en que se conserva y exhibe al público, por el otro.

This series is part of a large project that the artist developed between 1993 and 2003; using different scenes from nature, he critically poses what he explains as ‘the discrepancy between the experience of seeing and the knowledge or expectation of what we are seeing’.

Eliasson’s early series of photo-based works depict natural elements in an analytical way, focusing on human interaction with nature. In the case of this series, the traces of an earthquake can be read as a call for attention that, twenty-two years afterward, haven’t been heard and continue to be avoided. Earthquakes are included in the so-called ‘natural disasters’, a very questioned term in political ecology as ‘there is nothing natural in a natural disaster’ nowadays.

With his works, Eliasson points out the issue of climate emergency and the danger caused by climate change. He warns us about consequences we are already suffering from many environmental disasters and that the only solution is to immediately start responding to this problem, as demonstrated by the awareness of the new generations that are loudly calling for action. His projects often explore art’s potential to offer solutions to global environmental crises and strongly advocate the need for climate justice.

Santiago Morilla

Locative Breathing, 2018



Instalación: Video y Bicicleta-invernadero
Instalación: Video and bike-greenhouse

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria
Collection Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria

La obra artística de Morilla se centra en intervenciones específicas para un emplazamiento, que se integran en una cartografía digital y proyectos artísticos con narrativas abiertas en torno al decrecimiento y al compromiso ecológico en las que tradición y tecnología encuentran un espacio de resistencia estética.

En este caso, el artista diseñó una bicicleta con un sidecar que es, en realidad, un invernadero que contiene un «drago canario» (*Dracaena draco*). La planta, icono del ecosistema de las islas, está conectada a un tubo y una máscara que el ciclista debe ponerse para generar una retroalimentación mutua entre el CO2 exhalado por el ciclista y el oxígeno producido por el drago. Con la obra, Morilla realiza una declaración simbólica sobre el concepto de interdependencia e injerencia humana en la adaptación *site-specific* (y comunitaria) de los entornos tanto naturales como culturales.

El autor aboga por una interacción íntima y directa entre el ser humano y la planta, aludiendo a la posibilidad de otras formas de implicación con los no humanos, y desvela los ciclos de retroalimentación mutua que solemos pasar por alto.

El video muestra la *performance* creada a través de este proyecto colaborativo — especialmente diseñado para la comunidad canaria de Las Palmas de Gran Canaria — que era, al mismo tiempo, una lúdica invitación a pedalear y respirar juntos en — y con — la esencia misma del patrimonio natural canario, creando asimismo nuevas rutas expositivas en la ciudad.

Morilla's artistic practice focuses on site-specific interventions that are integrated into digital cartography and projects with open keys towards narratives of degrowth and ecological commitment, where tradition and technology find a space of aesthetic resistance.

Here, the artist designed a bicycle with a sidecar that contained a greenhouse with a 'Canarian drago' (*Dracaena draco*) in it. This plant, an icon of the islands' ecosystem, is connected to a tube and a mask to be worn by the cyclist to generate mutual feedback between the cyclist's exhaled CO2 and the oxygen produced by the Drago.

With the work, Morilla makes a symbolic statement about the concept of human interdependence and interference in site-specific (and community-specific) adaptations of both natural and cultural environments.

He appeals to a direct and intimate human-plant interaction, alluding to the possibility of other forms of implications with non-humans, and reveals the mutual feedback cycles that are usually ignored.

The video shows the performance made through this collaborative project — specially designed for the Canarian community of Las Palmas — that was also a playful invitation to pedal and breathe together in and with the very essence of the Canarian natural heritage while generating new exhibition routes in the city.

Saskia Calderón



The Moons I Did Not See, 2021

Video performance. 2 min 57 s

Dead Language, 2021

Video performance. 2 min 54 s

Sol, 2021

Video performance. 4 min 14 s

Solar Eclipse, 2021

Video performance. 3 min 10 s

Choir of Extinct Plants, 2021

Video performance, 3 min 9 s

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

Calderón realizó esta serie en su casa, durante el confinamiento sufrido debido a la pandemia, tomando como base la comunidad indígena a la que pertenece, Imbabura, que exploraba las estrellas principalmente para la producción agrícola. La artista critica el modelo de civilización dominante y aborda la importancia de preservar los conocimientos y las cosmologías de las Primeras Naciones relacionadas directamente con la Tierra.

La artista interpreta seis fases de lunas muertas por medio de un sistema de interpretación musical basado en el calendario lunar, utilizando elementos cotidianos del hogar que encierran su propia historia.

También crea un ritual conversando con el Sol, en homenaje al Inti Raymi, la fiesta del Sol. El mismo astro ocupa el centro de otro video, en el que toma como referencia la conquista de América en 1492, como punto de partida de un eclipse de Sol en el que la Luna se interpone entre la Tierra y el Sol y sume al día en la oscuridad.

Otra de sus performances consiste en tomar el nombre de varias culturas prehispánicas que han pasado por Imbabura y, utilizando las vocales de los nombres de esas culturas, traducirlas en música, asignando a cada vocal una nota musical con la que se forma una melodía cantada a dos voces, con los rostros pintados de las culturas Inca, Quito, Arawaco y Chibcha.

Por último, un coro de nueve voces, dos de cada voz, forman un coro con dieciocho intérpretes que crean una melodía formada con las vocales de los nombres de plantas extintas y el ritmo de una melodía prehispánica denominada Yupaichishca.

Calderón made this series at home during the pandemic lockdown, taking as the basis the indigenous community Imbabura, to which she belongs and who visualised the stars mainly for agricultural production. The artist criticises the dominant civilising model and addresses the importance of preserving First Nations' knowledge and cosmologies directly related to Earth.

The artist interprets six phases of dead moons by means of a musical interpretation system based on the lunar calendar, using quotidian elements from home containing her own history.

She also creates a ritual conversation with the sun, paying homage to the Inti Raymi, the Feast of the Sun. The same star is viewed on another video, taking as a reference the conquest of America in 1492 as the starting point of a solar eclipse in which the moon interposes itself between the sun and Earth, leaving the day in darkness.

Another performance consists of taking the name of several pre-Hispanic cultures that have passed through Imbabura. She uses the vowels of the names of these cultures to translate them musically, designating to each vowel a musical note with which a melody sung in two voices is formed, with the painted faces of the Inca, Quito, Arawaco, and Chibcha cultures.

Finally, nine voices, two of each voice, form a chorus with eighteen performers who sing a melody formed with the vowels of the names of extinct plants and the rhythm of a pre-Hispanic melody called Yupaichishca.

Gloria Godínez

Cuerpos y territorios sagrados en Gran Canaria, 2020



Video performance. 18 min 41 s

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

Se ponen aquí en diálogo, en la misma sala pero en dos espacios diferentes, dos obras de esta artista mexicana afincada en Canarias, donde establece conexiones entre el pasado colonial de ambas regiones.

En *Cuerpos y territorios sagrados en Gran Canaria* enlaza las tradiciones indígenas y aborígenes de ambas regiones, desde una mirada ecofeminista e intergeneracional a través de diez mujeres que revisan sus imaginarios ancestrales en yacimientos arqueológicos de esta isla, reconocidos como Patrimonio Mundial por la UNESCO en 2019.

A través de una *performance* de diez mujeres entre dieciocho y sesenta y ocho años, alude a temas tratados desde los ecofeminismos como la reproducción, ampliando el discurso de los triángulos púbicos propios de algunas de las pinturas aborígenes encontradas y atribuidos puramente a símbolos de la fecundidad.

Two works by this Mexican artist based in the Canary Islands are put into dialogue here, in the same room but separate spaces, establishing connections between the colonial pasts of both regions.

Cuerpos y territorios sagrados en Gran Canaria links the indigenous and aboriginal traditions of both regions, from an ecofeminist and intergenerational perspective, through ten women who review their ancestral imaginaries in archaeological sites on this island, recognised as a World Heritage Site by UNESCO in 2019.

The performance by women between the ages of eighteen and sixty-eight alludes to ecofeminist topics, such as reproduction and expanding the discourse of the pubic triangles found in some of the aboriginal paintings currently attributed purely to symbols of fertility.

Bo Zheng

Pteridophilia IV, 2019



Video 4K, color, sonido. 16 min

Video, 4K, colour, sound. 16 min

Cortesía de la artista y Edouard Malingue Gallery
Courtesy of the artist and Edouard Malingue Gallery

La serie de vídeos *Pteridophilia*, que el artista inició en Taiwán en 2016, es una investigación en curso sobre la política de los helechos y las relaciones humanas con estas plantas. Basándose en el estudio del contexto taiwanés, donde los helechos son valorados por las comunidades indígenas frente a los colonizadores japoneses, así como por los nacionalistas locales, este conjunto de obras examina las múltiples implicaciones de las relaciones entre entidades humanas y no humanas. Uno de esos aspectos es el fuerte impacto de la huella colonial, que intentó borrar o suprimir las tradiciones y los rituales locales, así como la convivencia con las plantas, que uno encontraba en abundancia en la isla. Esa línea de investigación del artista aborda el dilema ético de la explotación humana de las plantas, una de las cuestiones más acuciantes de la crisis medioambiental a la que la humanidad se enfrenta hoy en día.

Sin embargo, otro importante pretexto para que el artista escogiera precisamente los helechos es su sexualidad no binaria y su capacidad para utilizar métodos de reproducción tanto sexual como asexual, lo que podría haber contribuido a su marginación cultural. Tal y como apunta el artista, el sistema reproductivo de los helechos escapa al «modelo de sexualidad masculina y femenina de las plantas con flor», lo que transgrede incluso el vocabulario queer humano. Así pues, en sus vídeos Bo Zhen explora el potencial *ecoqueer* de las escenas en las que jóvenes queer realizan actos sexuales con «las plantas queer», abriendo un nuevo horizonte medioambiental de relaciones entre especies basado en la intimidad, en lugar de en la aniquilación y la extinción.

Comprometido con una vitalidad «más que humana», Bo Zheng investiga el pasado e imagina el futuro desde la perspectiva de las comunidades y plantas marginadas. El artista cultiva jardines de maleza, eslóganes vivientes, películas *ecoqueer* y talleres de *wanwu* para cultivar la sabiduría ecológica más allá de la Extinción del Antropoceno.

Pteridophilia series of videos that the artist started in 2016 in Taiwan is an ongoing investigation into the politics of ferns and human relations to these plants. Based on the research of the Taiwanese context where ferns are valued by indigenous communities as opposed to the Japanese colonizers, as well as local nationalists, this body of work examines multiple implications of the relations between human and non-human entities. One aspect is the strong impact of the colonial trace that tried to erase or suppress local traditions, rituals, and coexistence with plants that were found in abundance on this island. This line of inquiry of the artist pinpoints the ethical dilemma of the human exploitation of plants one of the pressing questions in the environmental crisis humanity is facing today.

Yet another important pretext for the artist to choose exactly ferns is their nonbinary sexuality and capacity to use both sexual and asexual reproduction methods which arguably contributed to their cultural marginalization. As the artist points out, the ferns reproduction system escapes the “prescription of male and female sexuality to flowering plants,” which is transgressing even the human queer lexis. Bo Zhen thus in his videos explores the eco-queer potential in the scenes where young queer men engage in sexual acts with “the queer plants” opening up a new environmental horizon of interspecies relations based on intimacy as opposed to annihilation and extinction.

Committed to more-than-human vibrancy, Bo Zheng investigates the past and imagines the future from the perspectives of marginalized communities and marginalized plants. He grows weedy gardens, living slogans, eco-queer films, and wanwu workshops to cultivate ecological wisdom beyond the Anthropocene Extinction.

Juan Zamora

TRANSPLANT. Gran Canaria, 2022



Instalación: dibujos, objetos naturales y pintura bioluminiscente

Installation: drawings, natural objects and bioluminescent paint

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Instalación compuesta por dibujos, hojas de resina ecológica realizadas a partir de plantas descelularizadas y vegetación endémica de Canarias intervenida con bioluminiscencia marina.

La propuesta de Zamora aúna investigación científica con realismo especulativo para abordar la posibilidad de otros modos de inteligencia más allá de la humana, apelando a la búsqueda de modos más empáticos de relaciones interespecies.

La instalación central está realizada con plantas, algunas de ellas descelularizadas y transformadas en hojas de resina ecológica realizadas a partir de plantas descelularizadas a las que inserta un fluido orgánico bioluminiscente. El mismo fluido es introducido en el sistema vascular de una selección de vegetación endémica de Las Palmas de Gran Canaria (como *Hypericum canariense*, *Spartocytisus supranubius*, *Pericallis hadrosoma*, *Echium wildpretii* o *Isoplexis chalcantha*), un líquido inocuo que la planta irá asimilando de manera natural.

Este fluido orgánico bioluminiscente ha sido elaborado a partir del estudio y cultivo en laboratorio (en colaboración con Pawel Burkhardt en la Universidad de Bergen, Noruega) de *ctenophore mnemiopsis leidy*, un tipo de medusa fundamental para entender el origen del sistema neuronal y, por lo tanto, del pensamiento, y con una altísima capacidad de regeneración.

La instalación se acompaña de dibujos de sistemas neuronales y fauna marina con cualidades bioluminescentes a modo de ilustraciones clásicas de historia natural, especialmente de medusas que pueden encontrarse en el ecosistema marino canario (*Physalia physalis*, *Pelagia noctiluca*, *Rhizostoma pulmo*, *Rhizostoma luteum*, *Aurelia aurita*, *Chrysaora hysoscella*, *Velella velella*, *Porpita porpita*, *Phyllorhiza punctata* o *Cotylorhiza tuberculata*).

Installation composed of drawings, leaves of ecological resin made from decellularized plants and endemic vegetation of the Canary Islands intervened with marine bioluminescence.

Zamora's proposal combines scientific research with speculative realism to address the possibility of other modes of intelligence beyond the human, appealing to the search for more empathetic modes of interspecies relationships.

The central installation is made with plants, some of them decellularized and transformed into ecological resin sheets made from decellularized plants to which a bioluminescent organic fluid is inserted. The same fluid is introduced into the vascular system of a selection of endemic vegetation from Las Palmas de Gran Canaria (such as *Hypericum canariense*, *Spartocytisus supranubius*, *Pericallis hadrosoma*, *Echium wildpretii* or *Isoplexis chalcantha*), an innocuous liquid that the plant will naturally assimilate.

This bioluminescent organic fluid has been produced from the study and cultivation in the laboratory (in collaboration with Pawel Burkhardt at the University of Bergen, Norway) of *ctenophore mnemiopsis leidy*, a type of jellyfish essential for understanding the origin of the neural system and, therefore, of thought, and with a very high capacity for regeneration.

The installation is accompanied by drawings of neural systems and marine fauna with bioluminescent qualities as classic illustrations of natural history, especially of jellyfish that can be found in the Canarian maritime ecosystem (*Physalia physalis*, *Pelagia noctiluca*, *Rhizostoma pulmo*, *Rhizostoma luteum*, *Aurelia aurita*, *Chrysaora hysoscella*, *Velella velella*, *Porpita porpita*, *Phyllorhiza punctata* or *Cotylorhiza tuberculata*).

PSJM

Uso global de energía de fuentes renovables y no renovables de 2000 a 2050, 2022



Tejido artesanal con lana del país y tintes naturales
Handmade fabric with local wool and natural dyes

Cortesía de los artistas | Courtesy of the artists

Producida especialmente para la muestra *Con los pies en la tierra*, esta obra se enmarca en la serie *clean future* del colectivo PSJM, donde se adopta un tono optimista al representar escenarios futuros en los que las energías renovables llegan a ser hegemónicas. Para ello se sigue un procedimiento estético propio, que el colectivo ha dado en llamar «geometría social», en la que los datos estadísticos sirven de base a composiciones minimalistas, que aquí muestran las expectativas de desarrollo de las fuentes de energía fósiles y renovables a escala mundial.

Estas «geometrías sociales» funcionan a modo de «paisajes temporales» que se articulan como denuncias sociales, ecológicas, políticas y éticas. Paisajes que, ante la inminente catástrofe, nos indican que comprender datos científicos no es suficiente y nos recuerdan la importancia del arte en la visualización de un mundo posible más habitable.

La geometría social de PSJM se ha encarnado en distintos materiales, y ahora se muestra a través de una pieza textil, para cuya producción se ha contado con la colaboración de una artesana local especializada en el trabajo con tejidos y tintes naturales y sostenibles. La presentación del frío gráfico en un tejido de cálida lana genera como contraste un objeto visual reconfortante que nos quiere reconciliar con la naturaleza sin perder de vista la esfera científico-técnica, aquella que nos llevó al desastre, pero que podría jugar un importante papel en un momento como este.

Ahora se presenta una pieza textil, para cuya producción se ha contado con la colaboración de la artesana local Ulrike Güse, especializada en el trabajo con tejidos y tintes naturales y sostenibles.

Produced especially for the exhibition *Con los pies en la tierra*, this work is part of the “clean future” series of the PSJM collective, where an optimistic tone is adopted by representing future scenarios in which renewable energies become hegemonic. To do this, an own aesthetic procedure is followed, which the group has called “social geometry”, and where statistical data serve as the basis for minimalist compositions, which here show the expectations of development of fossil and renewable energy sources on a global scale. world.

These “social geometries” function as “temporary landscapes” that are articulated as social, ecological, political, and ethical complaints. Landscapes that, in the face of the imminent catastrophe, tell us that understanding scientific data is not enough and remind us of the importance of art in visualizing a more habitable possible world.

The social geometry of PSJM has been materialized in different materials, and now it is presented through a textile piece, for whose production we have had the collaboration of a local artisan specialized in working with natural and sustainable fabrics and dyes. The presentation of graphic cold in a warm wool fabric generates as a contrast a comforting visual object that wants to reconcile us with nature without losing sight of the scientific-technical sphere, the one that led us to disaster, but that could play an important role in a moment like this.

Now it is presented through a textile piece, for whose production we have had the collaboration of local artisan Ulrike Güse specialized in working with natural and sustainable fabrics and dye.

Teresa Correa

Espacio de Conquista, 2022



Instalación | Installation

Cortesía de la artista, Cecilia Paredes, Amina Zoubir y El Museo Canario
Courtesy of the artist, Cecilia Paredes, Amina Zoubir and El Museo Canario

Realizada a partir de tres piezas procedentes de los fondos de El Museo Canario y del propio CAAM la obra de Correa saca a la luz los saberes silenciados sistemáticamente por los sesgos de sexo, clase, raza, especie, humanos y no humanos. Las piezas responden a la necesidad de entablar un diálogo sobre el patrimonio en femenino de los depósitos de los museos, que le sirven a Correa para cuestionar el patriarcado del capitalismo antropocéntrico.

Armadillo, de Cecilia Paredes evoca el caparazón-armadura con el que el cuerpo se protege de la violencia física y simbólica. La máscara femenina de la argelina Amina Zoubir, *The forgotten face*, es la imagen de millones de rostros silenciados e invisibles que devuelve el semblante de una mujer negra en escayola blanca. Finalmente, la mano momificada prehispánica, identificada por algunas teorías como femenina, trae al presente el sistema patriarcal de la sociedad aborígen canaria, la explotación de los cuerpos femeninos y la desigual consideración de las tareas asignadas a las mujeres, fundamentales para la supervivencia de la comunidad. La artista ha creado un cuaderno similar a los utilizados en las excavaciones arqueológicas, donde dibuja una retícula como metáfora del conocimiento hegemónico, que también traslada al espacio expositivo a modo de contrarretícula con celdas irregulares. A ésta apunta el dedo índice de la mano ligeramente levantado, sugiriendo la necesaria descolonización de las metodologías empleadas en la investigación científica.

Así, la instalación habla de las voces que luchan por salir del dominio colonial y poscolonial y remiten a un espacio de conquista, que cuestiona el orden del capitalismo heteropatriarcal y antropocéntrico.

Taking three pieces from the collections of The Canary Museum and the CAAM itself, Correa's work brings to light the knowledge systematically silenced by gender, class, race, species, human and non-human biases. The pieces respond to the need to engage in a dialogue about female heritage in museum deposits, which Correa uses to question the patriarchy of anthropocentric capitalism.

Armadillo, by Cecilia Paredes evokes the shell-armor with which the body protects itself from physical and symbolic violence. The feminine mask of the Algerian Amina Zoubir, *The Forgotten Face*, is the image of millions of silenced and invisible faces that returns the countenance of a black woman in white plaster. Finally, the pre-Hispanic mummified hand, identified by some theories as female, brings to the present the patriarchal system of Canarian aboriginal society, the exploitation of female bodies and the unequal consideration of the tasks assigned to women, fundamental for the survival of the community. The artist has created a notebook similar to those used in archaeological excavations, where she draws a grid as a metaphor of hegemonic knowledge, which she also transfers to the exhibition space as a counter grid with irregular cells. The slightly raised index finger of the hand points to it, suggesting the necessary decolonization of the methodologies used in scientific research.

Thus, the installation speaks of the voices that fight to get out of colonial and postcolonial dominance and refer to a space of conquest, which questions the order of heteropatriarchal and anthropocentric capitalism and invites us to rethink ourselves as a species, to a paradigm shift towards one of interdependence between humans and non-humans.