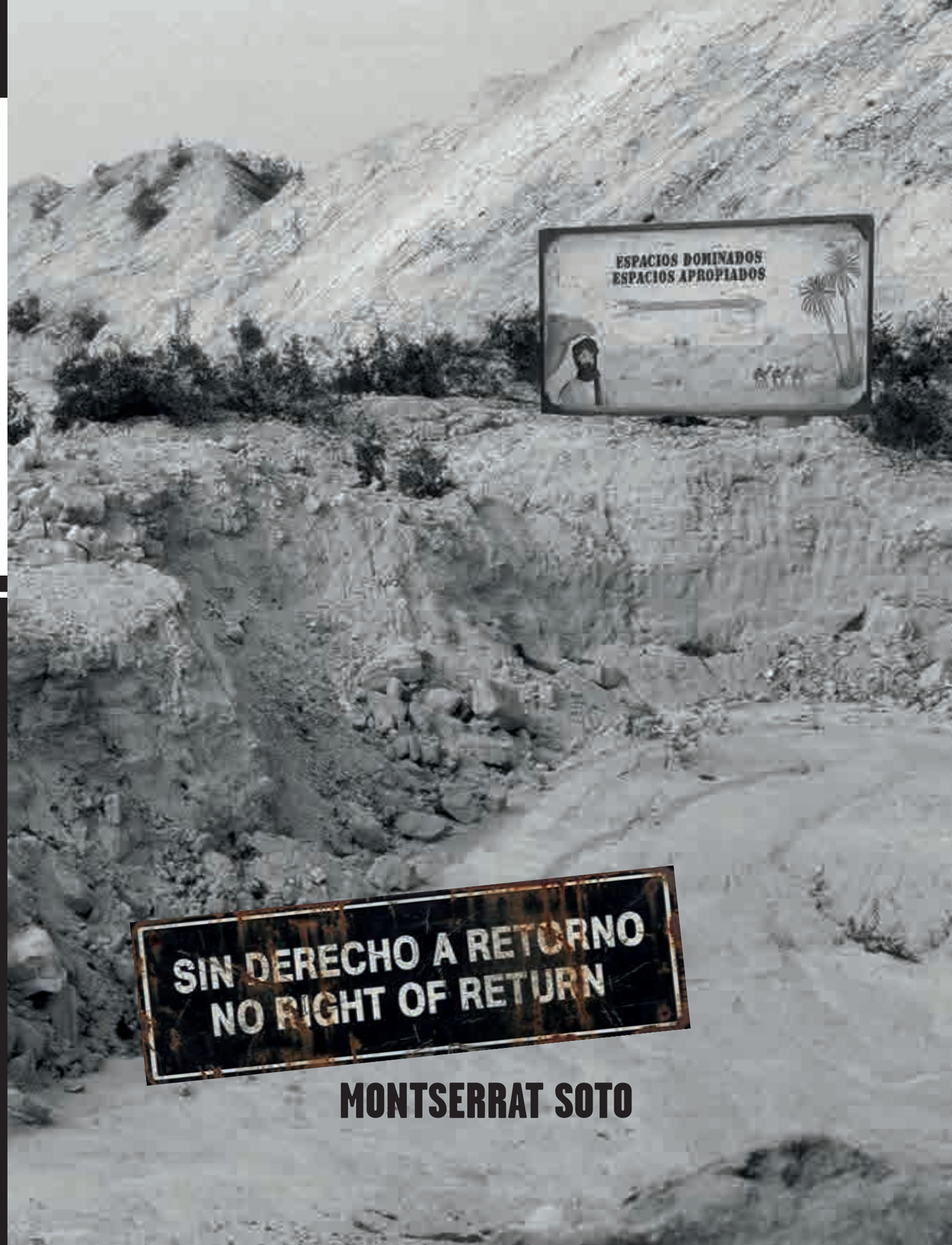
MONTSERRAT SOTO **SIN DERECHO A RETORNO**

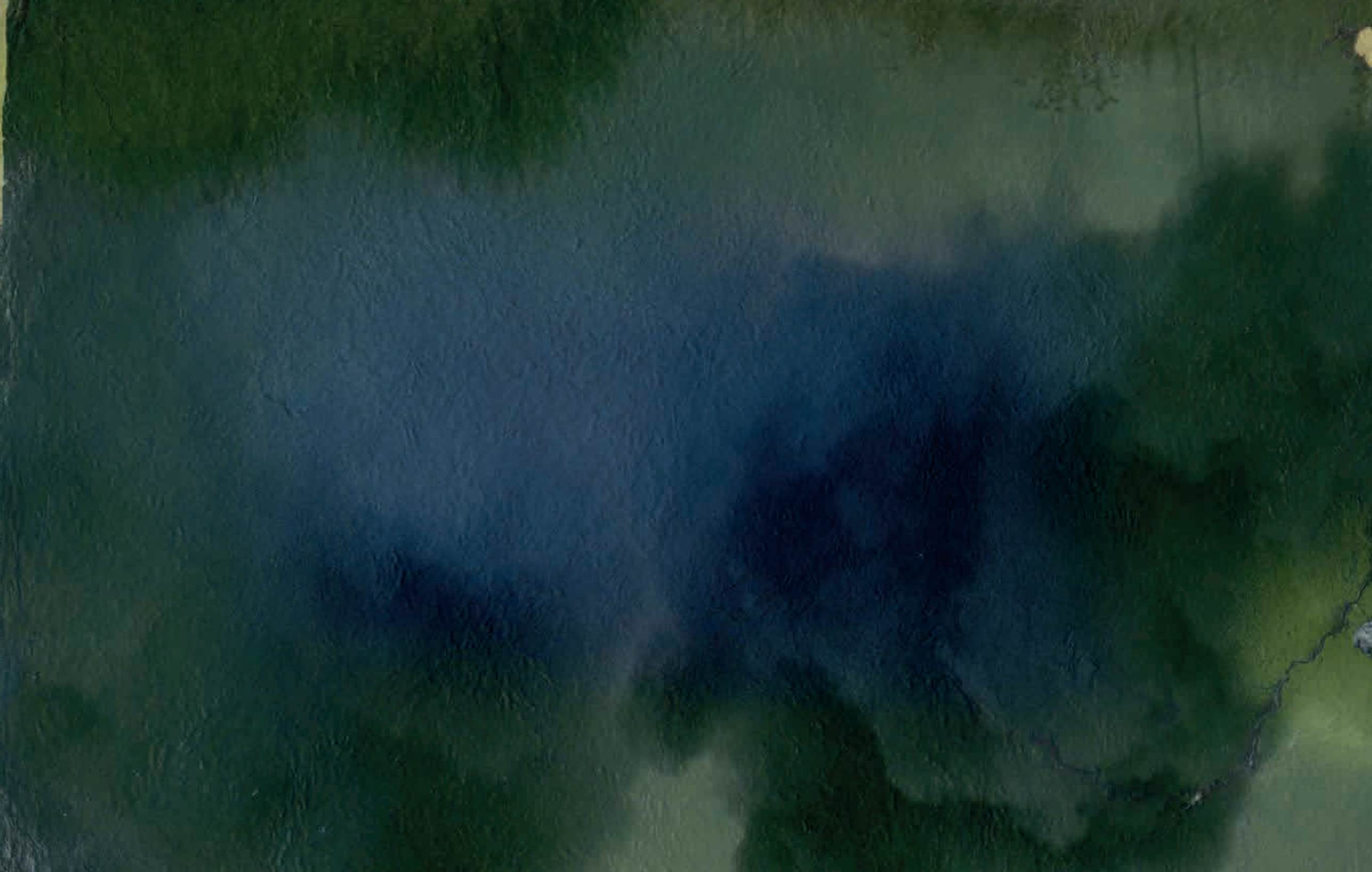
VERÓNICAS MURCIA



Región de Murcia
ica
VERÓNICAS MURCIA

SIN DERECHO A RETORNO
NO RIGHT OF RETURN

MONTSERRAT SOTO



MONTSERRAT SOTO

Comisariada por / Curated by

ALICIA MURRÍA

20 de febrero al 26 de abril de 2026

Región de Murcia

ica

VERÓNICAS MURCIA

The Clear-Sightedness of Art

Sala Verónicas is a space created for human reflection, where the obvious meets the transcendent. The impact of its architecture is overwhelming and provides an ideal framework for Montserrat Soto to take us on a journey with multiple layers and readings that each of us has to unravel, in a new example of the clear-sightedness of art.

Sin derecho a retorno **("No Right of Return") is a chapter of the research project that this winner of the National Photography Award has been developing for more than twenty years on the landscapes we pass through and how they encourage us to reflect on territory and the experience of displacement.**

Because Soto argues that we are fugitives from fate in humanity's perpetual need for movement. Movement in which boundaries are always encountered or imposed and in which we find signs pointing to various forms of hell.

With *No Right of Return* we experience a narrative in Sala Verónicas that enables us to assimilate the environment we inhabit through a great archive of photographs, video, texts and documents, with which Montserrat Soto composes a frieze to guide us through the chaotic locations created by humans. Let's enjoy the journey.

Carmen Conesa
Regional Minister of Tourism, Culture, Youth and Sport

La clarividencia del arte

La Sala Verónicas es un espacio creado para la reflexión del ser humano, donde lo evidente se encuentra con lo trascendente. La contundencia de su arquitectura nos sobrecoge y es el marco ideal para que Montserrat Soto nos lleve a un viaje con múltiples capas y lecturas que cada uno debemos desentrañar, en un nuevo ejemplo de la clarividencia del arte.

'Sin derecho a retorno' es un capítulo de la investigación que la Premio Nacional de Fotografía lleva desarrollando desde hace más de 20 años sobre los paisajes que atravesamos y cómo éstos propician una reflexión sobre el territorio y la experiencia del desplazamiento.

Porque defiende Soto que somos prófugos del destino en la necesidad perpetua de movimiento del ser humano. Un movimiento en el que siempre se encuentran o se imponen lindes y en el que se hallan señales hacia distintos infiernos.

Con 'Sin derecho a retorno' vivimos en la Sala Verónicas un relato que nos permite asimilar el entorno que habitamos a través de un gran archivo de fotografía, vídeo, textos y documentos con los que Montserrat Soto compone un friso que nos oriente a través de los parajes caóticos creados por el ser humano. Disfrutemos del viaje.

Carmen Conesa
Consejera de Turismo, Cultura, Juventud y Deportes

Índice

Del trueno al algoritmo / 13
Alicia Murría

Sin derecho a retorno

Prófugo del Hado / 24
Delitos divinos / 52
Ciudades en sombra / 118

Lugar de silencios / 211
Dionisio Cañas

Obra expuesta / 229

Index

From Thunder to Algorithms / 13
Alicia Murría

No Right of Return

Fugitive from Fate / 24
Divine Crimes / 52
Cities in Shadow / 118

Place of Silences / 211
Dionisio Cañas

Works Exhibited / 229

English Translation / 233

DOMINATED NATURE. TRANSIT THROUGH DARKNESS AND PRIMARY PAIN. FREEDOM?

¿FREEDOM OR NECESSITY?

TEMPORAL PLACE

BRING THE MANIPULATION OF THE IMAGE. THE NEW LANGUAGE OF THE IMAGE.

LIMBO Boulevard

BORDER REGION

SPACES OF CRISIS AND CHAOS

FACTOR OF CHAOS: THE SLOWNESS OF HUMANITY VERSUS THE DESTABILIZING SPEED OF THE CODE

NO RIGHT OF RETURN

Everyone has the right to freedom of movement and residence within the borders of each state. Everyone has the right to leave any country, including his own, and to return to his country.

Article 13 Declaration of Human Rights

TRANSVALUATION OF VALUES FROM HOMO SAPIENS TO HOMO ECONOMICUS

[1]

FUGITIVE FROM FATE (PROFUGO DEL HADO)

DIVINE CRIMES

DISTRICT DIVINE FEAR

UNPAYABLE DEBT AND ETERNAL GUILT

GATES OF HELL

RELIGIOUS LIMITS

THE FATE DOES NOT RESPOND

CONFRONTING THE ETERNAL RETURN

ACCEPTANCE OF THE REPRESENTATION OF THE BEING AND THE WORLD BEFORE THE GODS

FINAL LANDS: HELL (HADES)

BORROWED SPACES

CONSENSUS ALGORITHM

"What, if some day or night a demon were to steal after you into your loneliest loneliness and say to you: 'This life as you now live it and have lived it, you will have to live once more and innumerable times more; and there will be nothing new in it, but every pain and every joy and every thought and sigh and everything unutterably small or great in your life will have to return to you, all in the same succession and sequence—even this spider and this moonlight between the trees, and even this moment and I myself. The eternal hourglass of existence is turned upside down again and again, and you with it, speck of dust!' Would you not throw yourself down and gnash your teeth and curse the demon who spoke thus? Or have you once experienced a tremendous moment when you would have answered him: 'You are a god and never have I heard anything more divine.' If this thought gained ascendancy over you, it would change you or you are of perhaps crush you. The question in each and every thing, 'Do you desire this once more and innumerable times more?' would lie upon your actions as the greatest weight. Or how well disposed would you have to become to yourself and to life to crave nothing more fervently than this ultimate eternal confirmation and seal?"

Friedrich Nietzsche, *The Gay Science* Aphorism 341, 'The Greatest Weight'

"One morning he awoke before the dawn, meditated long on his bed, and at last said to his heart:'What hath so terrified me in my dreams that I should awake? Did there not a child come unto me, bearing a mirror?> "O Zarathustra"—said the child unto me—"look at thyself in the mirror!"And when I looked into the mirror, I uttered a cry, and my heart was shaken: for it was no longer myself that I saw therein, but a demon's grimace and derisive laughter.

Nietzsche, Friedrich 'Thus Spake Zarathustra. "The Child with the Mirror". Wordsworth Editions Ltd (1997)

"For the souls that are called immortal, so soon as they are at the summit, go outside and take their stand upon the outer surface of the heaven; and as they have taken their stand, the revolution carries them round and they behold the things outside the heaven."

Plato, Phaedrus

BLIND HELL

[2]

DIVINE CRIMES

ORIGINAL PAIN

BETWEEN THE SIGN AND THE MYTH

FUGITIVE BY FATE

WORLD OF SHADOWS AND PHANTOMS

FROM THE VENERATION OF THE COMMODITY ECONOMIC EVOLUTION OF THE GODS (FATU PROFUGUS)

FROM UNLIMITED RESOURCE TO TAXABLE COMMODITY

CONFLICT AND CONFRONTATION WITH THE OTHER

"At every step we take in the knowledge of nature and causes, the idea of God becomes magnified and elevated: the more man's science progresses, the greater and more distant God seems to him... Man, after having created a God in his own image, wanted furthermore to appropriate him: not content with disfiguring the Supreme Being, he treated him as his patrimony, his property, his thing. This was the origin of the corruption of morals by religion, and the source of religious hatreds and sacred wars."

Pierre-Joseph Proudhon, *System of Economical Contradictions: or, The Philosophy of Misery*

TRANSFORMATION, LIBERATION AND FATE OF THE MYTH. FROM COLLECTIVE WORSHIP TO THE PRIVATE PROPERTY OF THE MYTH.

The Internet allows us to believe that we can transcend our bodies and shine like myths.

DOMINATED AND SUBJUGATED GODS AND MYTHS THE BEING AGAINST NATURE AND THE COSMOS

RECOGNITION OF THE HUMAN BEING FACING NOTHINGNESS

[3]

CITIES IN SHADOW

FRONTIERS: PHYSICAL AND SOCIAL, VISIBLE AND INVISIBLE

SPORADIC AND EXTREME SOCIETIES CREATED IN NECESSITY

METASUBURBS

TEMPORAL PLACE BEFORE THE REVOLUTION

COLLAPSOLOGY

REFUGE CITIES

SPACE ERROR (THE TRUTH OF SIGNS OF AND THE SIGNS OF TRUTH)

CONFUSION OF LIMITS AND LAWS

STRESSED SPACES

ALGORITHMIC MANIPULATION
SURVEILLANCE CAPITALISM
TOTAL CONTROL

BETWEEN FREEDOM AND NECESSITY

"To transcend our bodily bonds, the ultimate frontier, this has always been our dream. It will have now on the Earth.... A new politics of repair does not mean just a redistribution of the places occupied by some and others, humans on one side and everything else on the other. It also means other ways of negotiating and resolving the conflicts that arise from different, antagonistic ways of inhabiting the world, to a broad reckoning of relationships. Repair requires renouncing exclusive forms of appropriation, recognizing that there are irreducible things and things that cannot be appropriated, and that, consequently, there can be no exclusive possession and management of the Earth. Sovereign premises, the Earth belongs only to itself, and no one can lean off its reserve of general matter, neither humankind nor the society."

Adelie Mbembe, Brutalism
Editions La Découverte 2020

NATURALEZA DOMINADA TRANSITO POR LA OSCURIDAD Y EL DOLOR PRIMARIO

¿LIBERTAD O NECESIDAD?

LUGAR TEMPORAL

TRAER LA MANIPULACION DE LA IMAGEN. EL NUEVO LENGUAJE DE LA IMAGEN

LIMBO Bulevar

REGION FRONTERIZA

FACTOR DEL CAOS LA LENTITUD DE LA HUMANIDAD FRENTE A LA VELOCIDAD DESESTABILIZADORA DEL CODIGO

ESPACIOS DE CRISIS Y CAOS

SIN DERECHO A RETORNO NO RIGHT OF RETURN

TRANSVALORACION DE LOS VALORES

DEL HOMO SAPIENS AL HOMO ECONOMICUS

[1]

PROFUGO DEL HADO

DIVINE CRIMES LIMITES RELIGIOSOS

DEUDA IMPAGABLE Y CULPA ETERNA

DISTRITO MIEDO DIVINO

PUERTAS DEL INFIERNO

EL HADO NO RESPONDE

CONFRONTAR CON EL ETERNO RETORNO

ACEPTACION DE LA REPRESENTACION DEL SER Y DEL MUNDO FRENTE A LOS DIOSES

TIERRAS FINALES INFIERNO (HADES)

ESPACIOS PRESTADOS

ALGORITMO DE CONSENSO

EL PODER DE LA ARROGANCIA EL PODER DEL HYBRIS

Platon, Fedro

INFIERNO CIEGO

[2]

DELITOS DIVINOS

DOLOR ORIGINARIO

ENTRE EL SIGNO Y EL MITO

PROFUGO POR DESTINO

MUNDO DE SOMBRAS Y FANTASMAS

DE LA VENERACION A LA MERCANCIA
EVOLUCION ECONOMICA DE LOS DIOSES (FATU PROFUGUS)

DE RECURSO ILIMITADO A MERCANCIA TASABLE

CONFLICTO Y CONFRONTACION CON EL OTRO

TRANSFORMACION, LIBERACION Y DESTINO DEL MITO. DE LA ADORACION COLECTIVA A LA PROPIEDAD PRIVADA DEL MITO.

DIOSES Y MITOS DOMINADOS Y SOMETIDOS
EL SER CONTRA LA NATURALEZA Y EL COSMOS

DE RECURSOS ILIMITADOS A MERCANCIA TASABLE

RECONOCIMIENTO DEL SER HUMANO FRENTE A LA NADA

[3]

CIUDADES EN SOMBRA

FRONTERAS: FISICAS Y SOCIALES VISIBLES E INVISIBLES

SOCIEDADES ESPORADICAS Y EXTREMAS CREADAS EN LA NECESIDAD

METASUBURBIOS

LUGAR TEMPORAL ANTES DE LA REVOLUCION

COLAPSOLOGIA

CIUDADES REFUGIO

ERROR DEL ESPACIO (LA VERDAD DE LOS SIGNOS Y LOS SIGNOS DE LA VERDAD)

CONFUSION DE LIMITES Y LEYES

ESPACIOS ESTRESADOS

MANIPULACION ALGORITMICA
CAPITALISMO DE VIGILANCIA
CONTROL TOTAL

ENTRE LA LIBERTAD Y LA NECESIDAD

Alicia Murría

From Thunder to Algorithms

Translated by Charles Davis

When I think of Montserrat Soto's work, as I believe I have remarked on occasion, what always comes to my mind, with a strange intensity that time does not erode, is a series of photographs she took on the coasts of the island of Fuerteventura, more than two decades ago.[1] They are evocative pictures of the sea, taken from the perspective of someone who is in the water, swimming: a pleasant image, on the face of it, if ever there was one. The waterline is in front of our eyes, sometimes lower, at other times seen from the perspective of a head half submerged, while that person, we imagine, is stroking with their arms or trying to float, and in some cases taken directly from underwater. They possess an unquestionable beauty, but the punch comes when we discover that these photos were taken in one of the most dangerous stretches of the route taken by the small boats, from the coasts of Africa, in their attempt to reach the Canary Islands and Europe. At that moment, we share the tension, the lack of air, the feeling that the person who is there is drowning, and that experience, that anguish, goes right through us, as helpless spectators of an unending tragedy. In this exhibition we can find an image of the niches in a cemetery, where "African" has been written in chalk on makeshift gravestones, with the date on which that nameless body was salvaged.

A few days ago, while recording an interview in connection with this exhibition,[2] in which I was supposed to be the one asking her questions, Soto asked me why I found her work interesting. I think it is worth explaining it again here. From a very early

Alicia Murría

Del trueno al algoritmo

Cuando pienso en la producción de Montserrat Soto, creo que lo he comentado en alguna ocasión, siempre me viene a la cabeza, con extraña intensidad que el tiempo no desgasta, una serie de fotografías que realizó en las costas de la Isla de Fuerteventura, hace más de dos décadas[1]. Son imágenes sugestivas del mar, tomadas desde la perspectiva de alguien que está dentro del agua, nadando, imagen *a priori* placentera donde las haya; la línea del agua está ante los ojos, unas veces más abajo, otras con la perspectiva de la cabeza semihundida mientras, imaginamos, que ese alguien bracea o intenta flotar, y otras tomadas directamente desde debajo del agua. Contienen una indudable belleza, pero el golpe llega cuando conocemos que esas fotos están tomadas en uno de los pasos más peligrosos que toman las pateras, desde las costas de África, en su intento por llegar a Las Canarias, a Europa. En ese momento se comparte la tensión, la falta de aire, la sensación de que quien está ahí se está ahogando y esa vivencia, esa angustia, nos atraviesa como espectadores impotentes de una tragedia que no cesa. En esta exposición podemos localizar una imagen de los nichos de un cementerio donde, en lápidas improvisadas, se ha escrito con tiza "africano" y la fecha del rescate de ese cuerpo sin nombre.

Hace unos pocos días, a raíz de la grabación de una entrevista con motivo de esta exposición[2] y en la que se suponía que era yo quien le hacía preguntas, Soto me preguntó por qué me interesaba su trabajo. Me parece pertinente explicarlo ahora de nuevo. Desde muy jovencilla me interesó la fotografía y la estudié en firme, viajé bastante fuera de España y vi mucho de lo que se hacía fuera; lo cierto era que la producción de los fotógrafos españoles del momento me parecía poco actualizada; se estaban presentando numerosas colectivas de los mismos nombres, siempre señores (parecía que no hubiera mujeres en este campo), y el tema del desnudo femenino, más o menos modernizado, era recurrente, no en vano nuestra democracia era bastante joven y la mirada no se había sacudido, en todos los sentidos, la represión de décadas. Recuerdo que en una visita a una galería importante de Barcelona —podía ser el año 89 o 90— le hablé a su directora de un fotógrafo español

que me interesaba; ella me comentó que no trabajaba con la fotografía; me volví y le señalé que tenía colgadas dos imágenes de Cindy Sherman y muy rápida me contestó: “Ella no es una fotógrafa, es una artista”. Así se veía el tema a finales de los años 80 y muy primeros 90 en nuestro país. Bien es cierto que Ouka Leele fue la primera y prácticamente única mujer fotógrafa a la que se tuvo en cuenta como *rara avis* en aquellos momentos; aunque hubiese un amplio número que trabajaba en diferentes campos apenas tenían visibilidad. No fue hasta que tuvieron presencia en nuestro país nombres como Jeff Wall, Sebastião Salgado, Helena Almeida o la mencionada Cindy Sherman, entre otros, que este medio adquiriría otra dimensión. Es cierto, sin embargo, que muchos artistas habían introducido fotografías en su obra, de forma “otra”, fueran tomadas por ellos o extraídas de los medios de comunicación, caso de los artistas conceptuales, ya en los años 70, y de aquellos que sin serlo, para ser precisos, la incluían; me vienen a la cabeza Jerez o Muntadas, entre los primeros, y Eva Lootz, Mitsuo Miura o Perejaume (este algo más tarde), entre los segundos, por mencionar solo algunos.

Viene todo esto a colación respecto a la consideración de la obra de Montserrat Soto, quien nunca se ha identificado con la etiqueta de fotógrafa, a pesar de que este haya sido su medio (también el vídeo y la videoinstalación) habitual de trabajo. Que en 2019 se le concediese el Premio Nacional de Fotografía del Ministerio de Cultura de nuestro país suponía lo mucho que habían cambiado los criterios. Y es que se podría decir que su forma de tratar el medio se acerca más al espíritu de los artistas conceptuales, ya que Soto, en su modo de trabajar, introduce la investigación en múltiples direcciones e intereses y relacionada con la antropología, la sociología, la iconografía, la literatura, la filosofía, el urbanismo; también ha abordado la historia del libro, la historia de las religiones y las creencias, la memoria oral y escrita, el análisis de los cambios que está introduciendo la tecnología, o la función del arte, del conocimiento en suma, para crear unas urdimbres al servicio del análisis de nuestro presente.

Soto nació en Barcelona (1961) y se formó en la Escola Massana, un centro de referencia que ha dado una importante nómina de artistas en el panorama catalán y español; para esta generación también fue importante la notable red de espacios expositivos de tamaño medio que florecieron en Cataluña en los años 90 dando visibilidad y profesionalización a los nombres jóvenes.

En la trayectoria de Soto hay dos ejes sobre los que gravita su producción: el paisaje, a través del viaje, y el archivo, como lugar donde habita el arte. La inmersión en diferentes espacios geográficos y contextos le ha permitido trabajar no solo de forma individual sino con diferentes colectivos sobre el terreno. Sus imágenes han sido captadas en lugares como Nueva York, donde residió en años de formación y primeras etapas profesionales, Barcelona, donde ha vivido durante años, Caracas, São Paulo, Ciudad de México, Roma, Nápoles, Jerusalén y diferentes puntos de Cuba, Namibia, Túnez, Marruecos o Mauritania, ciudades y países donde ha disfrutado de estancias más o menos prolongadas.

Durante los últimos 25 años ha ido desplegando un modo de hacer que se centra en la construcción de grandes archivos y series cuyos capítulos ha presentado en ambiciosas y complejas exposiciones. Opta por una presentación con grandes murales de fotografías que combina con documentos, desde fotografías de manuscritos a fragmentos de textos de origen diverso. En sus imágenes introduce la palabra, a veces como señales de tráfico y carteles que reorientan o fijan lo que vemos en la fotografía. Este es su *modus operandi*. Cada imagen funciona como una señal ampliada dentro de un amplio discurso visual y conceptual.

La exposición que presenta ahora es un nuevo capítulo en este discurso, bajo el título *Sin derecho a retorno*. Esta frase remite a la Declaración Universal de los Derechos Humanos proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en París, el 10 de diciembre de 1948, en la Resolución 17 A (III), que en su punto 13, señala: “1. Toda persona tiene derecho a circular libremente y a elegir su residencia en el territorio de un Estado. 2. Toda persona tiene derecho a salir de cualquier país, incluso del propio, y a regresar a su país.”

Sobre cómo ha construido este enorme archivo que bucea en el pasado para hablar del presente, la artista señala: “Las imágenes que presento en esta exposición son fragmentos de un entorno en crisis. El proyecto propone un recorrido que recoge la sintomatología y las singularidades de las fronteras o lindes —físicos, sociales o ideológicos— que marcan nuestra contemporaneidad, ya sean visibles —muros, vallas— o invisibles —leyes, algoritmos, deuda—. Estos registros capturan lugares efímeros y transitorios, espacios surgidos de la necesidad de movimiento; tierras de nadie donde lo invisible, con una urgencia casi metafísica, aspira a ser visto. El archivo proyecta asimismo esos espacios psicológicos y espirituales donde se originan las luchas internas del individuo para comprender la génesis de los grandes movimientos migratorios, la obsesiva necesidad de levantar fronteras y la justificación de las exclusiones sistemáticas”.

age I was interested in photography and I studied it thoroughly, travelled quite a lot outside Spain and saw a great deal of what was being done elsewhere. To tell the truth, the work of Spanish photographers at that time seemed to me rather outdated; numerous collective shows were being presented featuring the same names, always men (there seemed to be no women in this field), and the female nude, more or less modernised, was a recurring subject, not surprisingly; our democracy was quite young and their gaze had not yet shaken off the repression, in every sense, of decades past. I remember that on a visit to an important gallery in Barcelona — it could have been 1989 or 1990 — I talked to the director about a Spanish photographer who interested me. She told me she did not work with photography; I turned round and pointed out that she had two images by Cindy Sherman hanging on the wall, and she very quickly answered: “She’s not a photographer, she’s an artist.” That was how the topic was seen in Spain in the late 1980s and very early 1990s. It is quite true that Ouka Leele was the first and practically the only woman photographer taken into consideration as a “rare bird” at that time; even though there were a large number working in various fields, they were almost entirely invisible. It was not until names like Jeff Wall, Sebastião Salgado, Helena Almeida and the aforementioned Cindy Sherman, among others, established a presence in Spain that this medium acquired another dimension. It is true, however, that many artists had introduced photographs into their work, in a “different” way, whether taken by them or extracted from the media, as in the case of conceptual artists, as early as the 1970s, and of those who, though not strictly in that category, included photography. Jerez and Muntadas spring to mind, among the former, and Eva Lootz, Mitsuo Miura and (somewhat later) Perejaume, among the latter, to mention only a few.

All this is relevant when considering the work of Montserrat Soto, who has never identified with being labelled a photographer, despite the fact that photography has been her usual working medium (along with video and video installation). The fact that she was awarded the Spanish Ministry of Culture’s National Photography Prize in 2019 showed just how much views had changed. And in fact it could be said that her way of using the medium is closer to the spirit of conceptual artists, since Soto, in her way of working, introduces research in multiple directions and interests, related to anthropology, sociology, iconography, literature, philosophy and urban planning; she has also addressed the history of books, the history of religions and beliefs, oral and written memory, analysis of the changes that technology is introducing, and the function of art — of knowledge, in short — to create intrigues in the service of analysis of our time.

Soto was born in Barcelona (1961) and trained at the Escola Massana, a leading institution that has produced a considerable roll-call of artists on the Catalan and Spanish scene; for this generation, the notable network of medium-sized exhibition spaces that flourished in Catalonia in the 1990s was also important, providing visibility and professional opportunities for young artists.

There are two central concepts in Soto’s career around which her work gravitates: landscape, through travel, and the archive, as a place inhabited by art. Immersion in a range of geographical spaces and contexts has enabled her to work not only individually but with various groups on the ground. Her images have been captured in places such as New York, where she resided during her years of training and early professional career, Barcelona, where she has lived for years, Caracas, São Paulo, Mexico City, Rome, Naples, Jerusalem, and various places in Cuba, Namibia, Tunisia, Morocco and Mauritania, cities and countries where she has enjoyed more or less extended periods of residence.

Over the last twenty-five years she has been developing a form of practice that focuses on constructing large archives and series, the instalments of which she has presented in ambitious and complex exhibitions. She opts for a format with large murals of photographs, which she combines with documents, ranging from photographs of manuscripts to fragments of texts of various origins. She introduces words into her images, sometimes in the form of road signs and notices that reorient or anchor what we see in the photograph. This is her *modus operandi*. Each image functions as an amplified sign within a broad visual and conceptual discourse.

The exhibition she now presents is a new chapter in this discourse, under the title *SIN DERECHO A RETORNO* (*No Right of Return*). This phrase refers to the Universal Declaration of Human Rights proclaimed by the United Nations General Assembly in Paris on 10 December 1948, in Resolution 17 A (III). Article 13 states: “1. Everyone has the right to freedom of movement and residence within the borders of each state. 2. Everyone has the right to leave any country, including [their] own, and to return to [their] country.”

On the subject of how she has constructed this enormous archive that delves into the past in order to speak of the present, Soto explains: “The images I present in this exhibition are fragments of an

Para hablar de estos grandes temas, que son el eje de la exposición, la artista bucea en el origen de nuestra cultura, en los mitos griegos fundacionales, y también en otras culturas, para llegar al mundo actual. *Sin derecho a retorno* se articula en grandes bloques o capítulos; al primero lo ha titulado *Prófugo del Hado. El Infierno aquí y ahora: deuda, culpa y control*, al segundo, *Delitos divinos. De la veneración a la mercancía: La evolución económica de los dioses*, y al tercero *Ciudades en sombra: La arquitectura del colapso y la dualidad de la libertad*.

En el recorrido de la exposición encontramos el punto de arranque en el ábside. Es cierto que el protagonismo de la arquitectura es relevante en el espacio expositivo de Verónicas (una iglesia conventual barroca del siglo XVIII desacralizada, que perteneció a la Orden Capuchina) y plantea no pocos retos a la hora de idear un proyecto que, sin retar al lugar, algo del todo imposible, conviva en armonía con él. Casi todos los artistas buscan que sea el ábside donde se ubiquen las piezas —o pieza específica— más relevantes de la muestra, ya que la mirada, se quiera o no, siempre se dirige a ese lugar, al límite del eje axial de la nave donde estuviera el altar mayor. Pero Soto ha optado por otra formulación del espacio y es en ese lugar prioritario donde una discreta imagen marca el comienzo del relato. Se trata de una fotografía relativamente pequeña donde aparece la cita: *Facilis descensus Averno* escrita a la inversa, como si nos encontrásemos tras un espejo, y que marca el punto de partida, como decimos, de la exposición. Esta frase pertenece a *La Eneida*, la obra escrita por el poeta romano Virgilio en el siglo I a.C.; en ella el héroe Eneas asume ser "prófugo por destino" ya que su ser fugitivo, su exilio, responde a un destino ineludible impuesto por la voluntad divina. Este es el primer capítulo del recorrido: *Prófugo del Hado. El infierno aquí y ahora: Deuda, culpa y control*.

Muy cerca encontramos otra frase en latín bajo el triángulo de una señal de tráfico con un signo de admiración en su interior, bajo el que leemos *HIC ET NUNC* (AQUÍ Y AHORA), como llamada de atención. A la derecha otra puerta se abre a una suerte de páramo o desierto; ahí otro texto: *Perded toda esperanza al traspasarme*, también impresa a la inversa. La frase procede del canto III de la *Divina Comedia*; Dante sitúa esta frase lapidaria en la puerta de entrada al Infierno. Soto argumenta su discurso de la siguiente forma y desde diferentes tradiciones religiosas y culturales, en especial la grecolatina y cristiana: "El ser humano ha situado el Hades o Infierno ahí afuera, señalando múltiples puertas de acceso al inframundo en la tierra: desde el Lacus Curtius, la cavidad del Foro romano que abrió un abismo hace 3.000 años hasta cerrarse con el sacrificio de una joven; pasando por el volcán Masaya en Nicaragua, donde una cruz impide la salida de los demonios, hasta el Monasterio de El Escorial, donde se dice que Lucifer habitó una cueva a los pies del Monte Abantos para llegar al Averno a través de una mina. Sin embargo, si observamos con detenimiento, el infierno, desde mi punto de vista ya no es un lugar remoto al que se accede por siete o nueve puertas, sino una realidad que reside aquí y ahora". Y añade: "En el escenario contemporáneo los 'demiurgos de nuestra era' son la alianza entre el neoliberalismo y una gobernanza tecnológica, desbocada en su afán de control, que moldean y definen activamente nuestro universo".

En el segundo capítulo, *Delitos divinos. De la veneración a la mercancía: La evolución económica de los dioses*, vemos imágenes que aluden a deidades pertenecientes a esas diversas culturas y creencias como representaciones de las fuerzas de la Naturaleza: el Sol, las aguas, el fuego, y que hoy han sido transformados en recursos económicos. Para Soto, el conocimiento se libera del mito únicamente para caer en un nuevo sometimiento presidido por el valor económico, y señala cómo el *prófugo por destino* se convierte en *prófugo del destino*: ese exiliado, ese inmigrante que parte en busca de un futuro mejor que no siempre consigue. "El tránsito entre el *fato profugus* (prófugo por destino) virgiliano —señala Soto— hasta la figura del *prófugo del destino* contemporáneo representa la metamorfosis más profunda del espíritu humano: el paso de la obediencia sagrada a la deserción existencial. En *La Eneida,* el héroe es impulsado por una fuerza superior, un *fatum* que, aunque doloroso, otorga un sentido absoluto a cada naufragio y a cada pérdida. Eneas no huye por voluntad propia, sino que es desplazado por el peso de una misión colectiva; carga con sus antepasados y sus dioses porque su destino es fundar el futuro, convirtiéndose en el arquitecto de una civilización que justifica el sufrimiento (la ciudad de Roma). En este esquema clásico, el exilio es un tránsito necesario y el infierno es un lugar de paso, un descenso a nuestra oscuridad donde las sombras ofrecen revelaciones. Si para este ser humano antiguo el destino era una brújula, para el ser humano actual el destino es una condena a la repetición".

Para la artista: "A partir de lo que la historia nos ha trasladado sobre las deidades en la antigüedad, este capítulo de imágenes aborda el destino del ser humano tras la desaparición del mito y la subsiguiente sombra que los dioses proyectan en el tiempo. El archivo viaja por caminos donde el conocimiento, al liberar a la humanidad de la estructura religiosa, la precipita hacia una visión puramente económica, en la cual el universo se convierte en un catálogo de propiedades y beneficios.

environment in crisis. The project proposes an itinerary that includes the symptoms and singularities of borders or boundaries — physical, social or ideological — that mark our contemporary world, whether they be visible (walls, fences) or invisible (laws, algorithms, debt). These records capture ephemeral, transitory places, spaces that arise from the need for movement; no-man's-lands where the invisible aspires, with almost metaphysical urgency, to be seen. The archive also projects those psychological and spiritual spaces where the individual's internal struggles originate in order to understand the genesis of great migratory movements, the obsessive need to raise boundaries and the justification of systematic exclusions."

To address these wide-ranging topics, which are the core of the exhibition, Soto explores the origin of our culture, foundational Greek myths, and also other cultures, to arrive at the world as it is now. *No Right of Return* is structured in three large blocks or sections; she has entitled the first *Fugitive from Fate. Hell Here and Now: Debt, Guilt and Control*, the second *Divine Crimes. From Veneration to Commodity: The Economic Evolution of the Gods*, and the third *Cities in Shadow. The Architecture of Collapse and the Duality of Freedom*.

We find the starting point of the exhibition walkthrough in the apse. It is true that the role of architecture is important in the Verónicas exhibition space (a deconsecrated eighteenth-century Baroque convent church that belonged to the Capuchin Order) and poses numerous challenges when it comes to devising a project that, without challenging the space — which is completely impossible — coexists in harmony with it. Almost every artist aims to have the most significant pieces — or specific piece — placed in the apse, since our gaze, whether we like it or not, is always drawn to that spot, the far end of the axis of the nave where the high altar once stood. But Soto has opted for a different configuration of the space, and it is at this key location that a discreet image marks the beginning of the story. It is a relatively small photograph bearing the quotation *Facilis descensus Averno* ("Easy is the descent to Hell") written backwards, as if we were behind a mirror, marking, as we say, the starting point of the exhibition. This phrase comes from the *Aeneid*, written by the Roman poet Virgil in the first century CE, in which the hero Aeneas accepts that he is a "fugitive by fate", since the fact that he is a fugitive, his exile, is the result of an inescapable destiny imposed by divine will. This is the first section of the journey: *Fugitive from Fate. Hell Here and Now: Debt, Guilt and Control*.

Very close to this we find another phrase in Latin under a triangular road sign containing an exclamation mark, below which we read *HIC ET NUNC* ("Here and now"), as a warning. To the right, another door opens onto a kind of wasteland or desert, with another text, *PERDED TODA ESPERANZA AL TRASPASARME* ("All hope abandon, ye who enter here"), also printed backwards. It comes from Canto III of *The Divine Comedy*; Dante places this lapidary phrase on the entrance gate to hell. Soto develops her argument as follows, drawing on various religious and cultural traditions, especially Greco-Roman and Christian: "Human beings have located Hades or Hell out there, pointing to multiple gateways to the underworld on earth: from the Lacus Curtius, the pit in the Roman Forum that opened up an abyss 3,000 years ago until it was closed with the sacrifice of a young woman, to the Masaya volcano in Nicaragua, where a cross prevents demons from emerging, and the Monastery of the Escorial, where it is said that Lucifer inhabited a cave at the foot of Mount Abantos to reach Avernus through a mine. However, if we look carefully, hell, to my mind, is no longer a remote place accessed through seven or nine gates, but a reality that is present here and now." And she adds: "In the contemporary setting, the 'demiurges of our era' are the alliance between neoliberalism and technological governance, unbridled in their pursuit of control, which actively shape and define our world."

In the second section, *Divine Crimes. From Veneration to Commodity: The Economic Evolution of the Gods*, we see images that allude to deities belonging to those various cultures and belief systems as representations of the forces of nature — the sun, water, fire — which have now been turned into economic resources. In Soto's view, knowledge is liberated from myth only to fall into a new kind of subservience governed by economic value, and she points out how the "fugitive by fate" becomes a "fugitive from fate": the exile, the immigrant who sets off in search of a better future that he does not always achieve. "The transition from the Virgilian *fato profugus* ('fugitive by fate')", Soto explains, "to the figure of the contemporary fugitive from fate represents the most profound metamorphosis of the human spirit: the shift from sacred obedience to existential desertion. In the *Aeneid*, the hero is impelled by a higher force, a *fatum*, which, though painful, gives an absolute meaning to every shipwreck and every loss. Aeneas does not flee of his own volition, but is driven by the weight of a collective mission; he bears the burden of his ancestors and his gods because his destiny is to found the future, becoming the architect of a civilisation that justifies suffering (the city of Rome). In this classical pattern, exile is a necessary transition and

Aquello que se veneraba pasa a ser una cuestión económico/política y todo tiene su valor en un mercado banalizado. Los dioses pasan a convertirse en mercancía".

Encontramos que, en este enorme friso de imágenes, conviven un cuadro de Rubens que representa a Prometeo, el titán que desafió a Zeus entregando el fuego a los humanos y por ello es castigado, junto a él aparece Esquilo que, en su tragedia *Prometeo encadenado*, nos habla de la rebelión de aquel, de la justicia y el sacrificio. Un poco más allá se encuentra un bajo relieve egipcio que representa a Akenatón, quien introdujera el culto al Sol (en la XVIII dinastía) desplazando a deidades como Amón y Ra. También vemos diferentes pinturas de El Bosco (*El carro de heno*, *Visión Tondali* y *Tríptico del Jardín de las delicias*), con sus representaciones de una humanidad desordenada, devorada por sus deseos y culpas, en caos, o también una tabla gótica que versa sobre los textos sagrados, *Jesús con los doctores*, de Jaume Serra (segunda mitad del siglo XIV) y donde uno de los personajes está rasgando unos escritos. Más allá, encontramos unas viñetas que pertenecen a creencias budistas, con sus particulares infiernos que, sin embargo, no suponen un castigo definitivo sino un tránsito necesario de purificación. Vemos también pequeñas deidades precolombinas, la representación de un infierno católico o santos de cultos actuales sincretistas en Cuba. Cuatro fotografías de unos parajes desérticos de Namibia hablan, no de creencias sino de unos hechos reales y dramáticos, la expulsión de una población, la comunidad Topnaar, para expoliar sus tierras y recursos, básicamente las aguas de una laguna para una explotación minera; cuando, tiempo después, se les autorizó regresar a sus propias tierras, ya no existía la laguna, esas tierras eran ya un páramo inhabitable. Soto conoció a estas gentes de primera mano. Junto a ellas encontramos textos como, por ejemplo, un edicto de la Inquisición, o la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Asimismo, podemos ver una serie de imágenes con recortes de prensa, de muy diferentes publicaciones que tratan, fundamentalmente, de temas relacionados con la sobreexplotación de la naturaleza, con su expolio: análisis sobre los deshielos de los polos, la desertificación galopante, la contaminación de los mares, el cambio climático y sus consecuencias, pero también de atentados como el sufrido por la revista francesa Charlie Hebdo. Una imagen que puede pasar desapercibida, o poco clara, es la de unos gruesos cables que forman parte de un gran superordenador. Soto alude ahí al tema de las trasformaciones tecnológicas que en las últimas décadas han modificado nuestras vidas, nuestra realidad, en especial me refiero a lo que supuso Internet y ahora la IA.

hell is a place of passage, a descent into our darkness where shadows offer revelations. While destiny for this ancient human being was a compass, for modern human beings it is a condemnation to repetition."

In this artist's view, "on the basis of what history has passed down to us about the gods in antiquity, this section of images addresses the fate of human beings after the disappearance of myth and the subsequent shadow that the gods cast over time. The archive travels along paths where knowledge, in freeing humanity from a religious structure, propels it towards a purely economic view, in which the universe becomes a catalogue of properties and profits. What was once venerated comes to be an economic/political issue, and everything has its value in a trivialised market. The gods become commodities."

In this enormous frieze of images we find a painting by Rubens depicting Prometheus, the Titan who defied Zeus by giving fire to humankind and was punished for it, side-by-side with Aeschylus, who, in his tragedy *Prometheus Bound*, speaks to us of the latter's rebellion, of justice and sacrifice. A little further on is an Egyptian bas-relief representing Akhenaten, who introduced Sun-worship (in the Eighteenth Dynasty), supplanting deities such as Amun and Ra. We also see various paintings by Bosch (*The Haywain*, *Tondal's Vision* and *The Garden of Earthly Delights*), with their depictions of disorderly humanity, devoured by its desires and faults, in chaos, and also a Gothic panel concerning sacred texts, *Jesus with the Doctors*, by Jaume Serra (second half of the fourteenth century), in which one of the figures is tearing up some writings. Further on, we find some vignettes pertaining to Buddhist beliefs, with their particular hells, which, however, do not involve a final punishment but rather a necessary transitional purification process. We also see small pre-Columbian deities, a representation of a Catholic hell, and saints from current syncretic cults in Cuba. Four photographs of desert landscapes in Namibia speak not of beliefs but of real, dramatic events: the expulsion of a population, the Topnaar community, to plunder their lands and resources, primarily the waters of a lagoon, for a mining operation. When they were allowed to return to their own lands, some time later, the lagoon no longer existed; those lands had become an uninhabitable wasteland. Soto met these people personally. Alongside them we find texts such as an Inquisition edict, for example, or the Universal Declaration of Human Rights. In addition, we can see a series of images showing press cuttings, from a wide variety of publications, dealing essentially with subjects related to overexploitation of nature, to its spoliation: analysis of the melting of the polar icecaps, rampant desertification, marine pollution, climate change and its consequences, but also attacks such as the one suffered by the French magazine *Charlie Hebdo*. An image that might go unnoticed, or be unclear, is that of some thick cables that are part of a large supercomputer. Here Soto alludes to the theme of the technological changes that have transformed our lives, our reality, in recent decades; I am referring particularly to the implications of the Internet, and now AI.

The way Montserrat Soto works is interesting. As we can see, she uses the mosaic or jigsaw approach, which involves looking in multiple directions, with no centre and no hierarchy; our gaze moves through a torrent of visual and conceptual information, which forces us to exert ourselves. First, we have to disentangle the images individually, what they tell us separately, and then we have to decipher their common thread, the reason for their associations, but the fact is that she does not propose one sole line of reading; she always offers us different paths or possibilities of interpretation. It would be more convenient for us to find a guide, a kind of interpretative manual, but there isn't one. And there isn't one because she constantly challenges us to search in our own information, our own levels of knowledge, to open up the meaning; she provides us with clues so that we can progressively expand not only what we see but what we know. She challenges us in different directions. But she also uses another device. Soto distrusts images, in the sense that she knows how an image — behind our prejudice that marks it with the stamp of truth, as if it were imbued with objectivity or "purity" — can lie as freely as words do. What we see, what she shows us, is only a fragment contingent upon the eye and the will that selects it. When the image is insufficient, she decides to activate it. Hence her textual interventions; the image is a "thing", sometimes silent, sometimes deceptive, that she chooses to reorientate with those notices, like Post-it notes with their characteristic everyday yellow colour, at other times using road signs, modified with messages, on real or figurative places, some of them with historical or mythological references. They are images reorientated according to a different, "other" narrative, which introduce a rift, a perceptual fissure.

A photograph in this section sheds light on this reading: the one showing high stone crosses in a desolate spot alongside communication towers that also exercise control over our lives nowadays. It contains those annotations we mentioned, in the form of Post-it notes. Soto points out: "The image presents the conquest of the heights, which historically belonged to the realm

Resulta interesante la manera en que trabaja Montserrat Soto. Como vemos, utiliza la fórmula del mosaico, del puzle, lo que supone una mirada en múltiples direcciones, con ausencia de un centro, sin jerarquía; la mirada se desplaza a través de un torrente de información visual y conceptual que nos obliga a trabajar. En primer lugar, debemos desentrañar las imágenes individualmente, lo que nos dicen por separado, después debemos descifrar su hilo conductor, el porqué de sus asociaciones; pero lo cierto es que ella no plantea un solo hilo de lectura, siempre nos ofrece diferentes caminos o posibilidades de interpretación. Nos resultaría más cómodo encontrar una guía, una especie de manual interpretativo, pero no lo hay. Y no lo hay porque nos reta continuamente a que busquemos en nuestra propia información, en nuestros niveles de conocimiento, para abrir el sentido; nos proporciona pistas para que vayamos ampliando no solo lo que vemos sino lo que sabemos. Nos reta en diferentes direcciones. Pero también utiliza otro mecanismo. Soto desconfía de las imágenes en el sentido de que sabe cómo la imagen —tras nuestro prejuicio que le imprime verdad, como si arrastrase objetividad o "pureza"— puede mentir con tanta soltura como las palabras. Lo que vemos, lo que nos muestra, es solo un fragmento condicionado tras el ojo y la voluntad que selecciona. Cuando la imagen resulta insuficiente ella opta por activarla. De ahí sus intromisiones textuales; la imagen es una "cosa", a veces en silencio, a veces tramposa, que ella opta por reorientar con esos carteles a modo de *post-it* y su característico amarillo de nota cotidiana, en otras ocasiones con la utilización de las señales de tráfico, intervenidas con mensajes, sobre lugares reales o figurados, algunos de ellos con referencias históricas o mitológicas. Son imágenes reorientadas en función de una narrativa "otra", que introducen una grieta, una fisura perceptiva.

Una fotografía en este capítulo arroja luz en esta lectura: aquella que nos muestra, en un paraje desolado, unos cruceiros junto a unas torres de comunicación que, también hoy, ejercen el control sobre nuestras vidas. En ella aparecen esas anotaciones que mencionábamos en forma de *post-it*. Soto señala: "La imagen plantea la conquista de las alturas que históricamente pertenecía al valor espiritual. Así muestra la ubicación de los cruceiros y los monumentos religiosos en las cimas, por ser el punto más cercano a los cielos, la unión entre lo espiritual y lo divino (humano/dios). Hoy, en las alturas, se busca maximizar la cobertura de la señal. La comunicación instantánea requiere la misma ubicación estratégica que antes ocupaba la fe (humano/red). Oraciones y rezos frente a datos y radiofrecuencias. Me pregunto si las imágenes pueden revelar u ocultar errores dentro de ese espacio, o si las imágenes fragmentadas sirven

para ocultarlos. La cruz representa un error espacial o un conflicto. La cruz y la antena como símbolos y como representaciones tangibles del territorio y el control. Según Henri Lefebvre[3] el espacio no es neutro, es un producto de relaciones de poder. Este espacio es inherentemente político. Como señala este autor, el espacio monumental impone una jerarquía y la antena reclama hoy la soberanía que antes ejercía la cruz sobre el territorio visual. La imagen de *Monte Pedroso* revela un 'error espacial' o disonancia que descubre la cicatriz de nuestra evolución cultural y teológica producida por la administración económica moderna. (...) A través de esta fotografía podemos observar cómo hemos pasado, como civilización, de ser 'hija de dios' a convertirnos en 'cliente del sistema'. Nos encontramos con el hecho de que esta cumbre se ha convertido en un 'altar de datos', algoritmos que se independizan convirtiéndose en divinidades tecnológicas que, a través de su velocidad nos desazonan ante la incoherencia de la comprensión del tiempo. Nos hemos convertido en suministradores de combustible (datos) para la máquina, y para que nos proporcione la predicción del futuro y ejerza su control".

El tercer capítulo, *Ciudades en sombra. La arquitectura del colapso y la dualidad de la libertad*, documenta las consecuencias de la sobreexplotación de la naturaleza, de los paisajes y de los recursos que ha ejercido y ejerce, ahora de forma acelerada, el ser humano. La artista señala cómo la deuda ecológica acumulada —sequías, deforestación, inundaciones, contaminación— precipita un colapso de los sistemas naturales que empuja a los migrantes, en su huida de esas situaciones extremas, hacia "ciudades refugio". Como señala el escritor Achile Mbembe, se crean "(...) depósitos de poblaciones superfluas, cuerpos-frontera que habitan en los intersticios de la legalidad, en una zona de sombra donde el derecho desaparece"[4]. Las imágenes captadas por Montserrat Soto nos muestran las estructuras del desorden: suburbios favelas, barrios marginales, villas miseria, espacios de supervivencia caóticos y en creciente tensión. Una imagen, en blanco y negro, capta un pedregal marcado por un sendero; es un lugar desolado, no hay vegetación, habla de sequía, de pobreza, de negación de vida; la ausencia de color acentúa estas sensaciones. Soto ha introducido unas señales que indican dirección, apuntan a esa nada y en ellas leemos: EXILIADOS, INMIGRADOS, REFUGIADOS, ASILADOS, DESPLAZADOS.

Soto describe así este tercer capítulo: "*Ciudades en sombra* documenta la profunda manipulación que el ser humano ha ejercido sobre el espacio físico. Describe el intento desesperado por encontrar soluciones básicas negadas por la sociedad a una población marginada".

of spiritual values. So it shows the location of high stone crosses and religious monuments on summits, because these are the points closest to the heavens, the union between the spiritual and the divine (human/god). Today, on these heights, we are seeking to maximise signal coverage. Instant communication requires the same strategic location that used to be occupied by faith (human/network). Prayers and supplications versus data and radio frequencies. I wonder whether images can reveal or conceal errors within that space, or whether fragmented images serve to conceal them. The cross represents a spatial error or conflict. The cross and the antenna as symbols and tangible representations of territory and control. According to Henri Lefebvre,[3] space is not neutral; it is a product of power relations. This space is inherently political. As this author points out, monumental space imposes a hierarchy and the antenna nowadays claims the sovereignty formerly exercised by the cross over visual territory. The image of *Monte Pedroso* reveals a 'spatial error' or dissonance that exposes the scar of our cultural and theological evolution mediated by economic administration. [...] Through this photograph we can see how we have moved, as a civilisation, from being a 'daughter of god' to becoming a 'client of the system'. We find that this summit has become an 'altar to data', algorithms that take on a life of their own, turning into technological deities whose speed bewilders us with the incoherence of our understanding of time. We have become suppliers of fuel (data) for the machine, so that it will provide us with a prediction of the future and exert its control."

The third section, *Cities in Shadow. The Architecture of Collapse and the Duality of Freedom*, documents the consequences of the over-exploitation of nature, landscapes and resources that human beings have perpetrated and continue to perpetrate, now at an increasing pace. Soto highlights the fact that the accumulated ecological liabilities — droughts, deforestation, floods, pollution — are precipitating a collapse of natural systems that is driving migrants, fleeing from these extreme situations, towards "refuge cities". As the writer Achille Mbembe points out, this creates "[...] pockets of surplus populations, border-bodies that inhabit the interstices of legality, in a shadow zone where law disappears".[4] The images captured by Montserrat Soto show us the structures of disorder: favelas, slums, shanty towns, chaotic and increasingly tense survival spaces. One black-and-white image captures a stretch of stony ground marked by a path; it is a desolate place, with no vegetation, expressing drought, poverty, negation of life; the absence of colour accentuates these impressions.

Soto has introduced some direction signs, pointing to that nothingness, reading: EXILES, IMMIGRANTS, REFUGEES, ASYLEES, DISPLACED PERSONS.

Soto describes this third section as follows: "*Cities in Shadow* documents the profound manipulation that humans have exerted over physical space. It describes the desperate attempt to find basic solutions that society has denied to a marginalised population." To address these processes, sporadic and extreme communities and places have emerged, created out of need. We have seen them in news reports or from the car or train, rarely at first hand; we know they exist, but they remain "off the beaten track". I live in Madrid and I know of some neighbourhoods of this kind that have even been denied access to electricity in the depths of winter, let alone schooling provision and access to healthcare; sometimes they are forcibly relocated because they are occupying areas that have become desirable for creating "decent" places, where property companies will do good business.

"This archive", Soto continues, "aims to capture the boundaries that define our historical moment: barriers that are not only physical but also social and ideological, sometimes visible and at other times invisible. In this context, a fundamental duality arises between 'freedom' and 'need', where freedom is revealed to be an individual privilege requiring resources beyond the reach of much of the population. And in response to the absence of effective political planning, 'shanty towns' arise. These settlements are not formal projects but extreme survival spaces that have turned into 'mutant cities'; internal migrants (from within their own countries), exiles from wars and famines, and excluded and rejected people who create mass communities that are not officially integrated: each city has its own distinct features. They accept a legality of the illegal and unjust. The inhabitants of these places have developed an evolutionary resilience, an adaptation to contemporary hells."

What Soto places before our eyes is this world without rules, in which major economic interests disregard people, and the more so the poorer they have managed to make them. We are heading towards a world without international law, where voices that should supposedly be on the side of good sense and human rights are giving up on working for peace among peoples. Peace, for them, is not profitable, but chaos does benefit them, a chaos that increasingly seems to have been designed in advance.

But it is worth paying close attention to the strange-looking signs drawn on the floor, framed within arrows,

Para hacer frente a estos procesos han surgido sociedades y lugares esporádicos y extremos, creados por necesidad. Los hemos visto en reportajes o desde el coche o el tren, pocas veces en directo, sabemos que existen pero quedan a "desmano"; vivo en Madrid y sé de algún barrio de este tipo al que se le ha negado hasta el acceso a la electricidad en pleno invierno, y no hablemos ya de escolarización o de acceso a cobertura médica; a veces se les desplaza de mala manera porque ocupan zonas que ya son apetecibles para crear lugares "en condiciones", donde las inmobiliarias harán negocio.

"Este archivo —continúa Soto– busca capturar las fronteras que definen nuestro momento histórico: barreras no solo físicas sino también sociales e ideológicas, a veces visibles y otras invisibles. En este contexto surge una dualidad fundamental entre 'libertad' y 'necesidad', donde la libertad se revela como un privilegio individual que requiere recursos inalcanzables para gran parte de la población. Y como respuesta a la ausencia de planes políticos efectivos surgen las 'villas miseria'. Estos asentamientos no son proyectos formales sino espacios extremos de supervivencia convertidos en 'ciudades mutantes': migrantes internos (de los propios países), expatriados de guerras y hambrunas, y personas excluidas y rechazadas que crean comunidades multitudinarias al margen de la integración oficial, cada ciudad tiene unas características distintas. Se acepta una legalidad de lo ilegal e injusto. Los habitantes de estos lugares han desarrollado una resiliencia evolutiva, una adaptación a los infiernos contemporáneos".

Lo que Soto pone ante nuestros ojos es este mundo sin reglas donde los grandes intereses económicos prescinden de las personas, y más cuanto más pobres se ha logrado que sean. Caminamos hacia un mundo sin derecho internacional y donde voces que se supone deberían ponerse del lado de la sensatez y los derechos humanos renuncian a trabajar por la paz de los pueblos. La paz, para ellos, no es rentable pero el caos sí les beneficia, un caos que cada vez más parece diseñado de antemano.

Pero conviene detenerse con atención en las señaléticas diseñadas en el suelo y que resultan extrañas, enmarcadas en el interior de flechas que recuerdan a las señales de tráfico, como por ejemplo VALLE MEJIDO, que señala en dirección a la imagen de la pequeña puerta de la cabecera, y que alude a la batalla final de la que habla el Apocalipsis, entre el bien y el mal; de ahí procede el término Armagedón, del hebreo Har Megiddo, que fuera el escenario de una importante batalla entre Tutmosis III y una coalición cananea. Aparece VALLE HINNOM, re-

ferencia a un barranco que la Biblia cita como lugar impío donde se ofrecían sacrificios humanos, convertido en vertedero ardiente[5]. También aparece EL INFIERNO SON LOS OTROS, una conocida frase que pertenece a la obra teatral *A puerta cerrada*, del autor francés Jean-Paul Sartre[6], que se estrenó en 1944. El autor habla de la mirada ajena y su impacto, de sus condicionamientos, y cómo esta nos objetiva y coarta nuestra libertad, generando angustia, y convirtiéndose en verdadero infierno. Leemos FOSO DEL TÁRTARO que, en la mitología griega, es un lugar del inframundo, calabozo de almas impías y una prisión eterna creada para los Titanes, enemigos de Zeus. Más tarde se convertiría en el lugar de tortura para los humanos que habían cometido graves crímenes. Tártaro es también considerado una deidad primigenia surgida del Caos junto a Gaia. En el Nuevo Testamento se menciona el "Tártaro" como la prisión de oscuridad donde los ángeles caídos son retenidos para el Juicio Final; representa el abismo más temido, caracterizado por su inmensidad y aislamiento absoluto.

Esta última señal nos conduce a la pequeña sala que se encuentra en el lado opuesto al ábside separado por una reja, lugar donde las monjas verónicas se situaban para oír misa a resguardo de las miradas de los feligreses. La artista ha situado ahí una videoinstalación. Se trata de una colaboración que realizó con el poeta y artista Dionisio Cañas[7], cuyo título es *Lugar de silencios*[8]. Esta obra no asume el papel de una pieza complementaria sino, como señala Soto: "Se trata de una pieza central, no es una instalación aislada, sino el eje sonoro que dota de alma al archivo visual de la exposición. Es la voz desde el Averno. Es el eco del *prófugo del destino*. La interpretación de los espacios infernales se profundiza a través de esta pieza audiovisual ubicada en una habitación oscura. En ella, la voz del poeta se convierte en una creación interior que brota y habita estos espacios expandiéndose de forma envolvente por toda la exposición". La obra se despliega en tres pantallas, donde vemos a un personaje masculino —el propio Cañas— que pasea tras unas rejas, apareciendo y desapareciendo en su deambular por las diferentes pantallas. Al franquear la entrada, en la oscuridad, la sensación es de confinamiento, hemos franqueado la entrada al Averno. Observamos al poeta transitar entre una y otra proyección. Cañas interpreta estos infiernos, con su formidable voz, a través de diez poemas desgarrados que hablan de la dureza de habitar esas realidades. "La visión fragmentada —apunta Soto— que tiene el espectador refuerza la idea de los 'cuerpos-frontera' que habitan entre los intersticios de la legalidad". Su tránsito, su caminar incesante, su aparecer y desaparecer en las diferentes pantallas simboliza esa necesidad perpetua de movimiento que posee el ser humano, sin encontrar

recalling road signs, such as VALLE MEJIDO (Valley of Megiddo), for example, which points towards the image of the small door in the chancel and alludes to the final battle described in the Book of Revelation, between good and evil; hence the term Armageddon, from the Hebrew *Har Megiddo*, the scene of an important battle between Thutmose III and a Canaanite coalition. Another is VALLE HINNOM (Valley of Hinnom, or Gehenna), a reference to a ravine referred to in the Bible as a wicked place where human sacrifices were offered, turned into a burning rubbish tip.[5] There is also EL INFIERNO SON LOS OTROS ("Hell is other people"), a well-known phrase taken from the play *Huis clos* (*No Exit*), by the French author Jean-Paul Sartre,[6] first performed in 1944. The author is referring to the gaze of others and its impact, its constraints, and how it objectifies us and restricts our freedom, creating anguish and becoming a real hell. We read FOSO DEL TÁRTARO (Pit of Tartarus), which in Greek mythology is a place in the underworld, a dungeon for wicked souls and an eternal prison created for the Titans, enemies of Zeus. Later it was to become the place of torture for humans who had committed grave crimes. Tartarus is also seen as a primordial deity who emerged from Chaos along with Gaia. In the New Testament, "Tartarus" is mentioned as the prison of darkness where fallen angels are held until the Last Judgement; it represents the most feared abyss, characterised by its immensity and absolute isolation.

This final sign leads us to the small room on the opposite side of the apse, separated by a grille, the place where the Veronican nuns went to hear mass, shielded from the gaze of the congregation. Soto has placed a video installation there. It is a collaboration she undertook with the poet and artist Dionisio Cañas,[7] entitled *Lugar de silencio* (*Quiet Zone*).[8] This work does not serve as a supplementary element; on the contrary, as Soto explains, "it's a central piece, not an isolated installation but the sonic core that infuses the visual archive of the exhibition with its soul. It's the voice from Avernus. It's the echo of the 'fugitive from fate'. The interpretation of infernal spaces is made more profound through this audiovisual piece located in a darkened room. In it, the poet's voice becomes an inner creation that springs forth and inhabits these spaces, expanding immersively throughout the exhibition." The work unfolds on three screens, where we see a male figure — Cañas himself — walking behind some bars, appearing and disappearing as he ambles across the different screens. On crossing the entrance, in the darkness, the sensation is one of confinement: we have crossed the threshold of Avernus into the underworld. We watch the poet move between one projection and another. Cañas interprets these hells, with his formidable voice, through ten harrowing poems that speak of the harshness of inhabiting those realities. As Soto notes: "The viewer's fragmented view reinforces the idea of the 'border-bodies' that dwell in the interstices of legality." His passing back and forth, his ceaseless walking, his appearing and disappearing on the different screens symbolise that perpetual human need for movement, finding no rest. Soto adds: "While the viewer roams the desolate wastelands and invisible frontiers of the route of this exhibition, *No Right of Return*, the voice of Dionisio Cañas acts as a constant presence, a guiding thread, an 'inner creation' that springs forth from the shadows to inhabit the spaces in crisis. The descent into Avernus is no longer an epic journey; in the poems of Dionisio Cañas we find the bridge between the 'fugitive by fate' (the mythological exile) and the 'fugitive from fate' (the present-day migrant). While the images capture the walls, the poet captures invisible, primal pain in his voice."[9]

As we leave this space, we look towards the apse, to that *HIC ET NUNC*. Soto provides us with tools, some of which come from the distant past, to help us read the present. Her work acts as a seismograph; it is for us to interpret the data.

reposo. "Mientras el espectador —añade Soto— recorre los páramos desolados y las fronteras invisibles del recorrido de esta exposición, *Sin derecho a retorno*, la voz de Dionisio Cañas actúa como una presencia constante, un hilo conductor, una 'creación interior' que brota desde las sombras para habitar los espacios en crisis. El descenso al Averno ya no es un viaje épico; en los poemas de Dionisio Cañas encontramos el puente entre 'el prófugo por destino' (el exilado mitológico) y el 'prófugo del destino' (el migrante actual). Mientras las imágenes captan los muros, el poeta captura en su voz el dolor invisible, primario"[9].

A la salida de este espacio miramos al ábside, a ese *HIC ET NUNC*. Soto nos proporciona herramientas, venidas algunas de tiempos remotos, para ayudar a leer el presente; su obra actúa como un sismógrafo, los datos los debemos interpretar nosotros.

1. **The images I am referring to are part of a project commissioned from Montserrat Soto by the gallerist Elba Benítez for the Regional Government of the Canary Islands. See *Revisitar Canarias* (Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2003).**
2. **Documentary produced by the Region of Murcia's Centre for Documentation and Advanced Studies in Contemporary Art (CENDEAC), directed by Javier Castro. https://youtu.be/2HXhmILDLk4?si=sI-d1Pz4iAlBdAw9**
3. **Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 1991).**
4. **Achille Mbembe, *Brutalism* (Durham, NC: Duke University Press, 2024). The author describes a new world order in which capitalism, technology and politics manage life as waste material, dehumanising bodies and turning them into refuse.**
5. **I am not an expert on the Bible, so these explanations are taken from various reliable Internet sources.**
6. **Jean-Paul Sartre, *No Exit, and Three Other Plays* (New York: Vintage Books, 1946).**
7. **Dionisio Cañas, an artist and very dear friend of Montserrat Soto, was her guide and mentor during the various periods when she lived in New York. Cañas has been Professor of Hispanic Literature at the Universities of Yale and New York.**
8. **See the collection of poems *Lugar de silencio*, pp. 211–17.**
9. **All the paragraphs in which Montserrat Soto speaks come from her work notes and from conversations conducted during the preparatory phase of the exhibition.**

1. Las imágenes a las que me refiero pertenecen a un encargo que se le realizó a Montserrat Soto por parte de la galerista Elba Benítez, para el Gobierno de Canarias. VV.AA.: *Revisitar Canarias*, Ed. Gobierno de Canarias / Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2003.
2. Documental realizado por el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC) de la Región de Murcia, bajo la dirección de Javier Castro. https://youtu.be/2HXhmILDLk4?si=sI-d1Pz4iAlBdAw9
3. LEFEBVRE, HENRI: *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing, 2013.
4. MBEMBE, ACHILE: *Brutalismo*, Barcelona: Paidós, 2022. El autor define un nuevo orden mundial donde el capitalismo, la tecnología y la política gestionan la vida como residuos, deshumanizando y convirtiendo los cuerpos en desechos.
5. No soy experta en la Biblia, de modo que estas aclaraciones han sido extraídas en diferentes fuentes fiables de Internet.
6. SARTRE, JEAN-PAUL: *A puerta cerrada*, Madrid: Alianza, 1989.
7. Dionisio Cañas es un artista y amigo muy querido de Montserrat Soto, fue su guía y mentor durante los diferentes períodos en los cuales la artista vivió en Nueva York. Cañas ha sido profesor de Literatura Hispánica en las Universidades de Yale y de Nueva York.
8. Ver poemario *Lugar de silencios* y ficha: pp. 211 a 217
9. Todos los párrafos donde habla Montserrat Soto pertenecen a sus notas de trabajo y a conversaciones mantenidas en la fase preparatoria de la exposición.

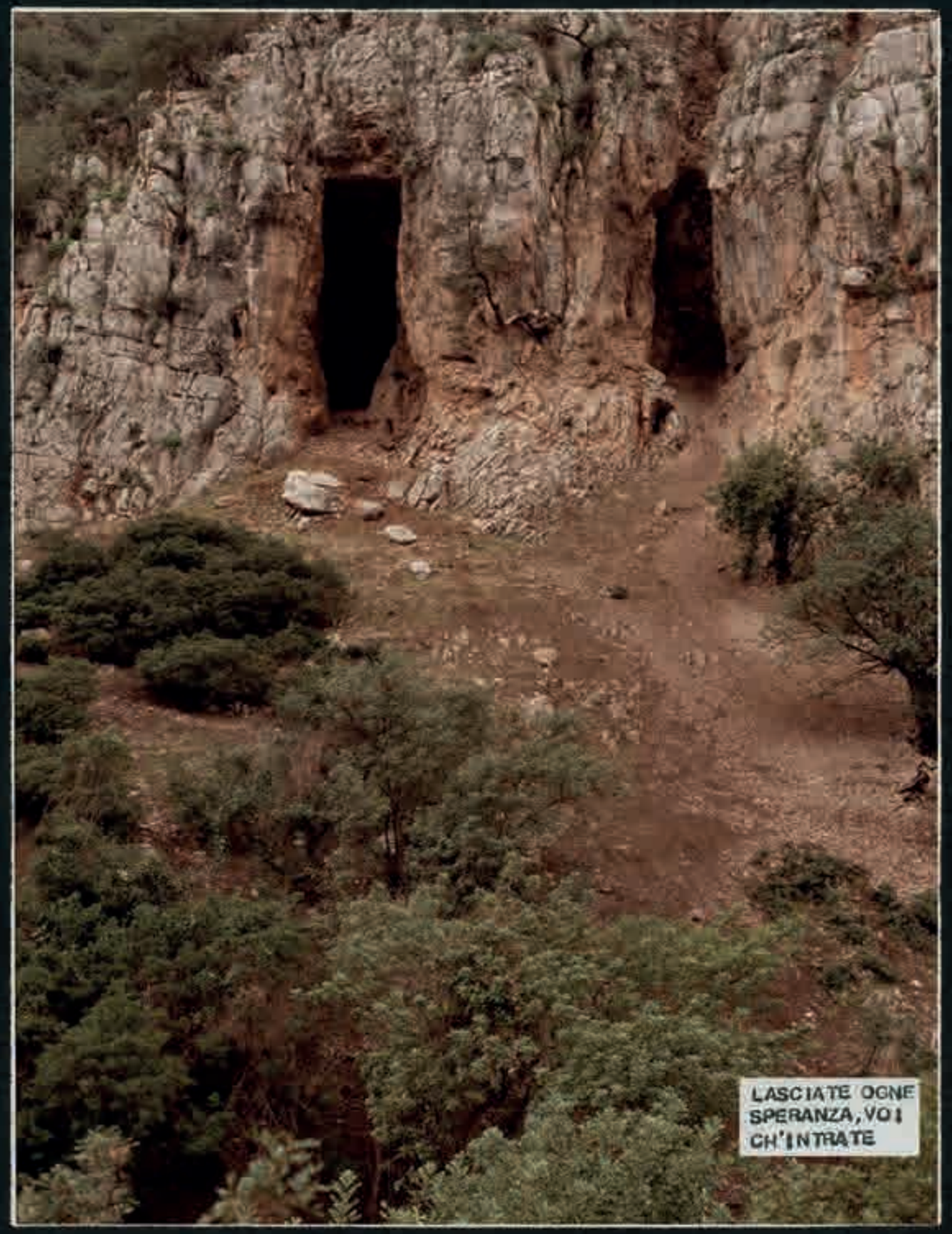
PRÓFUGO DEL HADO
HIC ET NUNC
PRÓFUGO DEL HADO
VALLE MEGUIDO
FUGITIVE FROM FATE
DOLOR PRIMARIO

Facilis descensus Averno; noctes atque
dies patet atri ianua Ditis; sed revocare
gradum superasque evadere ad auras,
hoc opus, hic labor est.

Fácil es el descenso al Averno; día y
noche está abierta la puerta del negro
Dite (Plutón); pero retornar el paso
y salir a los aires superiores, esta es
la tarea, este es el esfuerzo.

Easy is the descent to Avernus; night
and day the door of gloomy Dis stands
open; but to recall thy steps and pass
out to the upper air, this is the task,
this is the toil!.

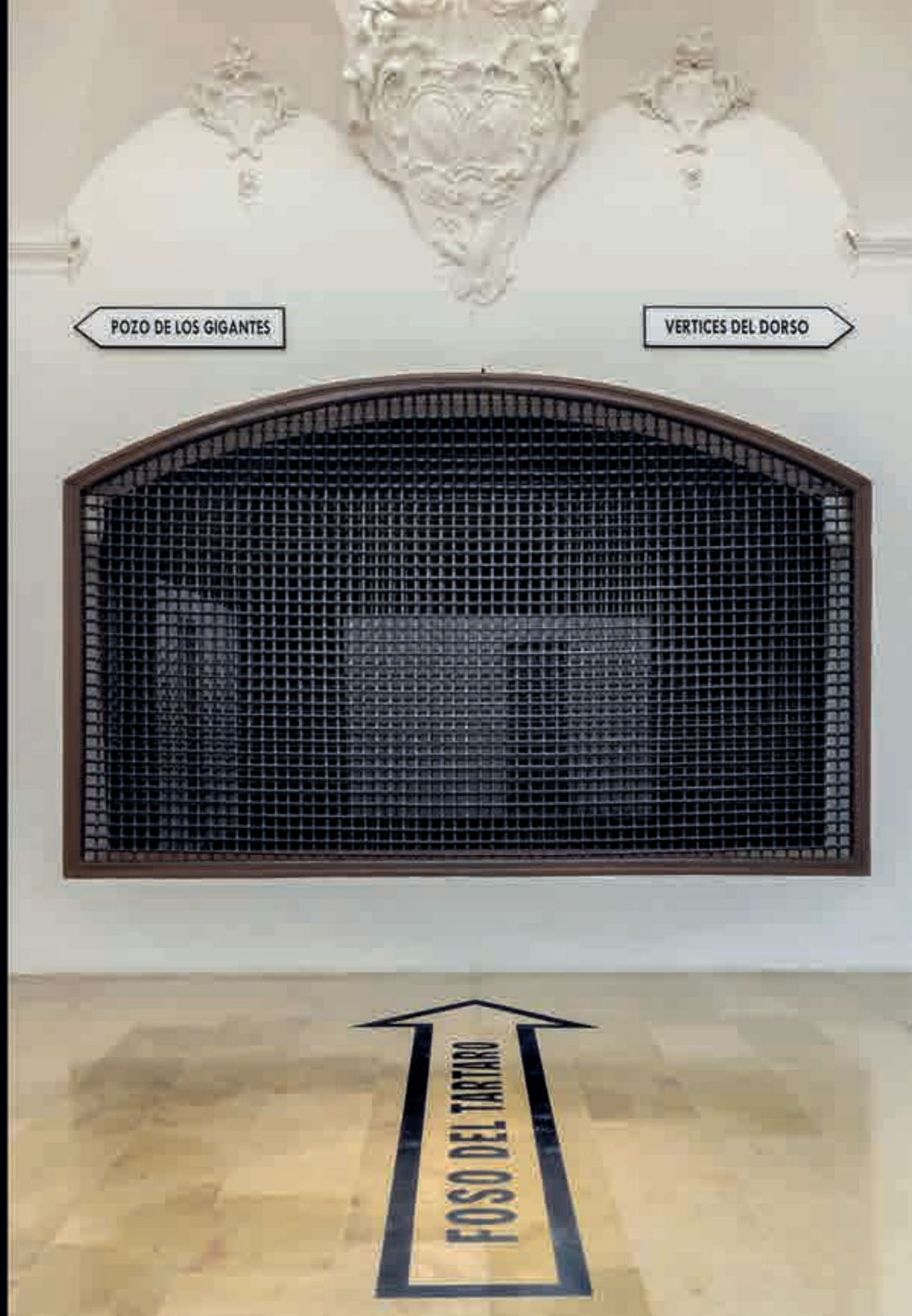
Eneida, libro VI (versos 126-129)



INVASION SUCESSION 33. 2012. 220 X 150 cm. Paraje cerca de Hansala, Marruecos.

ABANDONAD TODA ESPERANZA LOS QUE ENTRAIS
"Abandon all hope, ye who enter here."
(Canto III. Divina Comedia Infierno de Dante)

MEMORIA INFIEL


POZO DE LOS GIGANTES
VERTICES DEL DORSO
FOSO DEL TARTARO

WELL OF THE GIANTS
MALEBOLGE
PASSAGE OF THE BANK OF ROCKS
CITY OF DIS

PIT OF TARTARUS
ASPHODEL FIELDS
RIVER LETHE
RIVER PHLEGETHON

— ¿Es capaz también de sentir un paisaje? ¿Lo percibe también a través de las vibraciones de las voces?

— Lo que imagino puede ser completamente anacrónico. Es posible que me refiera a impresiones que conservo del tiempo en que disfrutaba de la vista. Ahora, cerrando un ojo, soy capaz de adivinar algunos colores, sobre todo el verde y el azul. El amarillo no me ha abandonado nunca. En cambio he perdido el negro. Me falta la oscuridad. Curioso ¿no? Un ciego privado de oscuridad. Incluso cuando duermo me encuentro en una nebulosa verdosa o azulada.

Entrevista de **Ramon Chao** a **Jorge Luis Borges**.
Le Monde Diplomatique. Agosto 2011

VIAJE POR EL INFIERNO DE DANTE EN LA DIVINA COMEDIA SIN ALMAS

34 CANTOS
9 CIRCULOS

JOURNEY THROUGH DANTE'S INFERNO IN THE DIVINE COMEDY WITHOUT SOULS.

34 CANTOS
9 CIRCLES

— Are you also able to feel a landscape? Do you also perceive it through the vibrations of the voices?

— What I imagine may be completely anachronistic. I may be referring to impressions that I keep from the time when I enjoyed the view. Now, closing one eye, I can guess some colors, especially green and blue. Yellow has never left me. Instead, I have lost the black. I lack the darkness. Curious, right? A blind man deprived of darkness. Even when I sleep I find myself in a greenish or bluish haze.

Ramon Chao interview with **Jorge Luis Borges**.
Le Monde Diplomatique. Aug 2011

44 CIRCULO 5 45

CANTO VIII

(TRADUCTOS)

Sobrepuso en el fuso

Y digo, prosiguiendo, que mucho antes
que al Pie de la Alta Torre nos ha llegado
pag 81 (1-2)

Las dos partes llegan al pie de una torre erguida, y con arrojo en ella
una vez de orilla a otra suspende esta lucha. Flegias arriba con
su barca pasa transportado por la Estigia a la ciudad infernal de
Dite. Ya al instante encontramos a Filipo Argenti ostentando. Las
lamentos en la ciudad maldita se oyeron furiosos a su alrededor.
El maestro advierte mejor circunstancias de la puerta, porque ... mucho
los diablos están cubiertos.

46 47

CANTO VIII

Después que con Miguel me embarqué,
La Antigua Ribera más el AGUA HONDA,
Que ni a otras a Bordo Trasportaba,
Mientras las Muertas aguas Recorría
pag 83 (28-31)

Per me si va nella città dolente,
per me si va nell'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore:
fecemi la divina potestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
se non etterne, e io etterno duro.
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta;
per ch'io: «Maestro, il senso lor m'è duro.
Ed elli a me, come persona accorta:
«Qui si convien lasciare ogni sospetto;
ogni viltà convien che qui sia morta.
Noi siam venuti al loco ov'io t'ho detto
che tu vedrai le genti dolorose
c'hanno perduto il ben dell'intelletto.
E poi che la sua mano alla mia puose
con lieto volto, ond'io mi confortai,
mi mise dentro alle segrete cose.
Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.

4) El edificio poderío es el Padre; el supremo saber, el Hijo; el primer amor, el Espíritu Santo.

Per me s'entra a la ciutat sofrent,
per mi entrarem cap a l'etern dolor,
per mi entrarem amb la perduda gent.
La justícia mogué el meu constructor:
em varen fer la divina potència,
l'alta saviesa i el primer amor.
Abans de mi no va ser creat res
Que no sigui també com sóc jo:
Deixeu tota esperança, els que hi entreu.

III

Por mí se va a la ciudad doliente,
por mí se va al eterno dolor,
por mí se va con la perdida gente.
Fue la justicia quien movió a mi autor:
El divino poder me hizo al supremo
con el sumo saber y el primer amor.
Ser eterno sólo fuera antes de mí,
no eterno, mas eternamente duro.
Perded toda esperanza al traspasarme.
Estas palabras de color oscuro
vi escritas en lo alto de una puerta.
Dije: «Maestro, su sentido es duro.
Y él respondió como persona alerta:
«Es bueno que el temor sea aquí dejado
y aquí la cobardía quede muerta.
Al lugar que te dije hemos llegado
donde verás las gentes dolorosas
que sin el bien del alma se han quedado.
Tomó mi mano, y con sus animosas
miradas y su voz me confortó
y dil me introdujo en las secretas cosas.
Llantos, suspiros y ayes resonaban
resonando en el aire sin estrellas
y por eso a llorar allí empecé.

m] «Dejemos no leer inmediatamente aquí un sentido oscuro, una nueva recomendación, contrafuerte.

CARRETERA
AL IMPERIO

ESPACIO ORIGINAL → INTRODUCCIÓN DE SEÑALIZACION

VIAJES — RECORRIDO POR DESIERTOS Y PAISAJES DE AFRICA, AMERICA ORIENTE PROXIMO

ESPACIOS: GEOGRAFICOS SOCIOLOGICOS HISTORICOS IDEOLOGICOS

CARRETERA
AL IMPERIO → MODIFICAR A BLANCO/NEGRO

REGISTRO de los Espacios del HOMBRE A TRAVES DEL VIAJE

INFIERNO CIEGO

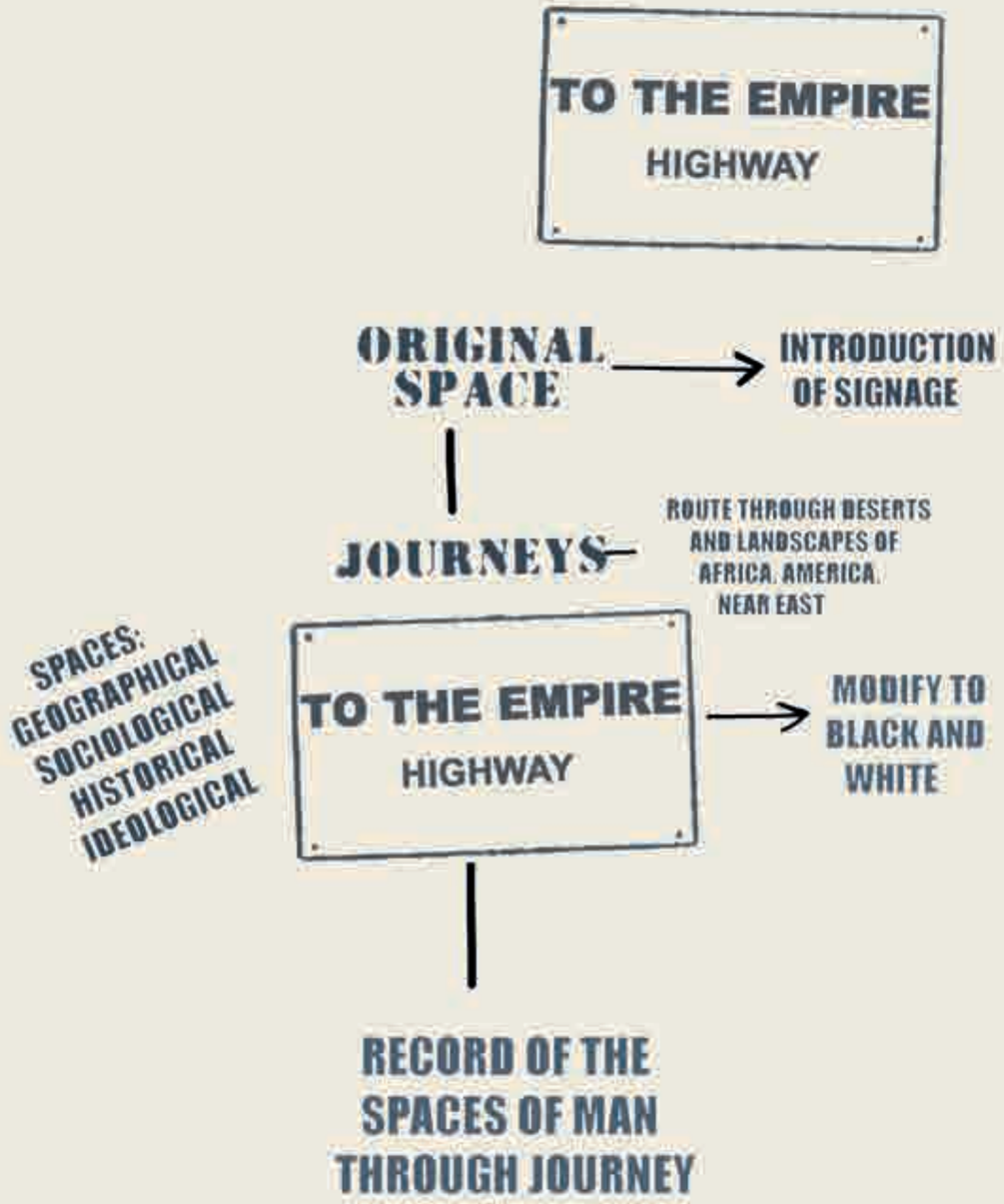
ESPACIO ORIGINAL → DANTE INTRODUCE LAS ALMAS (Anuladas)

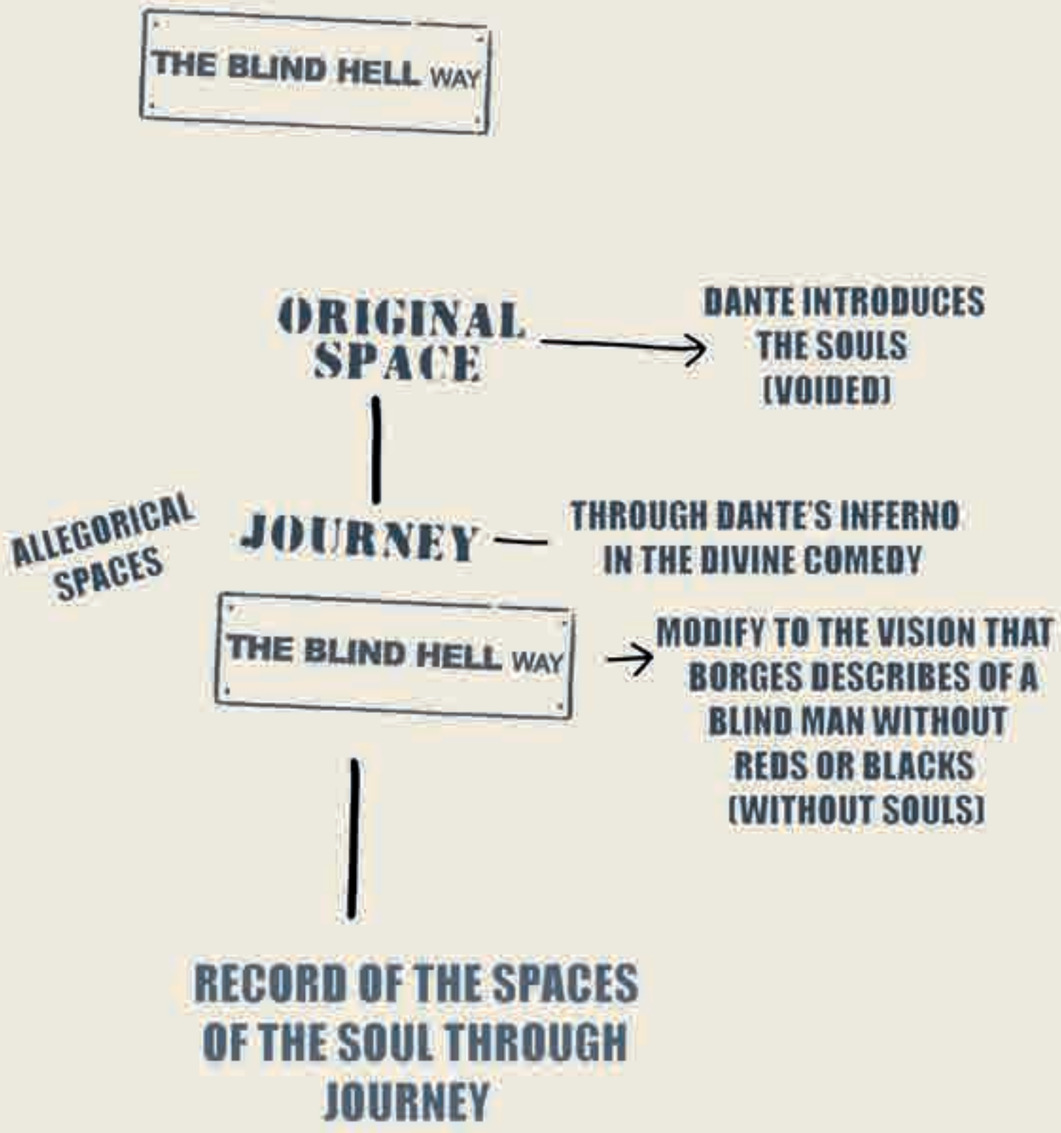
VIAJE — (A TRAVES DEL INFIERNO de DANTE en LA DIVINA COMEDIA)

ESPACIOS ALEGORICOS

INFIERNO CIEGO → MODIFICAR A LA VISION QUE DESCRIBE BORGES DE UN CIEGO SIN ROJOS NI NEGROS (SIN ALMAS)

REGISTRO DE LOS ESPACIOS DEL ALMA A TRAVES DEL VIAJE


TO THE EMPIRE
HIGHWAY
ORIGINAL SPACE
INTRODUCTION OF SIGNAGE
JOURNEYS
ROUTE THROUGH DESERTS AND LANDSCAPES OF AFRICA, AMERICA, NEAR EAST
SPACES:
GEOGRAPHICAL
SOCIOLOGICAL
HISTORICAL
IDEOLOGICAL
TO THE EMPIRE
HIGHWAY
MODIFY TO BLACK AND WHITE
RECORD OF THE SPACES OF MAN THROUGH JOURNEY


THE BLIND HELL WAY
ORIGINAL SPACE
DANTE INTRODUCES THE SOULS (VOIDED)
ALLEGORICAL SPACES
JOURNEY
THROUGH DANTE'S INFERNO IN THE DIVINE COMEDY
THE BLIND HELL WAY
MODIFY TO THE VISION THAT BORGES DESCRIBES OF A BLIND MAN WITHOUT REDS OR BLACKS (WITHOUT SOULS)
RECORD OF THE SPACES OF THE SOUL THROUGH JOURNEY

SIN DERECHO
A RETORNO

MEMORIA INFIE

EL INFIERNO SON LOS OTR

FOSO DEL TARTARO

VALLE MEGUIDO

VALLE HINNOM

"El dolor originario": En la oscuridad esta el dolor originario (el dolor del Ser por SER las Manifestaciones Vitales, el dolor esencial : Heavy sobre Nietsche en la conferencia que Miguel Henry dio en la HACDA

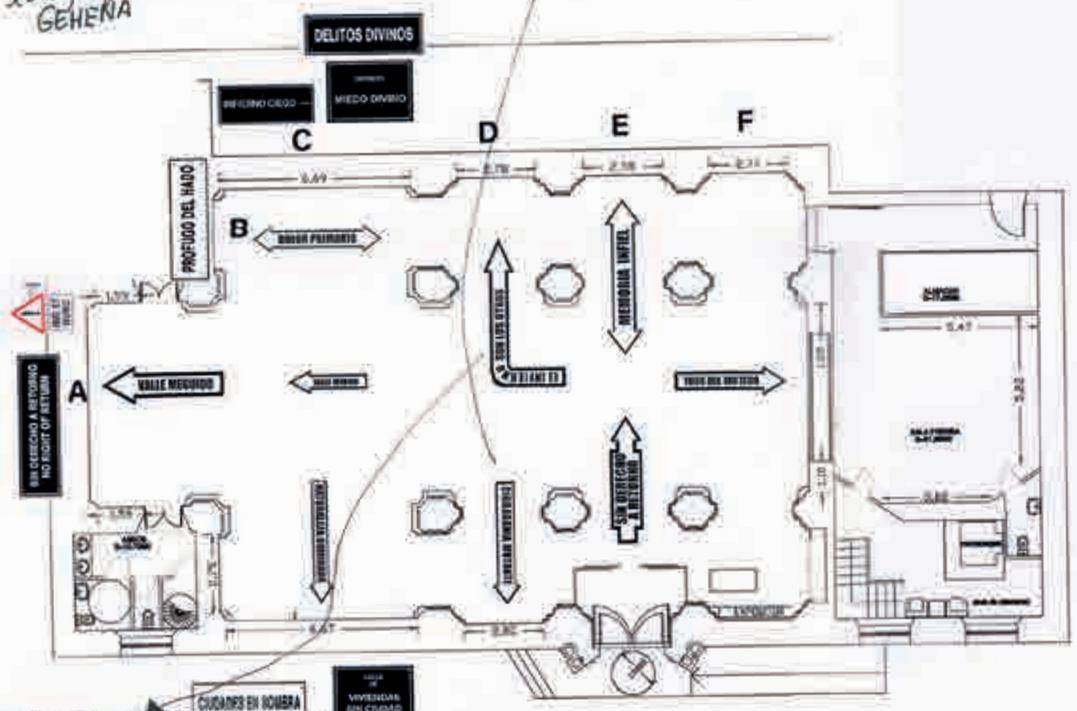
VALLE HINNOM (o GEHENA al SUR de Jerusalem connotación Negativa en la Biblia donde se sacrificaban niños y luego vertidos de basura.
En "sudaismo y Cristianismo, se convirtio en un simbolo de lugar de fuego y tormento eterno.

→ Es un barranco estrecho y profundo que separa la Ciudad de las Colinas:
- Sacrificios paganos.
- Vertedero basura.
- Fuego que nunca se apagaba

Jesus y Profetas llamaran GEHENA

El habitante que debe cambiar de forma legal y social para sobrevivir a la exclusión.
"En las favelas y barrios marginales, la ciudadanía tradicional ha muerto. Lo que emerge es una **ciudadanía mutante obligada por la necesidad. El habitante de la ciudad** es un mutante económico: es trabajador, escombros humanos y consumidor informal al mismo tiempo, habitando un espacio que el mapa oficial se niega a reconocer "Mike Davis. Planeta de ciudades miseria (Ediciones Akal, 2007)

VALLE MEGUIDO (Llanura de Esdrelón)
Es el ORIGEN GEOGRAFICO del "Fin del Mundo y del Juicio Final".
Se encuentra al NORTE de JERUSALEN cerca de Egipto en Mesopotamia
En el Apocalipsis (16:16) Se menciona que los fuerzas del mal se reunieran en este lugar para la batalla final contra Dios.



SEÑALIZACION DE PARED:

SEÑALIZACION DEL SUELO:

Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH), adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1948. Artículo 13.2 **"Toda persona tiene derecho a salir de cualquier país, incluso del propio, y a regresar a su país."**

Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos (PIDCP) de 1966. Es una ley internacional obligatoria. Artículo 12.4: ***"Nadie podrá ser privado arbitrariamente del derecho a entrar en su propio país"***

"El infierno son los otros"

Siempre se ha entendido mal **-El infierno son los demás-. Han creído que con ello** quería decir que nuestras relaciones con los demás siempre estaban envenenadas, que siempre eran relaciones infernales. Y sin embargo, lo que quiero decir es algo bien distinto. Quiero decir que si las relaciones con el otro están torcidas, viciadas, entonces el otro sólo puede ser el infierno. ¿Por qué? Porque los demás son, en el fondo, lo más importante en nosotros mismos, para nuestro propio conocimiento de nosotros mismos. Cuando reflexionamos acerca de nosotros, cuando intentamos conocernos, en el fondo usamos conocimientos que los demás ya tienen acerca de nosotros, nos juzgamos con los medios que los demás tienen –nos han dado– para juzgarnos. Digo yo lo que diga acerca de mí, siempre el juicio ajeno entra en ello. Sienta yo lo que sienta de mí, el juicio ajeno entra en ello. Lo que quiero decir que, si mis relaciones son malas, me coloco en una dependencia total respecto del otro y entonces, en efecto, estoy en el infierno. Y existe cantidad de gente en el mundo que está en el infierno, porque depende demasiado del juicio ajeno. Pero eso no quiere decir en absoluto que no se puedan tener otras relaciones con los demás, sólo señala la capital importancia de todos los demás para cada uno de nosotros.

Jean-Paul Sartre, 1964

Extrait de Jean-Paul Sartre, *Huis clos - L'enfer c'est les autres*, Présences Colombani SAS © 2010; **(La Librairie Sonore en accord avec Moshé Naïm Emen © 1964 et Gallimard © 2004, ancien exploitant)**

"CIUDADANIA MUTANTE"
Ciudadanos que han perdido la estabilidad de sus formas humanidad-objeto sujeto-flujo.

La descripción de la distancia entre el Cielo, la Tierra y el Tártaro que hace Zeus se convirtió en la medida estándar de la cosmología griega: el Tártaro está tan lejos "hacia abajo" del Hades como el Cielo está "hacia arriba" de la Tierra.

Homero. Iliada. Libro VIII versos 13-16

Foso del Tártaro

o bien lo agarraré y lanzaré al oscurísimo Tártaro*,
lejos, en lo más hondo del báratro, bajo la tierra,
con sus puertas de bronce y sus grandes portones de hierro,
y tan hondo en el Hades cual sobre la tierra está el cielo,
y sabrá entonces que mi poder aventaja al de todos.

Homero, *Iliada*,
Canto VIII, versos 13-16. Homero (2010). *Iliada*.
Traducción de Emilio Crespo. Editorial Gredos. Pagina 157

su conjunto y las cosas que rodean la tierra. Pero hay también en ella, de acuerdo con sus cavidades, muchos lugares distribuidos en círculo en toda su superficie, los unos más profundos y más abiertos que este en el que nosotros vivimos; otros que, siendo más hondos, tienen una apertura menor que este terreno nuestro, y otros hay que son de menor hondura que éste y más amplios. Todos estos están conectados entre sí bajo tierra en muchos puntos y por orificios a veces más estrechos y otros más anchos, y tienen conductos por donde fluye agua abundante de unos a otros como en los vasos comunicantes. Incluso hay bajo

Platón, *Fedón*,. Platón (1988). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Editorial Gredos. Pagina 130

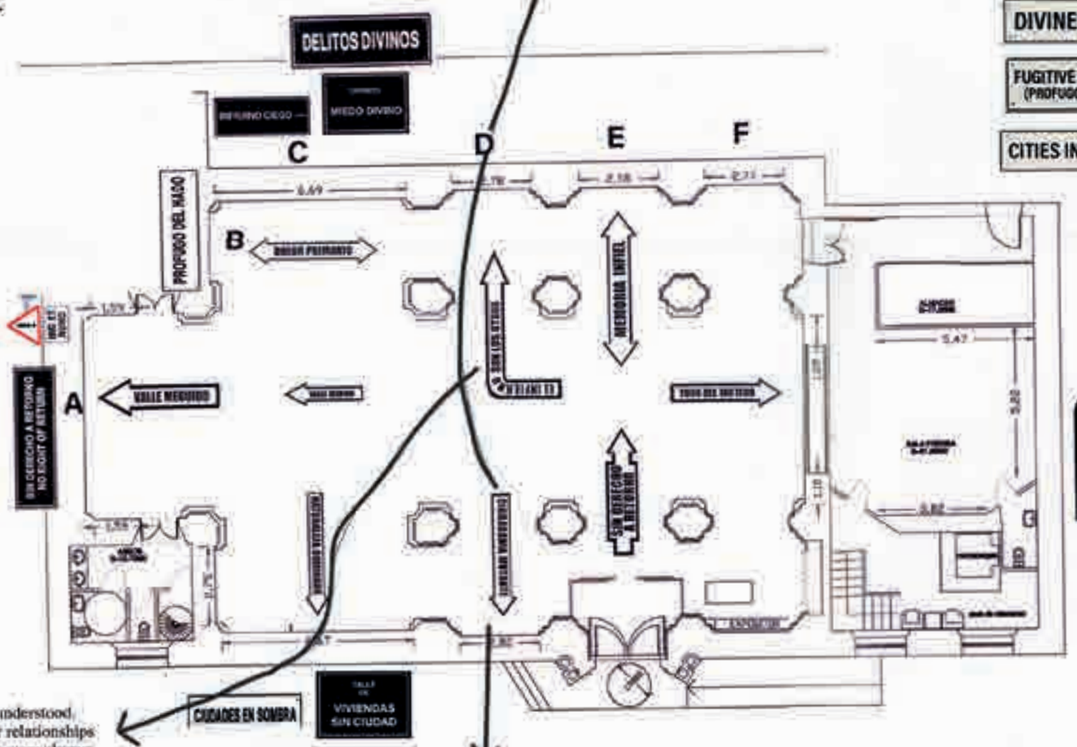
The Primal Pain: In the darkness lies the primal pain (the pain of Being for BEING. Vital manifestations, the essential pain). Miquel Morey on Nietzsche in the conference held at Macba.

Hinnom Valley: (or Gehenna) South of Jerusalem; negative connotation in the Bible where children were sacrificed and later turned into a garbage dump. In Judaism and Christianity, it became a symbol of a place of judgment and eternal torment.

→ It is a narrow, deep ravine that separates the city from the hills. Pagan sacrifice, garbage dump, unquenchable fire. Jesus and Prophets called it Gehenna.

The inhabitant who must change legally and socially to survive exclusion
"In the *favelas* and shantytowns, traditional citizenship has died. What emerges is a **mutant citizenship** driven by necessity. The slum dweller is an economic mutant: they are simultaneously a worker, human debris, and an informal consumer, inhabiting a space that the official map refuses to acknowledge."
Mike Davis. Planet of Slums.

Megiddo Valley:
Plain of Esdraelon. It is the geographical origin of the "End of the World and Last Judgment."It is located north of Jerusalem, connecting Egypt with Mesopotamia. In Revelation (16:16), it is mentioned that the forces of evil will gather in this place for the final battle against God.



"Hell is other people" has always been misunderstood. It has been believed that by this I meant our relationships with others were always poisoned, that they were always infernal relationships. And yet, what I mean is something quite different. I mean that if relationships with the other are twisted, corrupted, then the other can only be hell. Why? Because others are, at heart, what is most important in ourselves, for our own knowledge of ourselves. When we reflect on ourselves, when we try to know ourselves, we ultimately use the knowledge that others already have of us; we judge ourselves with the means that others have—have given us—to judge ourselves. No matter what I say about myself, the judgment of others always enters into it. Whatever I feel about myself, the judgment of others enters into it. This means that if my relationships are bad, I place myself in a state of total dependence on the other and then, indeed, I am in hell. And there is a vast number of people in the world who are in hell because they depend too much on the judgment of others. But that does not mean at all that one cannot have other types of relationships with others; it only points out the capital importance of everyone else for each one of us.
Jean-Paul Sartre. 1964 Gallimard. Librairie Sonore

"MUTANT CITIZENSHIP"
Citizens who have lost the stability of their human form.
object-humanity
flow-subject.

"Zeus's description of the distance between Heaven, Earth, and Tartarus became the standard measure of Greek cosmology. Tartarus is as far 'below' Hades as Heaven is 'above' the Earth."
Homer. *Iliad, Volume I: Books 1-12.* Translated by T. Murray. Revised by William F. Wyatt. **Loeb Classical Library 170.** Cambridge, MA: Harvard University Press, 1924.

Tartarus Pit
"...or else I shall seize him and dash him into murky Tartaros, far away, where is the deepest gulf beneath the earth, there where the gates are of iron and the floor is of bronze, as far beneath Hades as the heaven is high above the earth; then shall he know how far I am the strongest of all the gods."

Homer. *Iliad, Volume I: Books 1-12.* Translated by A. T. Murray, revised by William F. Wyatt. Loeb Classical Library 170. Harvard University Press, 1924.

Wall Signage:

Floor Signage:

Universal Declaration of Human Rights (UDHR)
Adopted by the United Nations General Assembly on December 10, 1948.Article 13.2
"Everyone has the right to leave any country, including his own, and to return to his country."

International Covenant on Civil and Political Rights (ICCPR)
From 1966. This is a binding international law.Article 12.4
"No one shall be arbitrarily deprived of the right to enter his own country."

"But there are also within it, throughout its cavities, many places distributed in a circle all over its surface; some deeper and more open than this one in which we live; others that, being deeper, have a narrower opening than this region of ours, and others that are shallower than this and broader. All these are connected with one another under the earth at many points by passages sometimes narrower and sometimes wider; and they have channels through which much water flows from one to another as into mixing bowls [communicating vessels]. There are even under..."

Plato. Phaedrus. *Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus.* Translated by Harold North Fowler. **Loeb Classical Library 36**. Harvard University Press.

DELITOS DIVINOS
DELITOS DIVINOS
INFIERNO CIEGO
SIN DERECHO A RETORNO
OCULTANDO LOS SIGNOS
STOP
DIVINE CRIMES
DOLOR PRIMARIO

MIEDO DIVINO

DELITOS DIVINOS

DOLOR PRIMARIO

DEISM
THEISM
ATHEISM
PANTHEISM
AGNOSTIC
ODIUM THEOLOGICUM

El netsuke de dos caras, una escultura pequeña y detallada, es la representación física de la causalidad. Al girar la pieza, el observador no descubre una verdad oculta, sino que presencia el proceso de causalidad interna. A menudo, estos netsukes combinan en una cara a un Oni (demonio) y en la otra a Okame (la diosa de la alegría) o a un sabio. La pieza manifiesta que el demonio es el resultado directo y proporcional de una acción o un sentimiento humano previo.

Muchos netsukes de dos caras están basados en las máscaras del teatro. En el Noh, el actor cambia de expresión simplemente inclinando la cabeza. El netsuke lleva esto al extremo físico: la pieza no representa a dos seres distintos, sino la simultaneidad de estados donde el rostro humano y el demoniaco son la misma materia vibrando en frecuencias diferentes. Aquí, la transición de humano a demonio no es un cambio de identidad, sino la revelación de que toda forma es un estado transitorio de agitación interna.

En la cultura japonesa, este objeto es una advertencia de determinismo espiritual: la cara deforme es la evidencia de una degradación que ya ha ocurrido en el plano invisible y que el artesano simplemente hace tangible. Su utilización en el vestuario masculino de la época era fundamental; como el kimono tradicional no tiene bolsillos, el netsuke actuaba como un tope o contrapeso para sujetar objetos personales.

La estructura de la pieza establece una jerarquía de la verdad. El rostro sereno es la fachada necesaria para la convivencia, mientras que el rostro del demonio es la realidad acumulada que termina por aflorar. Al ser una pieza que se porta y se toca, el significado es de responsabilidad constante: el propietario tiene en sus manos el recordatorio de que cada acto tiene un peso que termina por alterar la fisonomía de su existencia.

La unión de ambos rostros en un solo bloque de madera o marfil significa que la pureza y la corrupción son sustancias inseparables. El demonio es el rastro que deja el exceso de humanidad, y su presencia en el netsuke valida que el horror es una fuerza activa y presente que define el estatus de la persona ante el orden del universo. La talla es, por tanto, un objeto de juicio permanente que señala la fragilidad del estado humano frente a la solidez de su propia sombra.

Vista parcial del fresco del **Juicio Final** en la iglesia de la **Santissima Annunziata**, situada en el municipio de **Sant'Agata de' Goti**, cerca de Nápoles. El templo data de principios del siglo XIII y fue objeto de restauraciones y ampliaciones durante el siglo XIV. La imagen representa a las **Virtudes**, personificadas por siete figuras femeninas coronadas y con aureolas que, armadas con largos palos, empujan las cabezas de otras tantas figuras —los **Vicios**— hacia el fuego del infierno.

Se trata del epílogo de una **psicomaquia**, tema integrado en la escena del Juicio Final, donde el ser humano es juzgado por la divinidad en función de sus obras. El fresco inmortaliza el triunfo de las **virtudes cardinales** (humildad, justicia, templanza y fortaleza) y las **virtudes teologales** (esperanza, fe y caridad), que ejecutan con ademanes austeros el castigo final contra los Vicios. Estos últimos aparecen humillados, a cuatro patas y con pesadas piedras atadas al cuello, mientras sus rostros son consumidos por las llamas de la boca infernal.

Es notable la sustitución de la **prudencia** por la **humildad** en este programa iconográfico. Hacia el siglo XII, la humildad ya se asociaba estrechamente a las virtudes teologales, siendo considerada en diversos tratados como la "madre de todas las virtudes". En el tratado *De fructibus carnis et spiritus* (siglo XII), la humildad se define como la *radix virtutum* (raíz de las virtudes) frente al orgullo, la *radix vitiorum*. Esta dialéctica también se describe en el *Hortus Deliciarum* de Herrad de Landsberg. Es probable que en esta obra la prudencia fuera desplazada por la humildad debido a su estatus de guía espiritual y su oposición directa al pecado de soberbia.

La teoría de las cuatro virtudes cardinales se remonta al pensamiento clásico de **Platón** (*La República*) y **Cicerón** (*De officiis*), transmitida al Medievo a través de **San Ambrosio**. Por su parte, las tres virtudes teologales son de origen cristiano, definidas por **San Pablo**. Esta disparidad de orígenes motivó que, frecuentemente, ambos grupos tuvieran representaciones separadas hasta que, en el siglo XII, se consolidaron en el septenario de las **virtudes**. Un referente decisivo en este desarrollo fue la *Psicomaquia* de **Prudencio** (siglo V), poema alegórico que describe el combate entre virtudes y vicios personificados como figuras femeni

Naraka Jainism: es una pintura sobre tela de autor anónimo que data del año 1613 y procede de un templo jainista en Gujarat, India. Esta pieza, que actualmente pertenece al archivo *Seven Jain Hells*, ilustra de manera detallada los siete niveles del infierno jainista y muestra en su sección izquierda a un semidiós junto a su vehículo animal. En la cosmología jainista, el término **Naraka** define un reino de existencia marcado por el sufrimiento extremo y, aunque habitualmente se traduce al castellano como infierno o purgatorio, posee características teológicas únicas que lo distinguen de las tradiciones abrahámicas. La diferencia fundamental radica en que las almas no son enviadas a este lugar por el veredicto de un juicio o castigo divino, sino que el renacimiento en un Naraka es la consecuencia directa del karma previo acumulado a través de las acciones del cuerpo, la palabra y la mente. Además, la permanencia de un ser en estos niveles no es eterna, aunque puede prolongarse durante miles de millones de años hasta que el karma negativo se agota, permitiendo entonces que el alma renazca en mundos superiores si posee un karma anterio que aún no haya madurado.

Desde una perspectiva estructural, estos reinos se ubican en los siete niveles inferiores del universo, denominados *adho lok*, mientras que la morada humana de *Jambudvip* se sitúa en el centro o *madhyo lok* y los reinos celestiales existen en la parte superior o *urdhva loka*. El conjunto de estas capas conforma la figura de un hombre con los brazos en jarras, un emblema jainista conocido por su forma de ojo de cerradura, donde el reino humano se localiza a la altura de la cintura, el *adho lok* se despliega por debajo y el *siddha lok* o *siddhashila*, el reino de los liberados, se halla por encima de la cabeza. Esta compleja cosmografía ha sido representada físicamente en templos como el de Jambudvip en Hastinapur y el Trilok Teerth Dham en Uttar Pradesh, este último con una altura de quince pisos. Los niveles que componen el infierno se dividen según su naturaleza elemental: el primero es **Ratnaprabha**, caracterizado por las joyas; el segundo es **Sharkara prabha**, donde predomina la grava; el tercero es **Valuka prabha**, compuesto de arena; el cuarto es **Panka prabha**, marcado por el barro; el quinto es **Dhuma prabha**, definido por el humo; el sexto es **Tamah prabha**, dominado por la oscuridad; y el séptimo es **Tamastamah**

El **'Infierno de los Excrementos Hirvientes'** (Fushijigoku 屎尿地獄), una de las secciones del **Rollo de los Infiernos** (*Jigoku Zōshi*), concretamente de la versión de la familia Masuda (Sección A) datada en el siglo XII. Actualmente se conserva en la colección del **Museo Nacional de Nara**, institución que adquirió la pieza por 200 millones de yenes. La pintura es una representación del Jigoku, el reino del sufrimiento en la cosmología budista japonesa, donde las almas son sometidas a tormentos brutales como consecuencia de sus actos impuros en vida. Estas escenas están inspiradas en textos doctrinales de gran influencia, principalmente el **Ōjōyoshū** (Fundamentos de la Salvación), escrito por el monje Genshin en el año 985. La figura imponente y musculosa de piel roja que custodia la entrada suele identificarse como un oni o guardián del inframundo; si bien los textos mencionan a **Mezu** (el guardián con cabeza de caballo), en esta iconografía específica actúa como

Alá fundó un Infierno de siete pisos, cada uno encima del otro, y cada uno a una distancia de mil años del otro. El primero se llama Yahannam, y está destinado al castigo de los musulmanes que han muerto sin arrepentirse de sus pecados; el segundo se llama Laza, y está destinado al castigo de los infieles; el tercero se llama Yahim, y está destinado a Gog y a Magog; el cuarto se llama Sa'ir, y está destinada a los huestes de Iblis; el quinto se llama Sakar y está preparado para quienes descuidan las oraciones; el sexto se llama Hatamah, y está destinado a los judios y a los cristianos; el séptimo se llama Hauiyah, y ha sido preparado para los hipócritas. El más tolerable de todos es el primero: contiene mil montañas de fuego, en cada montaña, setenta mil ciudades de fuego, en cada ciudad, setenta mil castillos de fuego, en cada castillo, setenta mil casas de fuego, en cada casa, setenta mil lechos de fuego, y en cada lecho setenta mil formas de tortura. En cuanto a los otros infiernos, nadie conoce sus tormentos, salvo Alá el Misericordioso.

En la noche 493 de "Las mil y una noches", citada por Borges y Bioy Casares en su "Libro del cielo y del infierno" página 36

Allah created a Hell of seven levels, one above another, and each at a distance of a thousand years from the next. The first is called Yahannam, and is intended for the punishment of Muslims who have died without repenting of their sins; the second is called Laza, and is for the punishment of unbelievers; the third is called Yahim, and is for Gog and Magog; the fourth is called Sa'ir, and is for the hosts of Iblis; the fifth is called Sakar, and is prepared for those who neglect prayers; the sixth is called Hatamah, and is designed for Jews and Christians; the seventh is called Hauiyah, and has been prepared for hypocrites. The most tolerable of all is the first: it contains a thousand mountains of fire, with seventy thousand cities of fire in each mountain, seventy thousand castles of fire in each city, seventy thousand houses of fire in each castle, seventy thousand beds of fire in each house, and seventy thousand forms of torture on each bed. As for the other hells, no one knows their torments, save Allah the Merciful.

The Book of the Thousand and One Nights, night 493
Jorge Luis Borges/Adolfo Bioy Casares. *Libro del cielo y el infierno* (*Book of Heaven and Hell*), p. 36

El triunfo de la Muerte
Pieter Bruegel el Viejo
1560-62. Museo del Prado

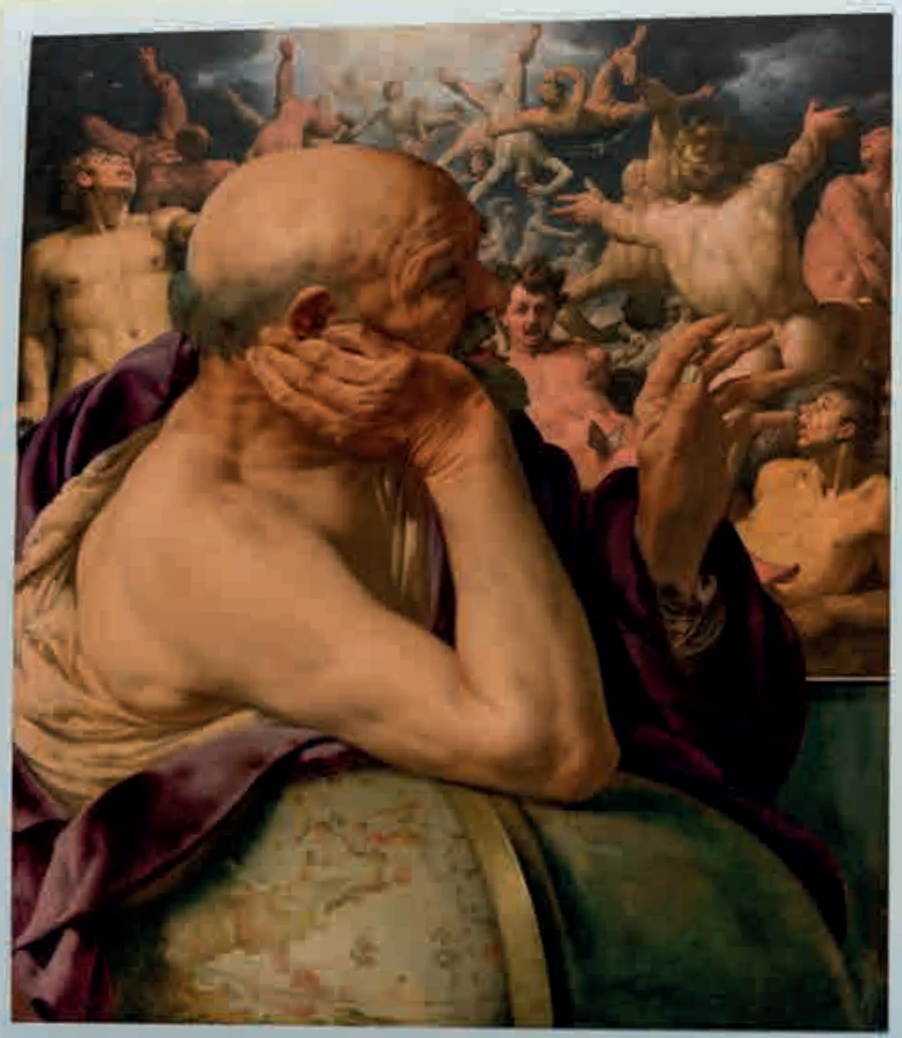
El Juicio Final
Jan Van Eyck 1430-40
Metropolitan Museum

El Carro de Heno:
El Bosco. 1500-1502-1510?
Museo del Prado

La caída de Icaro.
Jacob Peeter Gowy
1636-1638
Museo del Prado

Relieve de Akenaton, Nefertiti y
dos hijas adorando a Atón.
Dinastía XVIII
h. 1.350 a.C.
Museo Egipcio del Cairo

IMPUESTO AL SOL
DEROGADO

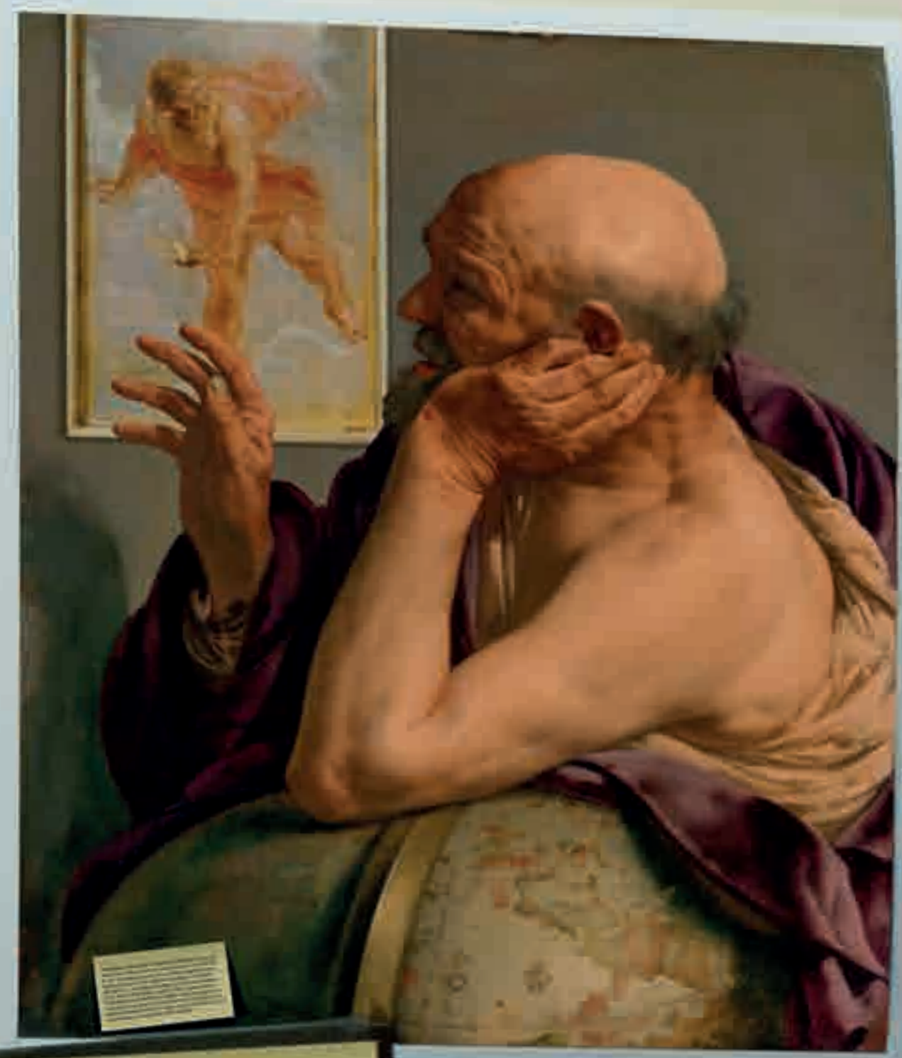


"La Caida de los titanes"
CORNELIS CORNELISZ VAN HAARLEM
1588
Galeria Nacional de Dinamarca. Copenhague

PROMETEO 1636-37
Peter Paul Rubens
Museo del Prado

Boceto preparatorio Prometeo robo del Olimpo el fuego de los dioses para dárselo a los hombres y llevarlo a la tierra.

Heráclito
1628
HENDRICK TER BRUGGHEN
en Rijks Museum. Amsterdam



INVASION-SUCESION 84-1
2025 84x103cm

DIPTICO

DELITOS DIVINOS

El fuego es su principio fundamental, todas las cosas se intercambian por fuego, y el fuego por todas las cosas (B90)

DK B90 Heraclito

"Heráclito postula que la esencia del cosmos no es una sustancia estática, sino un 'fuego siempre vivo' (DK 22 B 30). Este fuego actúa como principio regulador que, mediante una serie de transformaciones o 'caminos' (DK 22 B 31), constituye el origen y fin de toda materia (Kirk, Raven & Schofield, 1987, p. 287). Como señala Aristóteles en su Metafísica (984a), este elemento no es solo una llama física, sino el fundamento dinámico que permite el intercambio universal, similar a como el oro se intercambia por mercancías (DK 22 B 90)."

INVASION-SUCESION 84-2
2025 84x103cm

LA EXIGENCIA DEL RETORNO
ANACRONISMO DE PIEDRA
DE HIJA DE DIOS A CLIENTA DEL SISTEMA

DEMANDING RETURN

"THE TRUTH OF SIGNS AND THE SIGNS OF TRUTH."
HENRI LEFEBVRE. *THE PRODUCTION OF SPACE.*

ANACHRONISM OF STONE.
ETERNITY THAT IMPEDES
THE FLOW OF DATA

HEIGHT AND POWER,
THE LADDER AS AN OBSCENITY
OF POWER

GLOBALISATION
OF THE LOCAL

WOUNDED VERTICALITY
FROM SPIRITUAL REDEMPTION
TO MANAGING THE SOUL AS
CAPITAL

GHOSTS IN
THE WIRING

THE PROP OF DATAISM
THE RELIGION OF DATA AS
THE NEW PROP OF POWER
FROM GODS AND TITANS
TO DATA

FROM ALTAR TO
ALGORITHM
THE ALTAR OF DATA

THE HIERARCHY OF MONUMENTAL SPACE

THE SUMMIT: ONCE FAITH, NOW SIGN

FROM DAUGHTER OF GOD TO CLIENT OF THE SYSTEM

SPACE IS NOT NEUTRAL, IT IS POWER
DISSONANCE IN TERRITORY

ERROR OF SPACE

CAN THE IMAGE DISCOVER AN ERROR OF SPACE? DOES THE FRAGMENTED IMAGE CONCEAL THE ERROR?

SPATIAL SEGREGATION

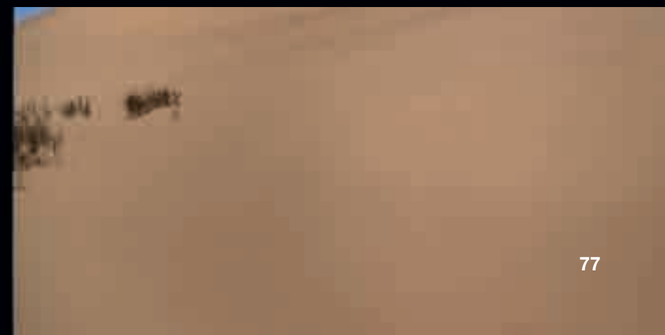
SPATIAL ERROR DETECTED
THE SCAR OF EVOLUTION
EXPOSED

SEGREGACIÓN
ESPACIAL

ERROR ESPACIAL
DETECTADO.
LA CICATRIZ DE LA
EVOLUCION EXPUESTA

Laguna seca en Rooibank, junto al río Kuiseb. Comunidad Topnaar, Namibia.
Río arriba, este cauce cuenta con represas como la presa Friedenau. El problema crítico reside en la extracción de agua subterránea para la minería de uranio en yacimientos como Rössing o Langer Heinrich. Esta situación supone una amenaza insostenible para los Topnaar, uno de los grupos étnicos más antiguos del mundo, quienes dependían históricamente de estas aguas. Durante la época del apartheid, fueron expulsados de sus tierras y, cuando finalmente pudieron regresar, descubrieron que el río había desaparecido y que el agua restante se distribuía mediante tuberías subterráneas a un precio imposible de asumir para la comunidad. La infraestructura de NamWater recoge las aguas de pozos profundos y las almacena antes de enviarlas por tuberías gigantes a las minas de uranio. Los Topnaar viven de la !Nara, una planta endémica cuyas raíces pueden descender hasta 40 o 50 metros para buscar el agua del río que corre bajo la arena. Si el nivel freático baja demasiado por el bombeo hacia las minas, las raíces ya no alcanzan el agua y, sin frutos, la cultura Topnaar desaparece. Las minas de uranio, al extraer toda el agua secan los pozos de la Comunidad. La arcilla de la zona, depositada cuando el río inundaba el área con regularidad, se encuentra hoy seca por los embalses y la extracción minera, contrayéndose y agrietándose en un patrón de mosaico que indica una ausencia total de humedad superficial. Los Topnaar llaman a esas tuberías bajo el desierto el **Río de Acero**.

Dry lagoon in Rooibank, next to the Kuiseb River. Topnaar Community, Namibia.
Dry lagoon in Rooibank, next to the Kuiseb River. Topnaar Community, Namibia. Upstream, this riverbed has dams such as the Friedenau Dam. The critical problem lies in the extraction of groundwater for uranium mining in deposits such as Rössing or Langer Heinrich. This situation represents an unsustainable threat to the Topnaar, one of the oldest ethnic groups in the world, who historically depended on these waters. During the apartheid era, they were expelled from their lands and, when they were finally able to return, they discovered that the river had disappeared and that the remaining water was distributed through underground pipes at a price impossible for the community to afford. NamWater's infrastructure collects water from deep wells and stores it before sending it through giant pipes to the uranium mines. The Topnaar live on !Nara, an endemic plant whose roots can go down as far as 40 or 50 meters to seek the river water that flows beneath the sand. If the water table drops too low due to pumping to the mines, the roots no longer reach the water and, without fruit, the Topnaar culture disappears. The uranium mines, by extracting all the water, dry up the Communitys wells. The clay in the area, deposited when the river regularly flooded the area, is now dry due to the reservoirs and mining extraction, contracting and cracking in a mosaic pattern that indicates a total absence of surface moisture. The Topnaar call those pipes under the desert the **River of Steel**.



DELITOS DIVINOS

DOOM CITY

DEL SER NOMADA
AL SER SIN LUGAR

INVASION-SUCESION 69-22

SIN DERECHO
A RETORNO
VENTA DE DERECHOS A LA
PESCA MARINA
VENDIDOS
De India a Fuerteventura en patera
TRAGEDIA DE LOS COMUNES
(RECURSO COMPARTIDO -AIRE, OCEANOS-
SE EXPLOTA HASTA LA DESTRUCCIÓN)
OCULTANDO
LOS SIGNOS
El hielo de Groenlandia revela
secretos del cambio climático
STOP
Extreme Heat Danger
Walking after 10 AM not recommended
GEOPOLÍTICA DEL ROMPEHIELOS
POLITICAS DE LA SEQUIA
El agua no es solo un bien común

DOOM CITY
DEL SER NOMADA AL SER SIN LUGAR

SIN DERECHO A RETORNO
NO RIGHT OF RETURN

I. DEFINICIONES DEL PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL

Artículo 1

A los efectos de la presente Convención se considerará "patrimonio cultural":

- los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,
- los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les da un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,
- los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.

Artículo 2

A los efectos de la presente Convención se considerarán "patrimonio natural":

- los monumentos naturales constituidos por formaciones físicas y biológicas o por grupos de esas formaciones que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico,
- las formaciones geológicas y fisiográficas y las zonas estrictamente delimitadas que constituyan el hábitat de especies animal y vegetal amenazadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico,
- los lugares naturales o las zonas naturales estrictamente delimitadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural.

Artículo 3

Incumbirá a cada Estado Parte en la presente Convención identificar y delimitar los diferentes bienes situados en su territorio y mencionados en los artículos 1 y 2.

II. PROTECCION NACIONAL Y PROTECCION INTERNACIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL

Artículo 4

Cada uno de los Estados Partes en la presente Convención reconoce que la obligación de identificar, proteger, conservar, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural situado en su territorio le incumbe primordialmente. Procurará actuar con ese objeto por su propio esfuerzo y hasta el máximo de los recursos de que disponga, y llegado el caso mediante la asistencia y la cooperación internacionales de que se pueda beneficiar, sobre todo en los aspectos financiero, artístico, científico y técnico.

Artículo 5

Con objeto de garantizar una protección y una conservación eficaces y revalorizar lo más activamente posible el patrimonio cultural y natural situado en su territorio y en las condiciones adecuadas a cada país, cada uno de los Estados Partes en la presente Convención procurará dentro de lo posible:

a) adoptar una política general encaminada a dotar al patrimonio cultural y natural una función en la vida colectiva y a integrar la protección de ese patrimonio en los programas de planificación general;

b) instituir en su territorio, si no existen, uno o varios servicios de protección, conservación y revalorización del patrimonio cultural y natural, dotados de un personal adecuado que disponga de medios que le permitan llevar a cabo las tareas que le incumben;

c) desarrollar los estudios y la investigación científica y técnica y perfeccionar los métodos de intervención que permiten a un Estado hacer frente a los peligros que amenacen a su patrimonio cultural y natural;

d) adoptar las medidas jurídicas, científicas, técnicas, administrativas y financieras adecuadas para identificar, proteger, conservar, revalorizar y rehabilitar ese patrimonio; y

e) facilitar la creación o el desarrollo, dentro de centros nacionales o regionales de formación en materia de protección, conservación y revalorización del patrimonio cultural y natural y estimular la investigación científica en este campo.

Artículo 6

1. Respetando plenamente la soberanía de los Estados en cuyos territorios se encuentre el patrimonio cultural y natural a que se refieren los artículos 1 y 2 y sin perjuicio de los derechos reales previstos por la legislación nacional sobre ese patrimonio, los Estados Partes en la presente Convención reconocen que constituye un patrimonio universal en cuya protección la comunidad internacional entera tiene el deber de cooperar.

2) Los Estados Partes se obligan, en consecuencia y de conformidad con lo dispuesto en la presente Convención, a prestar su concurso para identificar, proteger, conservar y revalorizar el patrimonio cultural y natural de que trata el artículo 11, párrafos 2 y 4, si lo pide el Estado en cuyo territorio este situado.

3. Cada uno de los Estados Partes en la presente Convención se obliga a no tomar deliberadamente ninguna medida que pueda causar daño directa o indirectamente, al patrimonio cultural y natural de que tratan los artículos 1 y 2 situado en el territorio de otros Estados Partes en esta Convención.

Artículo 7

Para los fines de la presente Convención, se entenderá por protección internacional del patrimonio mundial cultural y natural el establecimiento de un sistema de cooperación y asistencia internacional destinado a secundar a los Estados Partes en la Convención en los esfuerzos que desplieguen para conservar y identificar ese patrimonio.

CONSEJO DE EUROPA

INVASION-SUCESION 69-01

CONVENIO EUROPEO DEL PAISAJE

Reserva
TIEMPO ROTO

(Florencia 20.X.2000)

Han convenido lo siguiente:

CAPÍTULO I – DISPOSICIONES GENERALES

Artículo 1 – Definiciones

A los efectos del presente Convenio:

a por "paisaje" se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos

b por política en materia de paisajes" se entenderá la formulación, por parte de las autoridades públicas competentes, de los principios generales, estrategias y directrices que permitan la adopción de medidas específicas con vistas a la protección, gestión y ordenación del paisaje

c por "objetivo de calidad paisajística" se entenderá, para un paisaje específico, la formulación por parte de las autoridades públicas y competentes, de las aspiraciones de las poblaciones en lo que concierne a las características paisajísticas de su entorno

d por "protección de los paisajes" se entenderán las acciones encaminadas a conservar y mantener los aspectos significativos o característicos de un paisaje, justificados por su valor patrimonial derivado de su configuración natural y/o la acción del hombre

e por "gestión de los paisajes" se entenderán las acciones encaminadas, desde una perspectiva de desarrollo sostenible, a garantizar el mantenimiento regular de un paisaje, con el fin de guiar y armonizar las transformaciones inducidas por los procesos sociales, económicos y medioambientales

f por "ordenación paisajística" se entenderá las acciones que presenten un carácter prospectivo particularmente acentuado con vistas a mejorar, restaurar o crear paisajes

Artículo 2 – Ámbito de aplicación

Con sujeción a las disposiciones contenidas en el artículo 15, el presente Convenio se aplicará a todo el territorio de las Partes y abarcará las áreas naturales, rurales, urbanas y periurbanas. Comprenderá asimismo las zonas terrestre, marítima y las aguas interiores. Se refiere tanto a los paisajes que puedan considerarse excepcionales como a los paisajes cotidianos o degradados.

Artículo 3 – Objetivos

El presente Convenio tiene por objetivo promover la protección, gestión y ordenación de los paisajes, así como organizar la cooperación europea en ese campo.

Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural

La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 17a reunión celebrada en Paris del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972.

Considerando que el patrimonio cultural y el patrimonio natural están cada vez más amenazados de destrucción, no sólo por las causas tradicionales de deterioro sino también por la evolución de la vida social y económica que agrava con fenómenos de alteración o de destrucción aún más temibles,

Considerando que el deterioro o la desaparición de un bien del patrimonio cultural y natural constituye un empobrecimiento nefasto del patrimonio de todos los pueblos del mundo,

Considerando que la protección de ese patrimonio a escala nacional es un muchos casos incompleta, dada la magnitud de los medios que requiere y la insuficiencia de los recursos económicos, científicos y técnicos del país en cuyo territorio se encuentra el bien que ha de ser protegido,

Teniendo presente que la Constitución de la Unesco estipula que la Organización ayudará a la conservación, al progreso y a la difusión del saber, velando por la conservación y la protección del patrimonio universal, y recomendando a los interesados las convenciones internacionales que sean necesarias para ese objeto,

Considerando que las convenciones, recomendaciones y resoluciones internacionales existentes en favor de los bienes culturales y naturales, demuestran la importancia que tiene para todos los pueblos del mundo, la conservación de esos bienes únicos e irremplazables de cualquiera que sea el país a que pertenezcan,

Considerando que ciertos bienes del patrimonio cultural y natural presentan un interés excepcional que exige se conserven como elementos del patrimonio mundial de la humanidad entera,

Considerando que, ante la amplitud y la gravedad de los nuevos peligros que los amenazan, incumbe a la colectividad internacional entera participar en la protección del patrimonio cultural y natural de valor universal excepcional prestando una asistencia colectiva que sin reemplazar la acción del Estado interesado la complete eficazmente,

Considerando que es indispensable adoptar para ello nuevas disposiciones convencionales que establezcan un sistema eficaz de protección colectiva del patrimonio cultural y natural de valor excepcional organizada de una manera permanente, y según métodos científicos y modernos,

Habiendo decidido, en su décimoseptima reunión, que este asunto sería objeto de una Convención internacional,

SIN DERECHO A RETORNO

VENTA DE DERECHOS A LA PESCA MARINA
VENDIDOS

TALASOCRACIA
(OCULTA / ENCUBIERTA)
DOMINIO POLITICO Y ECONOMICO BASADO EN EL DOMINIO DE LOS MARES

El drama de la inmigración: 20 patera en Canarias

LA DOMINACION SOBRE LA NATURALEZA HA DESPLAZADO A LA LOGICA DE LA VENERACION CONVIRTIENDO LA TIERRA EN UN INFIERNO

Proyecto Mohole, un fracaso que no hacía falta

Rumania
Italia
España
Grecia
Túnez
Marruecos
Argelia
Libia
El 85% de las muertes se producen en la ruta del Mediterráneo central

Finlandia detiene a un petrolero para investigarlo por los daños a cables submarinos en el Báltico

TRAGEDIA DE LOS COMUNES
(RECURSO COMPARTIDO - AIRE, OCÉANOS -
SE EXPLOTA HASTA LA DESTRUCCIÓN)

OCULTANDO LOS SIGNOS

El hielo de Groenlandia revela secretos del cambio climático

EL OJO DE ZEUS que alcanzaba todo el mundo:
Conciencia situacional: Control militar total de una zona.
Vigilancia Persistente de Área (Wide-Area Persistent Surveillance): Es la capacidad de los algoritmos y drones de mantener un "ojo" constante sobre una población entera, procesando cada movimiento para detectar "anomalías conductuales" (protestas o reuniones no autorizadas).

EL HILO DE LAS MOIRAS donde se hilaba el destino de forma artesanal:
Ingeniería Social Algorítmica: El uso de IA para intervenir en el marco perceptivo del individuo. Su objetivo es alinear la intención de voto y los hábitos de consumo con intereses sistémicos, transformando la participación ciudadana en un comportamiento predecible y estandarizado.

EL HILO DE ARIADNA el laberinto del control social que le permite salir.
Análisis de Redes Sociales (SNA - Social Network Analysis): En el contexto militar de Palantir, es mapear jerarquías de resistencia para identificar el "nodo crítico" (la persona) que debe ser neutralizado para colapsar un movimiento social.

POSEIDON el control de los mares y las corrientes vitales.
Captura de Rentas: Estrategia financiera que sustituye la creación de valor por la adquisición de infraestructuras críticas (agua, energía, internet). El modelo convierte servicios esenciales en monopolios de facto, imponiendo peajes recurrentes que transforman el gasto ciudadano en rentas pasivas para el capital financiero.

EL JUICIO DE HADES, el alma del difunto llega al Inframundo para ser evaluada por tres jueces que deciden su destino eterno basándose en sus acciones pasadas.
Riesgo Soberano: Calificación financiera utilizada para penalizar la autonomía económica de un Estado, se juzga su obediencia a las reglas del capital global. Ante la nacionalización de recursos estratégicos, el mercado etiqueta al país como de "alto riesgo", desencadenando una salida forzada de capitales y una crisis de suministros inducida por la restricción del crédito externo. El país es arrojado al "abismo" y se le condena a una crisis de suministros.
Ajuste Estructural: Política de austeridad y liberalización impuesta para garantizar el retorno de capital a los acreedores. Mediante la privatización de recursos y el recorte en servicios públicos, el modelo asegura el flujo de deuda, transformando la arquitectura legal del Estado en un instrumento de extracción de valor externo. Deuda eterna como la de Sisifo.

LAS PLAGAS DE APOLO el castigo invisible que paraliza desde la distancia.
Efectos No Cinéticos: El uso de agresión informática y bloqueo financiero para neutralizar objetivos sin fuerza física. Esta capacidad permite la desestabilización económica y la anulación de la credibilidad individual mediante el sabotaje digital, logrando efectos de guerra tradicional a través de la infraestructura virtual.
Operaciones de Información (InfoOps): El despliegue de guerra psicológica digital mediante redes de automatización para censurar o destruir la credibilidad de voces críticas. El objetivo es blindar la alianza entre las tecnológicas y Wall Street, utilizando el control algorítmico para suprimir cualquier denuncia que exponga su colusión de intereses.

SACRIFICIO A LOS TITANES el tributo de sangre para contener el caos primordial.
Externalización de Costos: Práctica corporativa de transferir el impacto humano y ecológico a terceros para proteger el margen de beneficio. Bajo este modelo, la degradación ambiental y la vulneración de derechos en economías periféricas se tratan como costos operativos invisibles, permitiendo que la empresa eluda su responsabilidad financiera y ética sobre el daño causado.
Extracción de Plusvalía Conductual: El proceso de convertir la experiencia humana privada en materia prima gratuita para ser traducida en datos de comportamiento, alimentando la inteligencia artificial de las élites tecnológicas.

LAS REDES DE HEFESTO que forjó una red invisible para atrapar a los dioses.
Interoperabilidad de Datos: Cruzar tu información bancaria con tu historial de búsqueda.
Enriquecimiento de Datos (Data Enrichment): Cruzar tus datos privados (compras, ubicación, chats) con bases de datos gubernamentales para crear un perfil psicológico infalible.

EL ESCUDO DE ARES el muro de bronce que otorga impunidad.
Inmunidad Soberana y Secreto de Defensa: El marco legal que protege a las empresas de tecnología militar y mercenarios digitales. Bajo la protección del "escudo" de la seguridad nacional, estas entidades operan fuera del escrutinio público y de la justicia civil, permitiendo que la agresión (Ares) se ejecute sin que el perpetrador deba rendir cuentas por los daños causados.
Resiliencia de la cadena de suministro: Blindar el suministro de minerales provenientes de regiones productoras clave frente a cualquier tipo de disrupción.
Zonas de Exclusión: Áreas geográficas o digitales donde los derechos constitucionales quedan suspendidos en favor de la "protección de activos críticos", permitiendo el uso de fuerza letal o censura total ante cualquier amenaza percibida.

PANTEON MODERNO ha perfeccionado lo que los antiguos dioses solo pudieron soñar: un dominio donde la resistencia es calculada matemáticamente y el sufrimiento humano es, simplemente, un costo que no aparece en el balance.
Gobernanza Basada en Datos (Data-Driven Governance): Sustitución del modelo democrático en favor de una gestión algorítmica. En este sistema, la soberanía es reemplazada por el dictado de un código programado para ejecutar exclusivamente la voluntad de los grandes inversores.

THE EYE OF ZEUS that could see everything:
Situational Awareness: Total military control of an area.
Wide-Area Persistent Surveillance: The ability of algorithms and drones to keep a constant "eye" on an entire population, processing every movement to detect "behavioural anomalies" (unauthorised protests or meetings).

THE THREAD OF THE FATES, where destiny was spun by hand:
Algorithmic Social Engineering: The use of AI to manipulate an individual's perceptual framework. Its aim is to align voting intention and consumption habits with systemic interests, turning public participation into predictable, standardised behaviour.

ARIADNA'S THREAD, the labyrinth of social control that provides a way out.
Social Network Analysis (SNA): In Palantir's military context, it is mapping hierarchies of resistance to identify the "critical node" (the person) who must be neutralised in order to bring down a social movement.

POSEIDON, control of the seas and vital currents:
Rent-Seeking: A financial strategy that replaces creating value with acquiring critical infrastructure (water, energy, internet). The model turns essential services into de facto monopolies, imposing recurrent tolls that turn public spending into passive income for financial capital.

THE JUDGEMENT OF HADES: the souls of the dead arrive in the underworld to be assessed by three judges who decide their eternal fate on the basis of their past actions:
Sovereign Risk: A financial rating used to penalise a state's financial autonomy; its obedience to the rules of global capital is judged. In response to the nationalisation of strategic resources, the market labels the country as "high risk", triggering a forced outflow of capital and an acute shortage of supplies precipitated by external credit restriction. The country is thrown into the "abyss" and condemned to a supply crisis.
Structural Adjustment: A policy of austerity and liberalisation imposed to guarantee capital returns to creditors. By privatising resources and cutting public services, the model ensures the flow of debt, turning the legal architecture of the state into an instrument for extracting external value. Eternal debt, like that of Sisyphus.

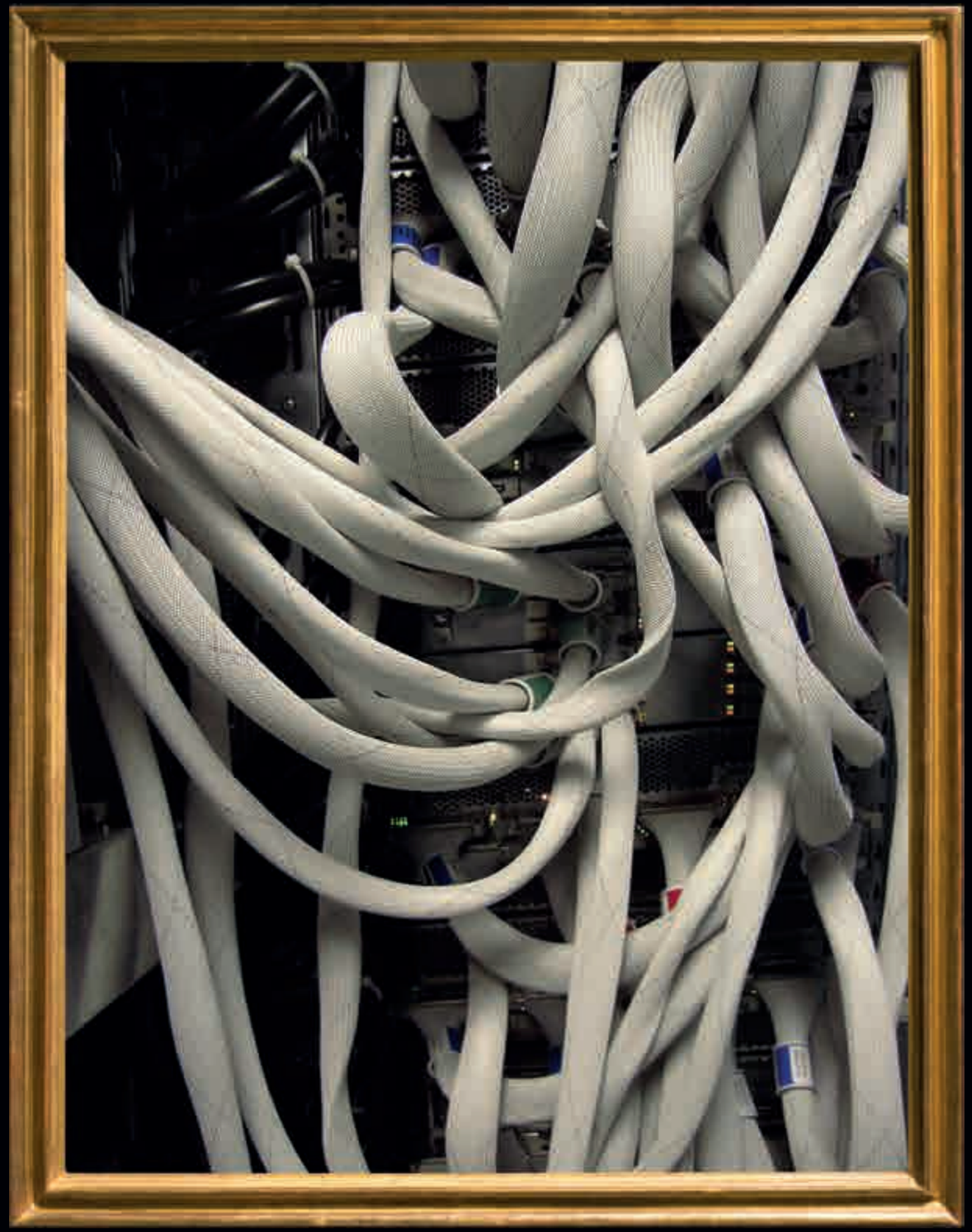
THE PLAGUES OF APOLLO, the invisible punishment that paralyses from a distance:
Non-Kinetic Effects: The use of cyber attacks and financial blockades to neutralise targets without using physical force. This capacity enables the user to create economic destabilisation and destroy individual credibility by means of digital sabotage, achieving effects of traditional warfare through virtual infrastructure.
Information Operations (InfoOps): The deployment of digital psychological warfare through automation networks to vilify or destroy the credibility of critical voices. The objective is to render the alliance between technology companies and Wall Street invulnerable, using algorithmic control to suppress any accusation that could expose their collusion of interests.

SACRIFICE TO THE TITANS, the blood tribute to contain primordial chaos:
Outsourcing Costs: The corporate practice of transferring human and ecological impact to third parties so as to protect profit margins. Under this model, environmental deterioration and violation of rights in peripheral economies are treated as invisible operating costs, enabling the company to evade its financial and ethical responsibility for the damage caused.
Behavioural Surplus Extraction: The process of converting private human experience into free raw material to be translated into behavioural data, feeding the artificial intelligence of technological elites.

THE NETS OF HEPHAESTUS, who forged an invisible net to trap the gods.
Data Interoperability: Cross-referencing your bank information with your search history.
Data Enrichment: Cross-referencing your private data (purchases, location, chats) with government databases to create an infallible psychological profile.

THE SHIELD OF ARES: the bronze wall that confers impunity.
Sovereign Immunity and Defence Secrecy: The legal framework that protects military technology companies and digital mercenaries. Under the protection of the "shield" of national security, these entities operate outside public scrutiny and civil justice, allowing aggression (Ares) to be carried out without the perpetrator being held accountable for the damage caused.
Supply Chain Resilience: Shielding the supply of minerals from key regions of production against any kind of disruption.
Exclusion Zones: Geographical or digital areas where constitutional rights are suspended in favour of "protection of critical assets", allowing the use of lethal force or total censorship in the face of any perceived threat.

THE MODERN PANTHEON has perfected what the ancient gods could only dream of: a domain where resistance is calculated mathematically and human suffering is simply a cost that does not appear on the balance sheet.
Data-Driven Governance: Replacement of the democratic model by algorithmic management. In this system, sovereignty is replaced by the dictates of a code programmed to execute exclusively the will of large investors.



secretos del cambio climático
Los puntos calientes de
STOP
Extreme Heat Danger
Walking after 10 AM not recommended
EL INFIERNO COMO DEUDA:
DEUDA ECOLÓGICA QUE SE PAGA
CON EL COLAPSO DE LOS SISTEMAS
NATURALES (CALOR EXTREMO...)
GEOPOLÍTICA DEL ROMPEHIELOS
POLÍTICAS DE LA SEQUÍA
El agua no es solo un bien común
Geopolítica de las tuberías y de los metaneros
Mar Mediterráneo. Israel
Mar Mediterráneo. Syria

POLÍTICAS DE LA SEQUÍA

El agua no es solo un bien común

Mar Mediterráneo. Italia

Mar Mediterráneo. Túnez

Mar Mediterráneo. Syria

EL PAÍS

¿Qué significa que el agua empiece a cotizar en el mercado de futuros de Wall Street?

Algunos expertos defienden que estos mecanismos financieros pueden contribuir a una gestión más eficiente, pero también se considera un sinsentido permitir que se especule con este recurso

El agua se convierte a partir de ahora en un producto financiero en Wall Street como ocurre con el petróleo o el trigo, en base al índice Nasdaq Veles California Water (NQH2O). Algunos expertos defienden que, si se utiliza bien este mecanismo financiero puede ayudar a conseguir un uso más eficiente del agua. Pero también se considera un sinsentido dejar que se especule con un recurso tan sensible para la vida en el planeta. Aquí respondemos a algunas preguntas para intentar aquilatar este novedoso y cuestionado paso dado en EE UU. **¿De qué forma se puede vender o comprar un bien común como el agua?** En casi la totalidad del planeta, las leyes consideran el agua como un bien común de dominio público. No obstante, es posible otorgar derechos de uso de esa agua a través de concesiones o licencias administrativas (ya sea para utilizarla o para realizar vertidos en ella). Lo que ha empezado a cotizar en Wall Street no es el agua en sí misma, sino los derechos de uso. "Esto supone la funcionalización de nuestro tradicional servicio de los bienes del mundo con sistemas de riego también en España", señala Gonzalo Delacámara, director de Economía del Agua en el Instituto Ingdea. "En regadío A la hora el B, con una no voy a regar, te cedo mis derechos a cambio de una compensación". Lo que es mucho menos común es la existencia de un mercado formal para realizar estas transacciones de derechos.

¿Cómo funcionan los mercados de uso y aprovechamiento del agua?

En buena parte de los Estados del oeste de EE UU, con climas bastante similares a España y un alto riesgo de sequía, se han desarrollado mercados para realizar transacciones de este tipo, como el de California. "Cuando se genera un derecho de uso y aprovechamiento de agua, esta por un lado lo que podríamos llamar la vía del recurso natural, la cara importante: el agua que permite mantener unidades ecológicas, recargar acuíferos, abastecer ciudades como Los Ángeles, regar campos de cultivo... Y, por otro lado, un río que es esencialmente financiero: se ha generado un título que se concierta en un activo financiero", señala Delacámara. Así, puede haber, por ejemplo, agricultores que sean un interesantísimo derecho de uso para tener agua en la que

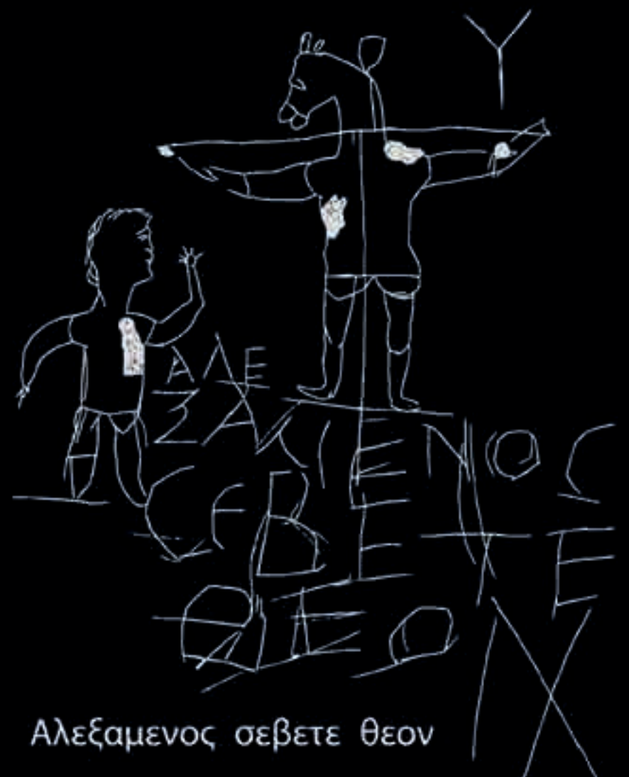
Mar Mediterráneo. E

DISTRITO

MIEDO DIVINO

DIVINE FEAR

DISTRICT



Αλεξαμενος σεβετε θεον

Alexamenos adora a [su] dios
Alexamenos worships [his] god

El Grafito de Alexámenos: Principios del siglo III d. C. (aunque no se ponen de acuerdo otros dicen desde I d.C). Descubierto en 1857. Museo Palatino. Roma. Se trata de una burla o sátira contra un cristiano en oración. Muestra a un hombre adorando a un crucificado con cabeza de asno. Refleja el rechazo social hacia el cristianismo primitivo hasta Constantino I (s. IV), la crucifixión era un castigo humillante para criminales.

The Alexamenos Graffito: Early 3rd century AD (although there is no consensus, others say from the 1st century AD). Discovered in 1857. Palatine Museum, Rome. It is a mockery or satire of a Christian in prayer. It shows a man worshipping a crucified figure with the head of a donkey. It reflects the social rejection of early Christianity: until Constantine I (4th century), crucifixion was a humiliating punishment for criminals.

Temple of the God Bel, God of The Sun. Built in 32 Ce. Destroyed by Isis in August 2015.

Reserva
TIEMPO ROTO

DELITOS DIVINOS

INVASION-SUCESION 69-02
Templo del dios Bel, dios del sol, edificado en el año 32 d.c. Destruido por Isis en Agosto 2015

DOOM CITY
DEL SER NOMADA
AL SER SIN LUGAR

Palmira. Syria

DIVINE FEAR
DISTRICT

DOOM CITY
DEL SER NOMADA
AL SER SIN LUGAR
INVASION-SUCESION 69-31

LIMBO BOULEVARD

DELITOS DIVINOS

LIMBO BOULEVARD

casa de santero cubano

DIVINE FEAR
DISTRICT

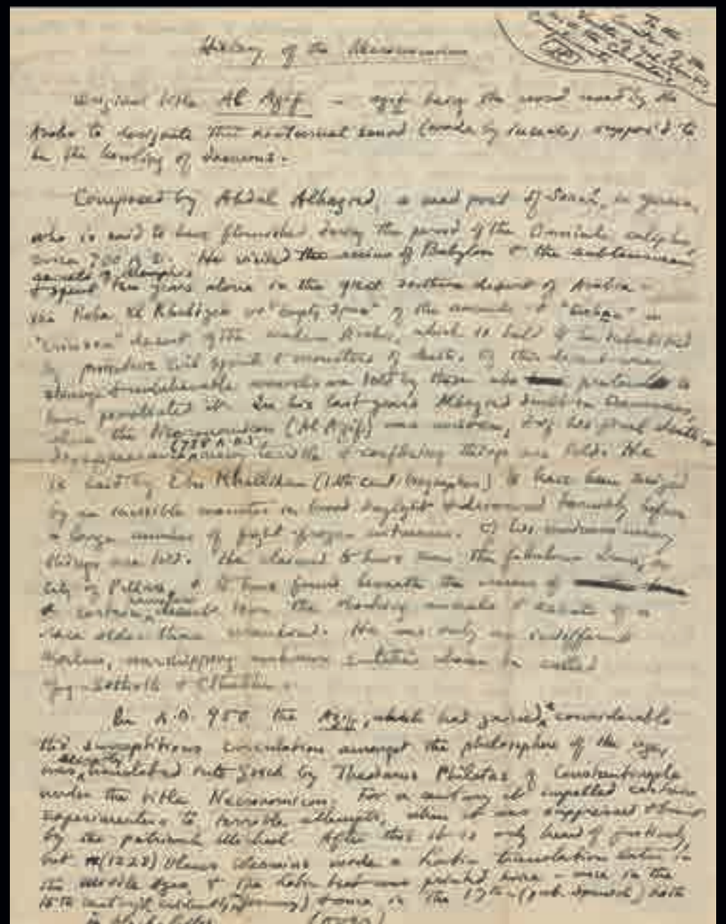
INVASION-SUCESION 69-32

Historia del Necronomicón
Título original Al Azif — siendo azif la palabra utilizada por los árabes para designar ese sonido nocturno (producido por insectos) que se supone es el aullido de los demonios.
Compuesto por Abdul Alhazred, un poeta loco de Saná, en Yemen, de quien se dice que floreció durante el periodo de los califas Omeyas, alrededor del año 700 d.C. Visitó las ruinas de Babilonia y los secretos subterráneos de Menfis y pasó diez años solo en el gran desierto del sur de Arabia — el Roba El Khaliyeh o "Espacio Vacío" de los antiguos — y el "Dahna" o desierto "Carmesí" de los árabes modernos, el cual se cree que está habitado por espíritus malignos protectores y monstruos de la muerte. De este desierto se cuentan muchas maravillas extrañas e increíbles por parte de aquellos que pretenden haber penetrado en él. En sus últimos años, Alhazred vivió en Damasco, donde se escribió el Necronomicón (Al Azif), y de su muerte o desaparición final (738 d.C.) se cuentan muchas cosas terribles y contradictorias. Se dice por parte de Ebn Khallikan (biógrafo del siglo XII) que fue apresado por un monstruo invisible a plena luz del día y devorado horriblemente ante un gran número de testigos petrificados por el miedo. De su locura se cuentan muchas cosas. Afirmaba haber visto la fabulosa Irem, o Ciudad de los Pilares, y haber encontrado bajo las ruinas de cierta ciudad del desierto sin nombre los impactantes anales y secretos de una raza más antigua que la humanidad. Solo era un musulmán indiferente, que adoraba a entidades desconocidas a las que llamaba Yog-Sothoth y Cthulhu.
En el año 950 d.C., el Azif, que había ganado una considerable aunque subrepticia circulación entre los filósofos de la época, fue traducido secretamente al griego por Theodorus Philetas de Constantinopla bajo el título de Necronomicón. Durante un siglo impulsó a ciertos experimentadores a intentos terribles, hasta que fue suprimido y quemado por el patriarca Miguel. Después de esto, solo se tiene noticia de él de forma furtiva, pero (1228) Olaus Wormius hizo una traducción al latín más tarde en la Edad Media, y el texto latino fue impreso dos veces — una en el siglo XV (evidentemente en Alemania) y otra en el XVII (probablemente español), ambas en letras góticas...

H. P. Lovecraft (1927)

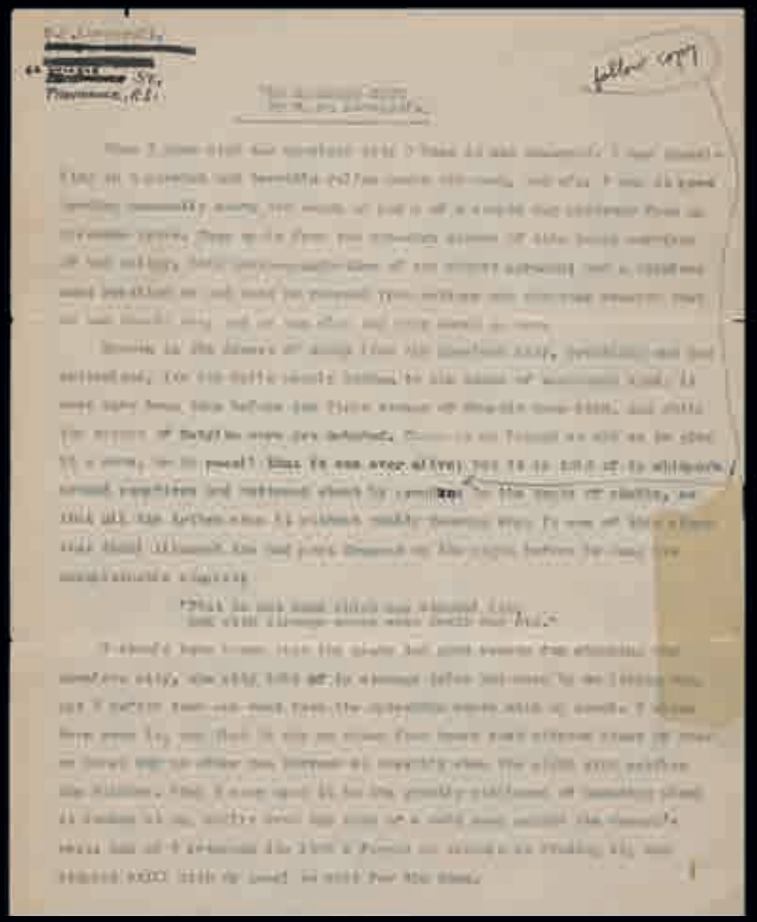
That is not dead which can eternal lie, And with strange aeons even death may die.
Que no está muerto lo que yace eternamente, y con eones extraños incluso la muerte puede morir.

H. P. Lovecraft (1921). The nameless city, The call of Cthulhu (La llamada de Cthulhu)



Primera página del Manuscrito Original de Historia del Necronomicon Lovecraft, H. P. (Howard Phillips), and Bryant, William L., “History of the Necronomicon” Howard P. Lovecraft collection. Brown Digital Repository. Brown University Library.

DELITOS DIVINOS



Primera página del manuscrito mecanografiado de “La ciudad sin nombre”. Lovecraft, H. P. (Howard Phillips), “The Nameless City” Howard P. Lovecraft collection. Brown Digital Repository. Brown University Library.

La Palabra Hablada

pp. 162-163 / **Dato Primitivo 5.48. Pinacoteca**, 2016
Fotografía en Smooth Cotton Rag sobre aluminio, 190 x 150 cm

1.– *San Pedro Nolasco*. Ramón Amadeu. 1800.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.
2.– Fragmento del *Retablo de la Virgen* (detalle de *Jesús con los doctores*). **Jaume Serra**
Hacia 1367-1381. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

pp. 248-249 / **Dato Primitivo 5.57. Pinacoteca**, 2018
Fotografía en Smooth Cotton Rag sobre aluminio, 120 x 227 cm

1.– Declaración con ocasión de la Conmemoración conjunta Católico-Luterana de la Reforma. 31 de octubre de 2016. Firman: El papa Francisco I y el obispo Munib Younan.
2.– Declaración Universal de Derechos Humanos. Artículo 19. 1948
3.– Fragmento del «Arte vigilados» de Enrique Gacto. *Revista de la Inquisición*, 2000, 9:18.
4.– Constitución Española. Artículo 20. 1978
5-6.– Fragmentos de la serie *El Edén*. Montserrat Soto. 1995.
7.– Retrato del cardenal de Cisneros (Inquisidor general de Castilla, 1507-1517). Juan de Borgoña. 1494-1535. Sala Capitular de la Catedral de Toledo.
8.– *Fray Diego de Deza y Tavera, arzobispo de Sevilla* (Inquisidor general, 1498-1507). Francisco de Zurbarán. Hacia 1631. Museo Nacional del Prado.
9.– *Edicto de Fe*. Tribunal de Sevilla. 1726, en «Arte vigilados» de Enrique Gacto. *Revista de la Inquisición*, 2006, p. 22, 2000, 9: 7-23.
10.– *Charlie Hebdo*. 14 de enero de 2015. n.º 1178.
Primer número después del atentado del 7 de enero de 2015.

HOLY SEE PRESS OFFICE
OFICINA DE PRENSA DE LA SANTA SEDE

BUREAU DE PRESSE DU SAINT-SIÈGE
PRESSEAMT DES HEILIGEN STUHLS

BOLLETTINO

SALA STAMPA DELLA SANTA SEDE

Declaración conjunta con ocasión de la Conmemoración conjunta Católico -- Luterana de la Reforma, 31.10.2016

En el curso de la celebración de la oración ecuménica común en la catedral luterana de Lund, el Santo Padre Francisco y el obispo Munib Yunan, presidente de la Federación Luterana Mundial firmaron la siguiente declaración común:

«Permaneced en mí, y yo en vosotros. Como el sarmiento no puede dar fruto por sí, si no permanece en la vid, así tampoco vosotros, si no permanecéis en mí» (Jn 15,4).

Con corazones agradecidos

Con esta Declaración Conjunta, expresamos gratitud porque a Dios por este momento de oración en común en la Catedral de Lund, cuando comenzamos el año en el que se conmemora el quinientos aniversario de la Reforma. Los cincuenta años de constante y fructuoso diálogo ecuménico entre Católicos y Luteranos nos ha ayudado a superar muchas diferencias, y ha hecho más profunda nuestra mutua comprensión y confianza. Al mismo tiempo, nos hemos acercado más unos a otros a través del servicio al prójimo, a menudo en circunstancias de sufrimiento y persecución. A través del diálogo y el testimonio compartido, ya no somos extraños. Más bien, hemos aprendido que lo que nos une es más de lo que nos divide.

Tejer del conflicto a la comunión

Aunque estamos agradecidos profundamente por los frutos espirituales y teológicos recibidos a través de la Reforma, también reconocemos y lamentamos ante Dios que Luteranos y Católicos hayamos dañado la unidad visible de la Iglesia. Las diferencias teológicas estuvieron envueltas por el prejuicio y por los conflictos, y la religión fue instrumentalizada con fines políticos. Hoemos de comunión en Jesucristo y nuestro bautismo nos pide una conversión permanente, para que dejemos atrás los desacuerdos históricos y los conflictos que obstruyen el ministerio de la reconciliación. Aunque el pasado no puede ser cambiado, lo que se recuerda y cómo se recuerda, puede ser transformado. Rezamos por la curación de nuestras heridas y de la memoria, que nublan nuestra visión recíproca. Rechazamos de manera enérgica todo odio y violencia, pasada y presente, especialmente la cometida en nombre de la religión. Hoy, escuchamos el mandamiento de Dios de dejar de lado cualquier conflicto. Reconocemos que somos liberados por gracia para caminar hacia la comunión, a la que Dios nos llama constantemente.

Declaración Universal de Derechos Humanos- 1948

Artículo 19.

Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones; el de investigar y recibir informaciones y opiniones; y el de difundirlas sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión.

Constitución Española- 1978

Artículo 20

1. Se reconocen y protegen los derechos:

a) A expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción.

b) A la producción y creación literaria, artística, científica y técnica.

c) A la libertad de cátedra.

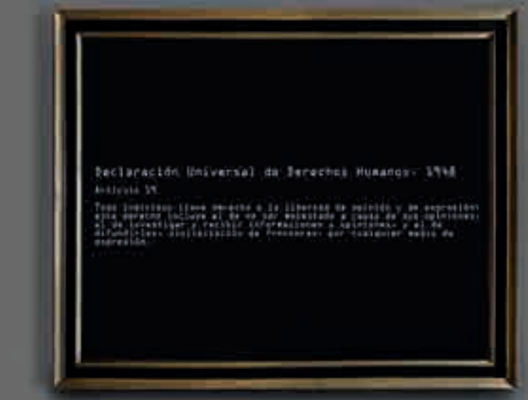
d) A comunicar o recibir libremente información veraz por cualquier medio de difusión. La ley regulará el derecho a la cláusula de conciencia y al secreto profesional en el ejercicio de estas libertades.

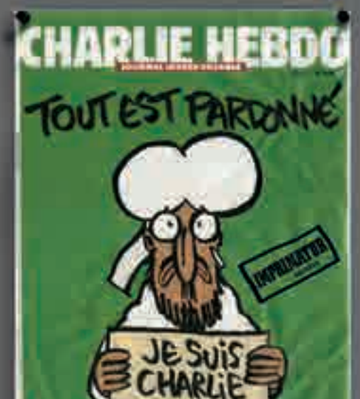
2. El ejercicio de estos derechos no puede restringirse mediante ningún tipo de censura previa.

3. La ley regulará la organización y el control parlamentario de los medios de comunicación social dependientes del Estado o de cualquier ente público y garantizará el acceso a dichos medios de los grupos sociales y políticos significativos, respetando el pluralismo de la sociedad y de las diversas lenguas de España.

4. Estas libertades tienen su límite en el respeto a los derechos reconocidos en este Título, en los preceptos de las leyes que los desarrollen y, especialmente, en el derecho al honor, a la intimidad, a la propia imagen y a la protección de la juventud y de la infancia.

5. Sólo podrá acordarse el secuestro de publicaciones, grabaciones y otros medios de información en virtud de resolución judicial.





TO THE EMPIRE

HIGHWAY

DOOM CITY

FROM BEING A NOMAD TO
A BEING WITHOUT A PLACE

INVASION-SUCESION 69-30

CIUDADES EN SOMBRA

CITIES IN SHADOW

CIUDADES EN SOMBRA

CALLE DE
VIVIENDAS
SIN CIUDAD

EXIT

ERROR DEL
ESPACIO

NATURALEZA DOMINADA

IERNO SON LOS OTROS

MINES

MINES
MINES

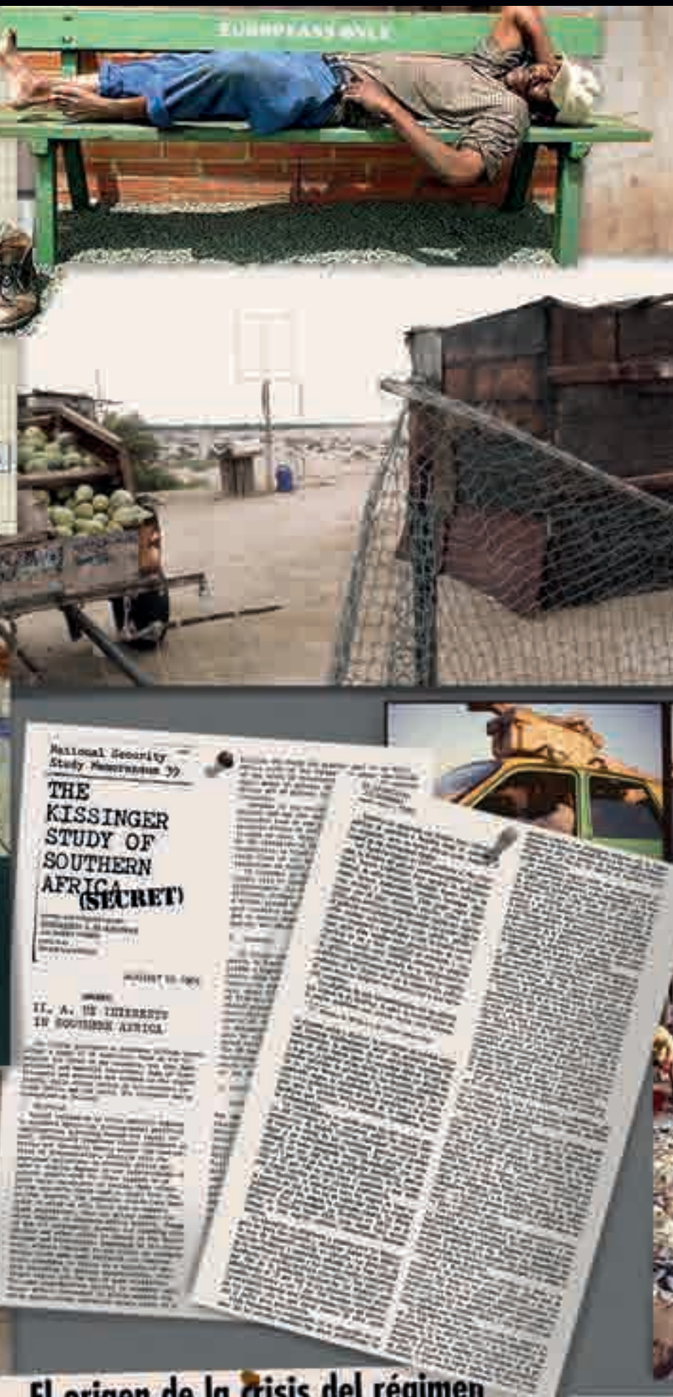
DOMINATED SPACES
APPROPRIATED SPACES

LIBERTAD - NECESIDAD

PALESTINE
PALESTINE

olio LA ESCLAVITUD
1981, SE CONVIRTIO
EN DELITO EN 2007
Actualmente entre
EL 10%-20% poblacion
son ESCLAVOS
INDEPENDENCIA
NAMIBIA 1990
"No podemos vivir juntos"

WARNING
THE PUBLIC IS WARNED A
ENTERING THE PROHIB
DIAMOND AREA ON BOTH SIDES
OF THIS ROAD TO LUDERITZ
DIAMANTBERGSTR
Welcome To
APARTHEID


National Security
Study Memorandum 39
THE
KISSINGER
STUDY OF
SOUTHERN
AFRICA
(SECRET)

El origen de la crisis del régimen
baazista de Damasco

Expulsiones Forzosas
Israelíes más comúnmente se refieren a la barrera "גדר (ayuda - ver) , Gader HaHafradit) y "valla de seguridad" o "cerca de seguridad", con la " zona de separación "(קרבה ה, Kav HaTefer) refiriéndose a la tierra entre la cerca y las líneas de armisticio de 1949
Palestinos más comúnmente se refieren a la barrera en árabe como
" al-jaar mamn al-tamun " (ayuda - ver) , (segregación racial pared), y algunos opositores de la barrera se refieren a ella en inglés como el "Muro del Apartheid"
LA ZONA OSCURA
Israel y Siria a un paso de la paz
El nacionalismo sirio a la defensiva
La fatal obcecación del clan Al Assad en Siria
Días de agitación en Siria
Una, dos, tres fronteras...
THERE ARE 16 MILLION EYES IN THE CITY. WE'RE COUNTING ON ALL OF THEM.
Una pared como un arma
por Noam Chomsky
CULPABLE PERDONADO SIN LIBERTAD
LA PUERTA AL INFIERNO
DEB TODA ESPERANZA TRASPASARME

ENTRE NATURALEZA
Y SUPERVIVENCIA

HOMOGENEIDAD
FRAGMENTACION
JERARQUIZACION

United Nations

CARTA DE DIMISIÓN DE CRAIG MOKHIBER,
DIRECTOR DE LA OFICINA EN NUEVA YORK DEL ALTO
COMISIONADO DE LA ONU PARA LOS DERECHOS HUMANOS
(OACNUDH) EN GAZA.

The Battle of Empty Stomachs

NO KINGS
WE RISE AGAIN
10.18.25

EL AÑO PASADO
1,944 NEOYORQUINOS
VIERON ALGO Y
DIJERON ALGO.

ASÍ NO
ZONA DE PRUEBAS
For Your Protection
All Activities On These Premises Are Recorded By Video Surveillance.
ERROR DEL ESPACIO
VOTA
NO A LA
#LeyMordaza
BLACK LIVES
MATTER
ENTRE ESPACIOS
FRENTE DE TRÁFICO

EMIGRATION OF MIGRATION
EXILES
IMMIGRANTS
REFUGEES
ASYLEES
DISPLACED PERSONS

INMIGRANTE
D.E.P.
AFRICANO
23-8-01
Nº2
INMIGRANTE
D.E.P.
AFRICANO
23-8-01
D.E.P.
A.M.D
8.10.2001
INMIGRANTE
D.E.P.
AFRICANO
23-8-01
Nº1
INMIGRANTE
D.E.P.
AFRICANO
23-8-01
Nº5
INMIGRANTE
D-E-P.
AFRICANO
23-8-01
Nº9
D.E.P.
A.M.G.
8.10.2001

SLUM OF SLUMS
CAMPS
LOTS
FAVELA
GHETTOS
NEIGHBOURHOODS
VILLA MISERIA
HOVELS
SETTLEMENTS

OBRAS
CONCLUÍDAS.
E VER
CUMPRIDO
EMERGENCY EXIT
OPERATES FROM
INSIDE ONLY

CIUDADES EN SOMBRA

DOOM CITY
FROM BEING A NOMAD TO
A BEING WITHOUT A PLACE
INVASION-SUCESION 69-27B

DOOM CITY
DEL SER NOMADA
AL SER SIN LUGAR

AVENUE
OF
THE LEGALITY
OF THE ILLEGAL

SIN DERECHO A RETORNO
NO RIGHT OF RETURN

DOOM CITY
FROM BEING A NOMAD TO
A BEING WITHOUT A PLACE

CIUDADES EN SOMBRA

THE LEGALITY
OF THE UNJUST
STREET

AVENUE
OF
THE LEGALITY
OF THE ILLEGAL

DOOM CITY
DEL SER NOMADA
AL SER SIN LUGAR
INVASION-SUCESION 69-25B

DOOM CITY
FROM BEING A NOMAD TO
A BEING WITHOUT A PLACE

DOOM CITY
DEL SER NOMADA
AL SER SIN LUGAR
INVASION-SUCESION 69-26

AVENUE
OF
THE LEGALITY
OF THE ILLEGAL

CALLE
DE

VIVIENDAS
SIN CIUDAD

HOUSES
WITHOUT A CITY

STREET

DOOM CITY
DEL SER NOMADA
AL SER SIN LUGAR

THE LEGALITY OF THE UNJUST
STREET

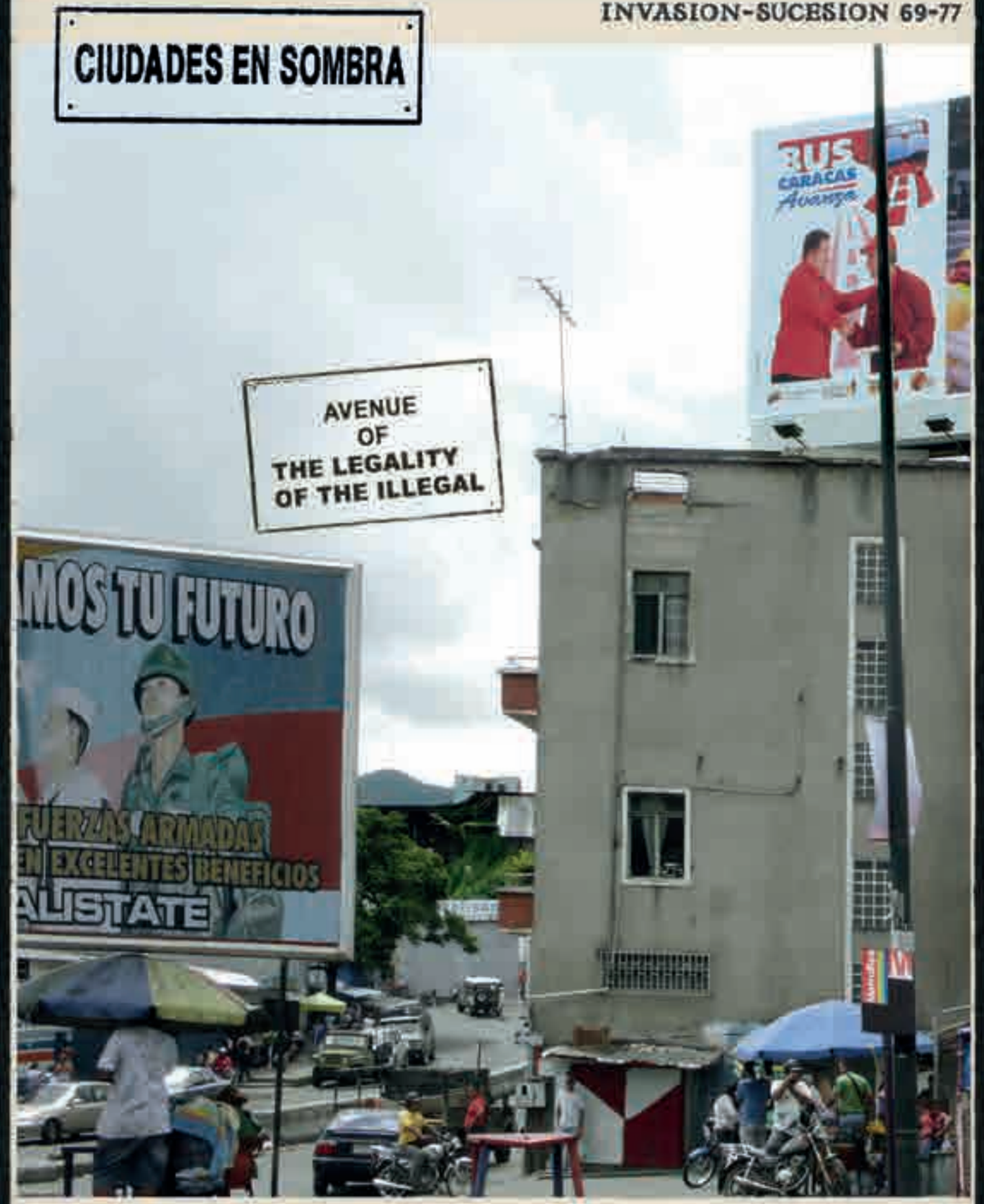
CIUDADES EN SOMBRA

INVASION-SUCESION 69-19

JOJI HATO VERE
05

4
5

CIUDADES EN SOMBRA



SIN DERECHO A RETORNO
NO RIGHT OF RETURN

INVASION-SUCESION 69-76

SIN DERECHO A RETORNO
NO RIGHT OF RETURN

CIUDADES EN SOMBRA

SORVETES
Nestlé
832

¡OCULTACIÓN!
WARNING
PRIVATE PROPERTY
TRESPASSERS WILL
BE PROSECUTED
DREAM CITY
DREAM CITY
POLIS
BEHIND
THE SPACE

PEPSI

DOOM CITY
FROM BEING A NOMAD TO
A BEING WITHOUT A PLACE

LIMBO BOULEVARD

SIN DERECHO A RETORNO
NO RIGHT OF RETURN

INVASION-SUCESION 69-41

DIVINE FEAR
DISTRICT

AVENUE
OF
THE ILLEGALITY
OF THE LEGAL

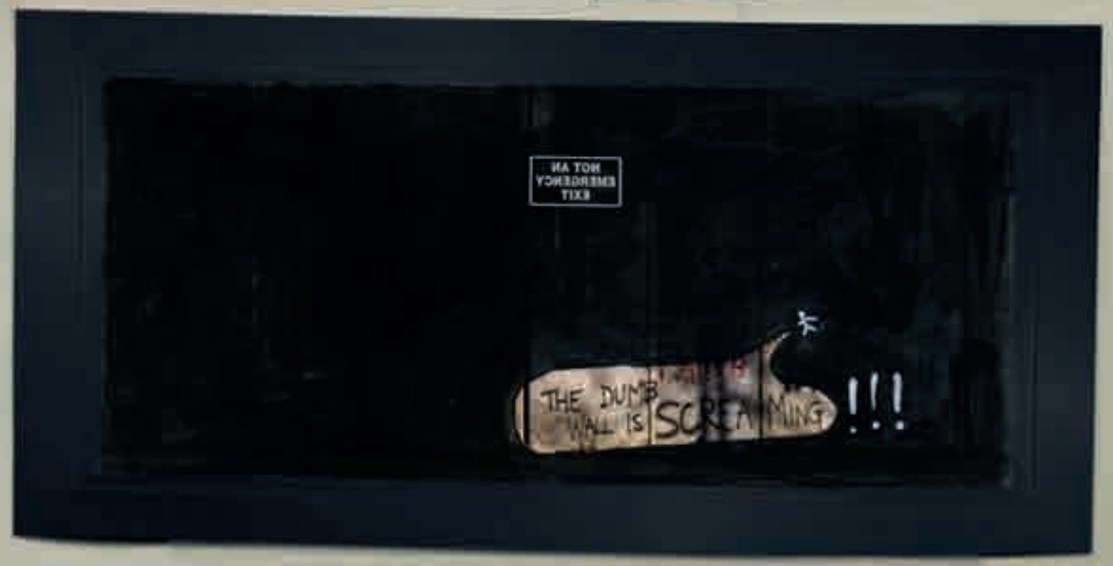
CIUDADES EN SOMBRA

BARRERA ISRAEL-CISJORDANIA
A LA ALTURA DE JERUSALEN

INVASION-SUCESION 80
100 x 200 cm 2025

AVENIDA
DE
LA ILEGALIDAD
DE LO LEGAL

INVASION-SUCESION 81
100 x 200 cm 2025



MURO D

TERRA NULLIUS

LA PARED
TONTA ESTA
GRITANDO !!!

LIMBO Bulevar

100 x 200 cm 2012
INVASION-SUCESION 30

CIUDADES EN SOMBRA

FROM
WARSAW
GHETTO
TO
ABU-DIS
GHETTO
Sharon is a
Peace man?
THE DUMB
WALL IS
PAID
BY-USA
SCREA
INDIA
supports
PALESTINE
MING

NOT AN
EMERGENCY
EXIT

THE DUMB WALL IS SCREAMING !!!

Perform your prayer before your death.
Realiza tu oración antes de tu muerte.

لا إله إلا الله
الله
رسول
محمد

أقم صلاتك قبل

"ULTRAS SUR"

"La victoria sale del pueblo y al pueblo regresa... ¡Oh, demócrata!"

TUNEZ

"SOUTH ULTRAS".

INVASION-SUCESION 69-84

"Victory comes from the people and to the people it returns ...Oh, democrat!"

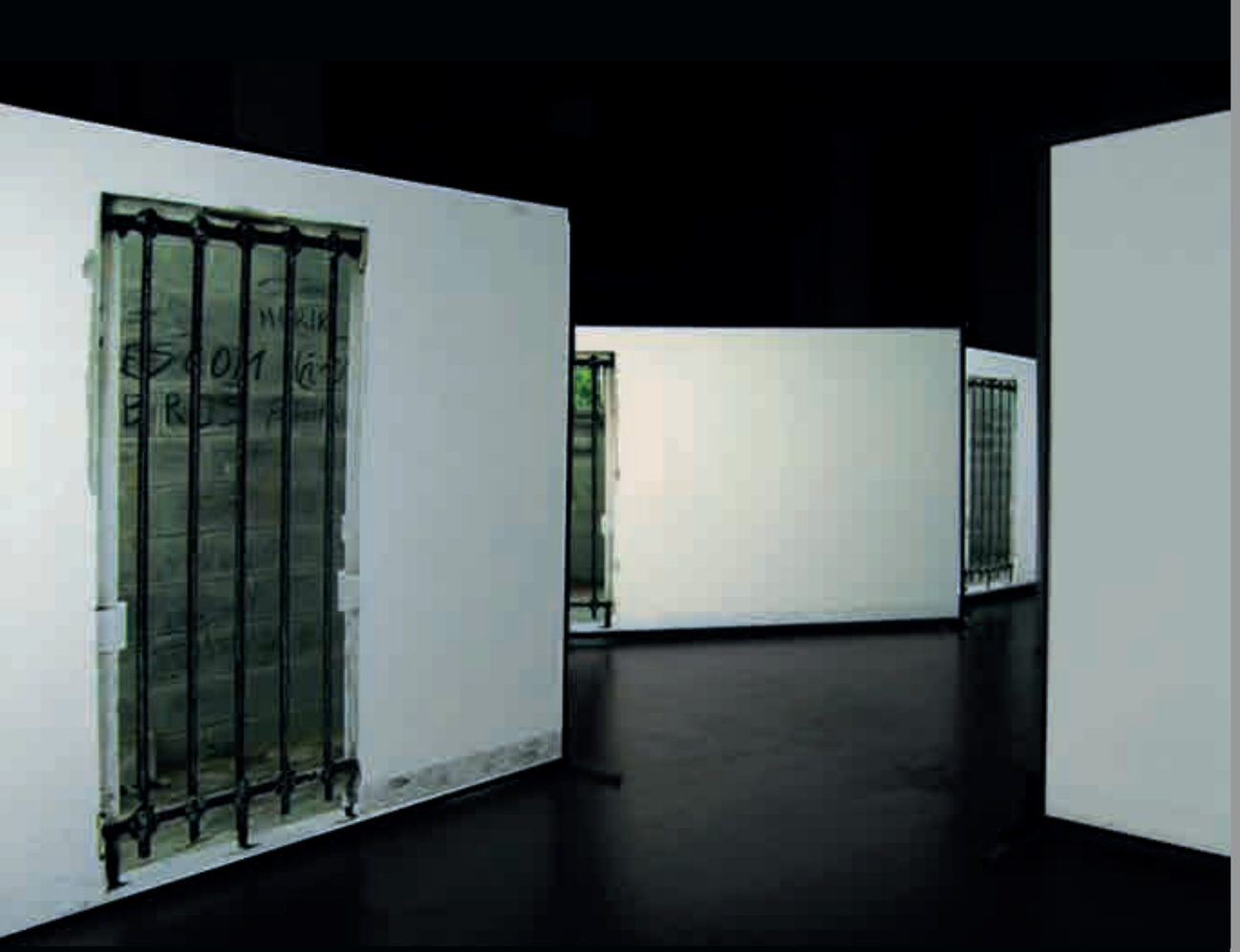
CIUDADES EN SOMBRA

EXIT
MUNDUS EST
DEAF POLITICIANS
AREA

17 Mayo 2015 Túnez. Primera manifestación contra la homofobia

1
20
19

نتتصر...
او نتتصر
24
2
24
2



Lugar de silencios. Dato primitivo 3, 2007
En colaboración con **Dionisio Cañas**

Videoinstalación de 7 pantallas con medidas variables
Duración 30 minutos, 6 segundos

Carlos Gómez: sonido
Alex (Hangar): sincronización
Gloria Martí: post-producción y dirección de fotografía
Marc Gómez: luces
Espacio grabación: Hangar. Barcelona
Producción: CASM. Comisario Frederic Montornes

Place of Silences. Primitive Data 3, 2007
In collaboration with **Dionisio Cañas**

Video Installation on 7 screens of varying dimensions
Duration 30:06 minutes

Carlos Gómez: sound
Alex (Hangar): synchronisation
Gloria Martí: post-production and cinematography
Marc Gómez: lighting
Filmed at: Hangar, Barcelona.
Production: CASM. Curator Frederic Montornes

Dionisio Cañas

Lugar de silencios
Place of Silences

Translated by Doris Schnabel

NO TIME

No time, no time, no time.
No time for roses,
no time for kisses,
no time for lovers.

No time, no time, no time.
No time for coffee,
no time for donuts,
no time for The New York Times.

No time, no time, no time.
No time for mother,
no time for father,
no time for brothers.

No time, no time, no time.
No time for roses,
no time for kisses,
no time for time.
No time, no time, no time,
no.

REGARDING PUBLIC ART
OR THE DISASTROUS ENCOUNTER OF A DAISY WITH
A HUNGRY DOG

“And you,
bitch,
disgusting daisy,
useless, stinking
daisy,
why the hell are you
in my way?”

—Said the dog.

And the daisy
pulled itself from the soil
with its own petals,
placed its roots
on the tar of the road
and left
running like a startled hare,
frightened
screaming…

SOBRE ARTE PÚBLICO
O DEL CALAMITOSO ENCUENTRO DE UNA MARGARITA
CON UN PERRO HAMBRIENTO

“¿Y tú,
hija de puta,
margarita asquerosa,
inútil, apestosa
margarita,
por qué te has puesto
en mi camino?”

—Dijo el perro.

Y la margarita
se arrancó de la tierra
con sus propios pétalos,
puso sus raíces
sobre el alquitrán
de la carretera
y salió corriendo,
como una liebre asustada,
espantada
gritando...

JODER...

¡Joder, qué jóvenes están los muertos!,
qué jóvenes y qué despiertos están los muertos.

Y, cuando mea, en su cerebro circula el universo,
familiar como una gota de orina,
y las galaxias y las estrellas y los cometas,
los impactos ardientes de los meteoritos,
el crecimiento de las plantas y los volcanes,
y los átomos más remotos del firmamento le son familiares.
Como si hubiera vivido todas las vidas,
como si de todas las muertes hubiera muerto,
y ni el pez ni el ciervo le son ajenos,
ni la herida más leve ni el tumor del tecato le son ajenos.
Y, cuando orina, salpican gotas de oro,
como si alguien con su propio nombre las hubiera creado.

El silencio hace tiempo que le amenaza...

Y ve el pez muerto con su ojo mirándolo en la calle,
pidiéndole no sé qué salvación,
qué secreto no escrito en la Biblia,
y lo ve colgado en los edificios,
donde los oficinistas calculan las catástrofes
de los últimos valores de la bolsa.
Y ve el pez muerto con su ojo mirándolo en la calle,
flotando sobre su cama cuando duerme,
invadiendo sus sueños y sus desvelos,
pidiéndole por favor que le dé unas monedas,
un cigarrillo, cualquier cosa que le sobre.

En esta ciudad ya no se sabe dónde poner la mirada,
para no encontrarse con los ojos de un vagabundo,
pidiendo no sé qué milagro, qué misterio,
en la puerta de un banco...

¡Joder, qué jóvenes están los muertos!,
qué jóvenes y qué despiertos están los muertos,
en las escuelas de la ciudad,
donde todos los días el pez del silencio devora a un inocente,
a un canalla, a un muchacho de pelo rizado.

FUCK...

Fuck, how young are the dead!
how young and how awake seem the dead.

And when he pisses, in his brain the universe goes round,
as familiar as a drop of urine,
and the galaxies and the stars and the comets,
the ardent impacts of the meteorites,
the growth of plants and volcanoes,
and the most remote atoms of the firmament
are familiar to him.
As if he had lived all the lives,
as if all deaths had been his death,
and neither the fish nor the deer are alien to him,
nor the slightest scar nor the addict's tumors are alien to him.
And, when he pisses, golden drops shower,
as if someone with his own name had created them.

Silence has been threatening him for quite a while…

And he sees the dead fish with his single eye watching
him in the street,
asking him for I don't know what salvation,
what secret unwritten in the Bible,
and he sees it hanging in the buildings,
where office workers calculate the catastrophes
of the latest securities in the stock market.
And he sees the dead fish with his single eye watching
him in the street,
floating over his bed when he sleeps,
invading his dreams and his sleeplessness,
asking him to please give him some coins,
a cigarette, anything that is left over.

In this city one no longer knows where to look,
so as not to encounter the eyes of a homeless man,
begging for I don't know what miracle, what mystery,
at the entrance of a bank…

Fuck, how young are the dead!
how young and how awake seem the dead,
in the city schools,
where every day the fish of silence devours an innocent one,
a bastard, a young man with curly hair.

DAMNED ME
(walking around with Cioran)

In this place where nothing is mine, neither my life, nor my death,
in this vault where my parents made love,
in this stone womb, in this bosom where
the universe breathes with me every single night,
under this spiral where rocks dance around one eye,
here, in the Zero of my life, in the Zero of my death,
in the drunkenness of reason, in the crossroads of all hearts,
in the hurricane of memory,
screwed up, in love, stone amongst stones,
waiting for a not certain daybreak, for a shitty twilight,
fifty years old, fucked up, happy, without a past, without a future,
so not real, so truthful as after death,
as before birth, in the origins of the Origin.

Here I have mourned the death of a donkey
and I have dreamt about Seneca's suicide.
This morning, when the red and pale moon disappears
in the horizon of vineyards and melon fields,
when the motors of the wells roar like my heart
amongst houses as white as a workman's greeting,
the one who says "good day" forever.
And thus, the fleeting stars, the tears of San Lorenzo,
the philosophies, the kisses of the butchers,
the countryside and the tractors flying over my head;
an uncertain celebration, a beautiful confusion.

Damn the day I was born,
damn the mother who gave birth to me,
damn the father who made me,
damn the son I never had,
and all those whom I have loved be damned.
These vineyards, this vault, these flying ants,
the morning birds and the dog who waits for me,
be damned.
The city's traffic, my trade as a thief,
the friends who helped me
burn in the words, be damned.
I only want to remember the night of my death
because I shall return to the Zero of my days,
to all that did not exist before this damned me.

MALDITO YO
(paseando con Cioran)

En este lugar donde nada es mío, ni mi vida, ni mi muerte,
en este tombo donde mis padres hicieron el amor,
en este vientre de piedra, en este seno donde
el universo respira conmigo cada noche,
debajo de esta espiral donde las rocas danzan alrededor de un ojo,
aquí, en el Cero de mi vida, en el Cero de mi muerte,
en la borrachera de la razón, en el cruce de todos los corazones,
en el huracán de la memoria,
hecho polvo, enamorado, piedra entre las piedras,
esperando un amanecer incierto, un crepúsculo de mierda,
a mis cincuenta años, jodido, feliz, sin pasado, sin futuro,
tan irreal, tan verdadero como después de morir,
como antes de nacer, en el origen del Origen.

Aquí he llorado por la muerte de un burro
y he soñado con el suicidio de Séneca.
Esta mañana, cuando la luna roja y pálida desaparece
en un horizonte de viñedos y melonares,
cuando los motores de los pozos rugen como mi corazón
entre casas tan blancas como un saludo obrero,
el que me dice "buenos días" desde siempre.
Y así, las estrellas fugaces, las Lágrimas de San Lorenzo,
las filosofías, los besos de los carniceros,
el campo y los tractores volando por encima de mi cabeza;
una celebración incierta, una hermosa confusión.

Maldito sea el día en que nací,
maldita sea la madre que me parió,
maldito sea el padre que me hizo,
maldito sea el hijo que no tuve,
y todos aquellos que amé malditos sean.
Estos viñedos, este tombo, estas hormigas voladoras,
las aves de la mañana y el perro que me espera, malditos sean.
El nacer del día, el germinar de los trigales,
las nieblas de las mañanas, malditos sean.
El tráfico de la ciudad, mi oficio de ladrón,
los compañeros que me ayudaron
a quemarme en las palabras, malditos sean.
Sólo quiero recordar la noche de mi muerte
porque volveré a donde estuve antes de nacer,
porque volveré al Cero de mis días,
a todo lo que no existió antes de este maldito Yo.

DADOS NEGROS

Cuando no importa ya lanzar los dados
porque todas sus caras son oscuras
superficies semejantes a sí mismas;
cuando las sombras son iguales a los cuerpos,
y la única perspectiva es un horizonte ciego;
cuando llegamos con nuestra roca
a una cumbre sin cielo y sin mentiras,
y no queremos bajarnos de ella;
cuando andamos cabeza abajo
y el cielo es el abismo;
cuando el silencio devora el silbido,
como si nos hubieran cortado la lengua;
cuando sentimos que la vida es ya un dado negro
lanzado en la oscura página del tiempo;
cuando somos lo negro...,
entonces es cuando empezamos a vivir de nuevo.

BLACK DICE

When it no longer matters to throw the dice
because all its faces are dark
surfaces similar to themselves;
when the shadows are the same as the bodies,
and the only perspective is a blind horizon;
when we arrive with our rock
to a summit without heaven and without lies,
and we do not want to descend;
when we walk with our heads down
and heaven is the abyss;
when silence devours the whistling,
as if someone had cut off our tongues;
when we feel that life is already a black dice
thrown in the dark pages of time;
when we are in the black…
it is then when we begin to live again.

A VECES UN OSCURO ANIMAL
SE APODERA DE MÍ

La gente anda sola y cojea,
así, por la mañana se enamora hasta el más tonto
de todos,
el que nunca sabrá nada de sí mismo.
Esta mañana por la mañana, cada mañana, mañana,
habremos llegado donde haya que llegar,
sin amor, con amor, solos, habrá que llegar,
acompañados o no, habrá que llegar,
sin trayectoria, sin destino,
sin horizonte donde poner los ojos,
sin libros por leer, habrá que llegar,
sin un cuerpo del que se pueda esperar
una hermosa sorpresa,
andando por andar, viviendo por vivir, sin casa,
habrá que llegar a algún lugar,
desnudo frente a un océano
que te arrastra hasta no ser sino su espuma.
Y así, asaltado por las olas de septiembre,
esta mañana, has mirado hacia atrás...
¡No te tengo piedad, pasado mío!
Y te dejo morir, como una vieja ballena
que se suicida en las playas del tiempo.

SOMETIMES A DARK ANIMAL
TAKES POSSESSION OF ME

People walk alone and limp,
in this way, even the most foolish one of all falls
in love in the morning,
the one who will never know anything about himself.
This morning in the morning, each morning,
tomorrow morning
we will have arrived where one has to arrive,
without love, with love, alone, one must arrive,
with or without others, one must arrive,
without a path, without a destination,
without a horizon to place our sights,
without books to read, one must arrive,
without a body from which one can expect
a wonderful surprise,
walking just for the sake of walking,
living just for the sake of living,
without a home,
one must arrive somewhere,
naked in front of an ocean
that drags you until you become its surf.
And thus, swept by September's waves,
this morning you have looked back…
I have no mercy on you, my past!
And I let you die, like an old whale
that kills itself in the beaches of time.

RUBBLE

I need a place to live,
a place to give birth again
to the definitive ostrich egg
that will give birth to another dodgy poem
and alternative rules to this initiative of dragging myself,
to this lightheadedness amongst congratulations.
I need a place to give birth again to the definitive egg,
the poem that speaks to the concrete skull,
to the scared skeleton of my father,
on a September day, I said so already,
made by a soldier in a war in which the moon is not the least,
and we jump alone to the final place where time leaves us swiftly.
I need a place to die,
a small space written over the concrete skull,
in the dreams of the scared skeleton of my mother,
of the choked frame of a portrait made by a soldier
in a war in which the moon is not the least
but the lost eye, the twisted fragment of a final question.
I need a place to live.

ESCOMBROS

Necesito un lugar para vivir,
un lugar para parir de nuevo
el huevo definitivo de avestruz
que dé luz a la forma de otro poema chungo
y norma alternativa a esta iniciativa de arrastrarme,
a este marcarme entre las felicitaciones.
Necesito un lugar para parir de nuevo el huevo definitivo,
el poema que hable con el cráneo concreto,
con el esqueleto asustado de mi padre,
un día de septiembre, ya lo dije,
hecho por un soldado en una guerra en que la luna
no es lo de menos
y saltamos solitos al lugar final donde el tiempo se
nos va rápido.
Necesito un lugar para morir,
un pequeño espacio escrito sobre el cráneo concreto,
en el sueño del esqueleto asustado de mi madre,
del encuadre atragantado de un retrato hecho por un soldado
en una guerra en que la luna no es lo de menos
sino el ojo perdido, el trozo retorcido de una pregunta final.
Necesito un lugar para vivir.

SONG OF SEPTEMBER THE ELEVENTH

Daisies smelling like petrol,
the ruins of all the rose bushes,
burnt deserts, abandoned oil wells,
the cities without blossom.
We have seen it all already, all…
What can we expect from this blessed, damned humans?
We move forward, mother, amongst future fires,
surrounded by lovely spacecraft,
scented by the carrion of the bodies that we so enjoy.
And thus, the cartoons of the past,
their blows, their explosions, their mutilations, their burns,
become a daily reality in the TV screen.
I know, that from the unseen, your eyes look at me and wait for me,
it matters little if this damned, blessed human
burns his own happiness.
We have already seen it all, all:
the foul rivers, the boiling sea, the images of the past,
the bombardments, the wars, so funny, so truthful.
We have seen it all already, all…
And we are surprised, as if we would see it for the first time,
life smelling like petrol.
Three thousand dead beg me to love them
under the rubble.

CANCIÓN DEL ONCE DE SEPTIEMBRE

Margaritas con olor a gasolina,
las ruinas de todos los rosales,
desiertos quemados, abandonados los pozos del petróleo,
las ciudades sin flor.
Todo lo hemos visto ya, todo...
¡Qué podemos esperar de este bendito, maldito, humano!
Avanzamos, madre, entre incendios futuros,
rodeados de hermosas naves espaciales,
perfumados por la carroña de los cuerpos que tanto disfrutamos.
Y así, los dibujos animados de entonces,
sus golpes, sus explosiones, sus mutilaciones, sus quemaduras
se hacen diariamente realidad en la pantalla del televisor.
Yo sé que desde lo invisible tus ojos me miran y me esperan,
poco importa que este maldito, bendito,
humano queme su felicidad.
Todo lo hemos visto ya, todo:
los ríos pestilentes, el mar hirviendo,las imágenes de entonces,
los bombardeos, las guerras, tan de risa, tan de verdad.
Todo lo hemos visto ya, todo...
Y nos sorprende, como si la viéramos por primera vez,
la vida con olor a gasolina.
Debajo de los escombros
tres mil muertos me piden que los ame.

CISNE Y CERDO

Viendo que el día no tenía ni pies ni cabeza,
que la noche árida se escapaba por todas partes
que los ritmos del cielo y de la ciudad
se juntaban sin hacerle caso a nadie,
viendo que ya había hablado de tantas cosas,
agarró su cisne enlutado y se fue al carajo.

Luchando con tu cisne (o con tu cerdo),
toda la vida te la pasas luchando
con tu ángel (o con tu demonio):
lucha inútil, único sabor de la vida,
la lucha con el cisne (o con el cerdo).
Siempre luchando con tus deseos, con tus odios,
santa puta, sensato hombre de negocios.
Tú ángel, Tú demonio, Tú cisne y cerdo,
razón y carnaval.

Un camarero amable te traiciona,
con su mano de cisne te vuelve a poner un trago.
Un criminal amable te emociona,
con sus palabras de hombre o de poeta,
te habla de otros paisajes,
de otra historia de amor,
te enseña una vieja filosofía,
en la cual cisne y cerdo son la misma cosa.
Y te dejas morder el corazón
por dos bestias que viven en el barro.
Hijos del limo somos, sí,
¿y quién quiere ser hijo del mármol?

SWAN AND SWINE

Realizing that the day made no sense whatsoever,
that the arid night was fleeing everywhere,
that the rhythms of the heavens and the city
coupled without caring about anyone,
realizing that he had already spoken about so many things,
he grabbed his mourning swan and then fucked off.

Struggling with your swan (or with your swine),
you spend your whole life struggling
with your angel (or with your demon):
useless struggle, the only taste of life,
the struggle with the swan (or with the swine).
Always fighting your urges, your hates,
holy whore, sensible businessman.
You angel, You demon, You swan and swine,
reason and carnival.

A kind waiter betrays you,
with his swan hand he serves you yet another drink.
A kind criminal moves you,
with his words as man or poet,
he speaks to you of other landscapes,
of another love story,
he teaches you an old philosophy,
in which swan and swine are the same thing.
And you allow your heart to be bitten
by two beasts who live in the mud.
Yes, we are the children of slime,
but then, who wants to be the child of marble?

THE HEAD OF THE WOLF
To Franz Biberkopf

You carry the poem like the head of the wolf,
you show it in order to be paid for your labours,
they laugh at you, and tell you
that poets are good for nothing,
that wolves disappeared a long time ago…
You go to another country, you search for another place,
you show the head of the wolf, your poem,
and they reply with the same scorn.

Go to your stone house,
sit by the fire,
see how the smoke laments its lightness,
how it wants to rebel against its own body.
It cannot go back
because the wind drifts it away.
It is too late.
The smoke does not know what is happening,
it touches its forehead but it has no forehead,
it wants to think but it has no brain,
it looks and only sees a fire that is dying down.
Night and the cold get a hold of it…
And you rekindle the fire
with the pages of this book.
Some day in the heavens one shall see
a cloud of smoke that will cover the earth.

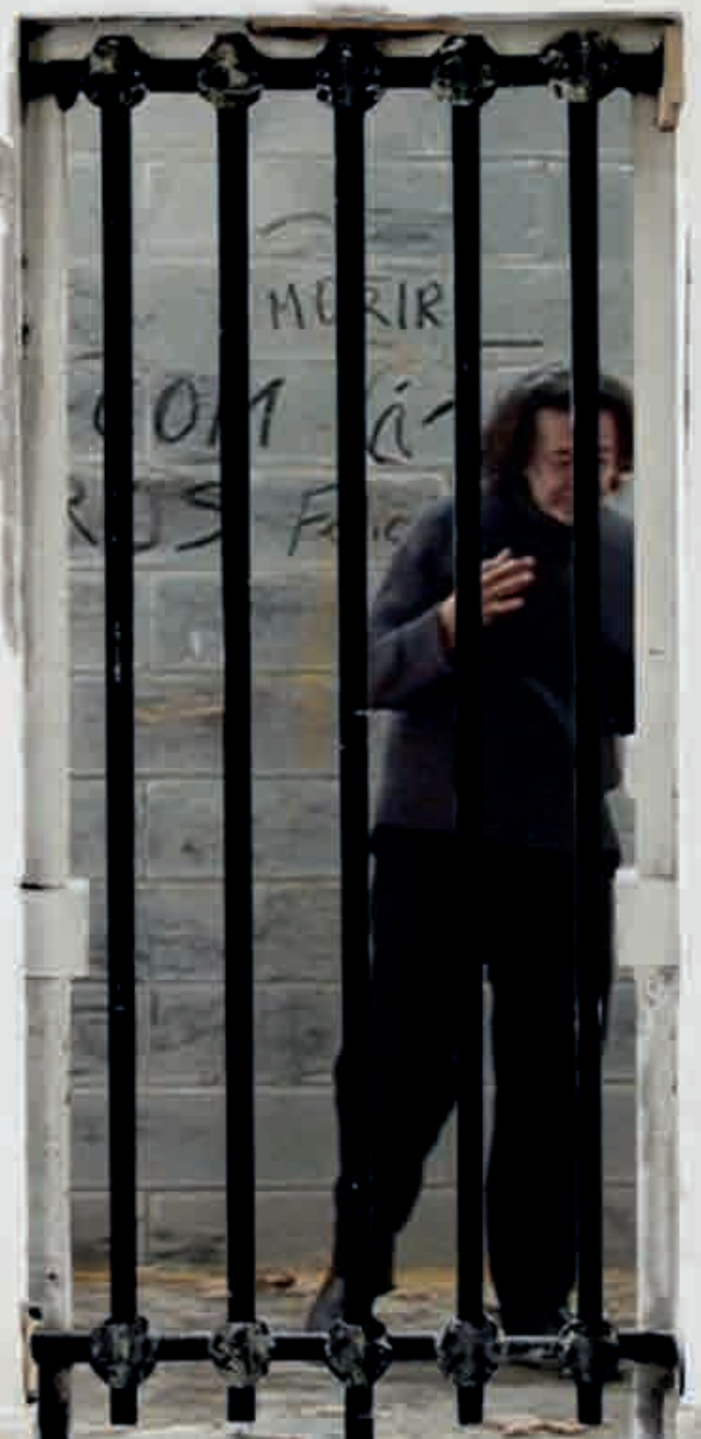
And the thousand-year-old wolves shall return,
in these centuries of fear they will return,
and they will search everywhere
for the hunter of wolves, for the criminal,
and he will be dispelled,
like the skin of the smoke,
with his wolf's head,
with his poem.

CABEZA DE LOBO
A Franz Biberkopf

Como cabeza de lobo llevas el poema,
para que te paguen tu labor lo muestras,
se ríen de ti, y te dicen
que ya no sirven para nada los poetas,
que los lobos hace tiempo que desaparecieron...
Te vas a otra tierra, buscas otro lugar,
enseñas tu cabeza de lobo, tu poema,
y te responden con las mismas burlas.

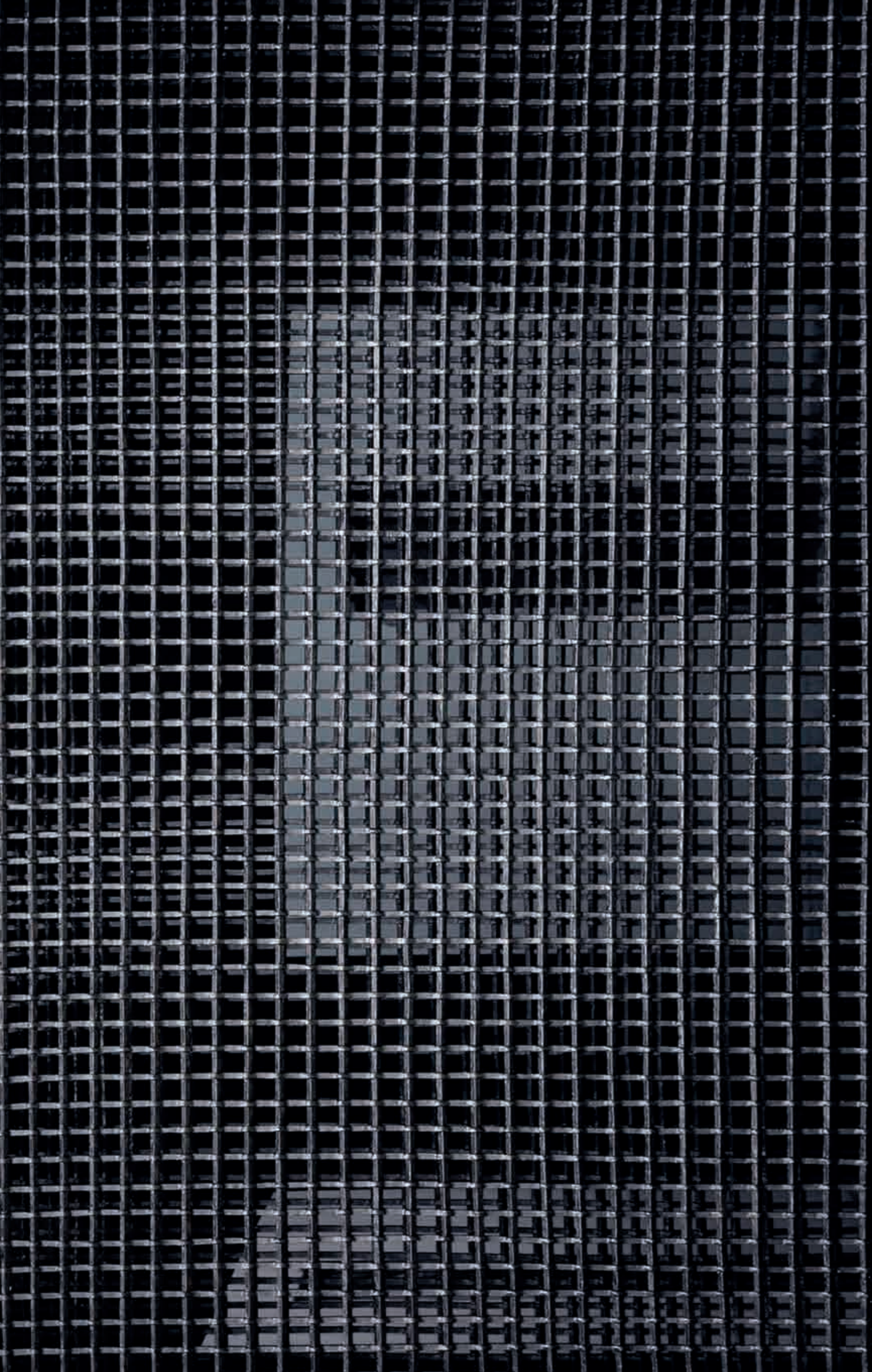
Vete a tu casa de piedra,
siéntate junto a la hoguera,
mira cómo el humo lamenta su ligereza,
cómo quiere rebelarse contra su propio cuerpo.
No puede volver atrás
porque el viento lo aleja del lugar.
Demasiado tarde.
El humo no sabe lo que le pasa,
se toca la frente pero no tiene frente,
quiere pensar y no tiene cabeza,
mira y sólo ve abajo una hoguera que se apaga.
El frío y la noche se apoderan de él...
Y tú vuelves a encender la hoguera
con las hojas de este libro.
En el cielo se verá algún día
una humareda que cubrirá la tierra.

Y volverán los lobos milenarios,
en estos siglos del miedo volverán,
y buscarán por todos los lugares
al cazador de lobos, al criminal,
y él se habrá esfumado,
como la piel del humo,
con su cabeza de lobo,
con su poema.


MORIR

MORIR

Cuando no importa ya lanzar los dados
porque todas sus caras son oscuras
superficies semejantes a sí mismas; cuando
las sombras son iguales a los cuerpos,
y la única perspectiva es un horizonte ciego;
cuando llegamos con nuestra roca a una cumbre
sin cielo y sin mentiras, y no queremos bajarnos
de ella; cuando andamos cabeza abajo y el
cielo es el abismo; cuando el silencio devora
el silbido, como si nos hubieran cortado la lengua;
cuando sentimos que la vida es ya un dado
negro lanzado en la oscura página del tiempo;
cuando somos lo negro..., entonces es
cuando empezamos a vivir de nuevo.



Obra expuesta / Works Exhibited

Carretera al Imperio 5, 2021
Impresión digital fine art dibond y perfil 3 cm perimetral con bastidor de aluminio, 75 x 180 cm

Carretera al Imperio 7, 2021
Impresión digital fine art dibond y perfil 3 cm perimetral con bastidor de aluminio, 75 x 180 cm

Carretera al Imperio 11, 2021
Impresión digital fine art dibond y perfil 3 cm perimetral con bastidor de aluminio, 75 x 180 cm

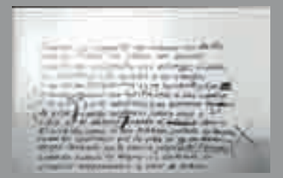
Carretera al Imperio 13, 2021
Impresión digital fine art dibond y perfil 3 cm perimetral con bastidor de aluminio, 75 x 180 cm

Carretera al Imperio 15, 2021
Fotografía impresión digital fine art dibond y perfil 3 cm perimetral con bastidor de aluminio, 75 x 180 cm

Carretera al Imperio 17, 2021
Fotografía impresión digital fine art dibond y perfil 3 cm perimetral con bastidor de aluminio, 75 x 143 cm

Carretera al Imperio 18, 2021
Impresión digital fine art dibond y perfil 3 cm perimetral con bastidor de aluminio, 75 x 180 cm

Dato Primitivo 3, 2007
Lugar de silencios. Vídeo instalación
Dionisio Cañas



Dato Primitivo 3.2, 2007
Fotografía, 120 x 188 cm

Dato Primitivo 5-48, 2018
Fotografía en Smooth Cotton Tag sobre bastidor de aluminio, 100 x 150 cm

Dato Primitivo 5-57, 2018
Fotografía en Smooth Cotton Tag sobre bastidor de aluminio, 100 x 150 cm

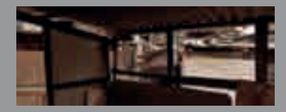
Infierno Ciego. Canto 8, 2017
Fotografía de papel Fotorag de Canson sobre bastidor de aluminio, 70 x 100 cm

Infierno Ciego. Canto 9, 2017
Fotografía de papel Fotorag de Canson sobre bastidor de aluminio, 70 x 100 cm

Infierno Ciego. Canto 10, 2017
Fotografía de papel Fotorag de Canson sobre bastidor de aluminio, 70 x 100 cm

Infierno Ciego. Canto 18, 2017
Fotografía de papel Fotorag de Canson sobre bastidor de aluminio, 70 x 100 cm

Invasión Sucesión 5, 2009
Fotografía sobre bastidor de aluminio, 190 x 150 cm



Invasión Sucesión 6, 2009
Fotografía sobre bastidor de aluminio, 75 x 195 cm

Invasión Sucesión 8, 2009
Fotografía sobre bastidor de aluminio, 80 x 137 cm

Invasión Sucesión 17, 2011
Fotografía sobre bastidor de aluminio. Díptico, 180 x 123 y 180 x 88 cm

Invasión Sucesión 20, 2011
Fotografía sobre bastidor de aluminio, 100 x 230 cm

Invasión Sucesión 29, 2012
Fotografía sobre bastidor de aluminio, 100 x 160 cm

Invasión Sucesión 30, 2012
Fotografía sobre bastidor de aluminio, 100 x 200 cm

Invasión Sucesión 33, 2012
Fotografía sobre bastidor de aluminio, 220 x 130 cm

Invasión Sucesión 34, 2014
Fotografía sobre bastidor de aluminio, 65 x 115 cm

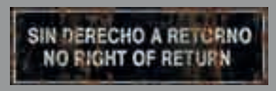
Invasión Sucesión 54.1, 2015
Fotografía sobre bastidor de aluminio, 70 x 53 cm

Invasión Sucesión 54.2, 2015
Fotografía sobre bastidor de aluminio, 60 x 50 cm

Invasión Sucesión 59.6, 2019
Hierro. Acero al carbono. 32 x 45 cm

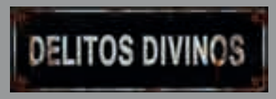
Invasión Sucesión 59.8, 2019
Hierro. Acero al carbono, 31,67 x 45 cm

Invasión Sucesión 59.9, 2019
Hierro. Acero al carbono, 47,6 x 19 cm



Invasión Sucesión 59.10, 2019
Fotografía sobre bastidor de aluminio, 18 x 60 cm

Invasión Sucesión 59.11, 2019
Fotografía sobre bastidor de aluminio, 15 x 45 cm



Invasión Sucesión 59.12, 2019
Fotografía sobre bastidor de aluminio, 15 x 45 cm

Invasión Sucesión 59.13, 2019
Fotografía sobre bastidor de aluminio, 15 x 45 cm

Invasión Sucesión 65, 2021
Hierro. Acero al carbono pintado, 21 x 113 cm cada uno

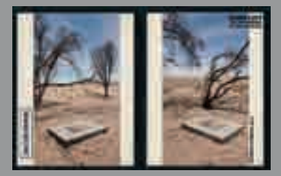
Invasión Sucesión 68, 2022
Fotografía papel Baryta sobre bastidor de aluminio, 82 x 150 cm

Invasión Sucesión 69.01, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio, 64,5 x 100 cm

Invasión Sucesión 69.02, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio, 64,5 x 100 cm

Invasión Sucesión 69.03, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio, 64,5 x 100 cm

Invasión Sucesión 69.19b, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio, 64,5 x 100 cm



Invasión Sucesión 69.22, 2022.
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio 64,5 x 100 cm

Invasión Sucesión 69.25b, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio, 64,5 x 100 cm

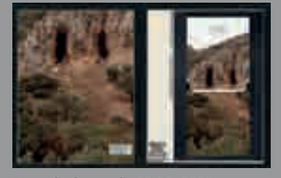
Invasión Sucesión 69.26, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio, 64,5 x 100 cm

Invasión Sucesión 69.27b, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio, 64,5 x 100 cm

Invasión Sucesión 69.30, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio, 64,5 x 100 cm

Invasión Sucesión 69.31, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio, 64,5 x 100 cm

Invasión Sucesión 69.32, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio, 64,5 x 100 cm



Invasión Sucesión 69.33, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio, 64,5 x 100 cm

Invasión Sucesión 69.41, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio, 64,5 x 100 cm

Invasión Sucesión 69.75, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio 64,5 x 100 cm

Invasión Sucesión 69.76, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio 64,5 x 100 cm

Invasión Sucesión 69.77, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio, 64,5 x 100 cm

Invasión Sucesión 69.84, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio, 64,5 x 100 cm

Invasión Sucesión 69.85, 2022
Fotografía papel photorag sobre bastidor de aluminio, 64,5 x 100 cm

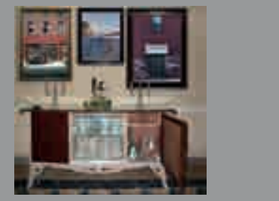
Invasión Sucesión 71, 2022
Fotografía papel Baryta sobre bastidor de aluminio, 75 x 150 cm

Invasión Sucesión 72, 2022
Fotografía papel Baryta sobre bastidor de aluminio, 110 x 150 cm

Invasión Sucesión 73, 2022
Fotografía papel Baryta sobre bastidor de aluminio, 125 x 70 cm

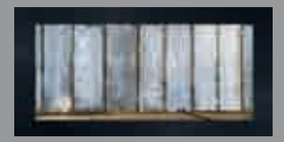
Invasión Sucesión 75, 2022
Señalización de aluminio
Triángulo MOPU 70 cm AP Réflex N1 P50. / Rectángulo Mopu 60 x 40 cm Réflex N1 HIC ET NUNC
Soporte atornillable a pared para triángulo de 70 cm y señal de 60 cm

Invasión Sucesión 77, 2024
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio.
Cuadríptico, 100 x 70 cm cada una

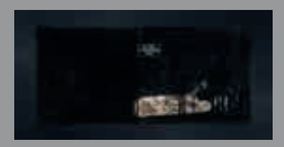


Invasión Sucesión 78, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 113 x 111 cm

Invasión Sucesión 79, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 74 x 100 cm

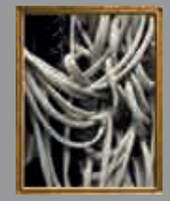


Invasión Sucesión 80, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 100 x 200 cm

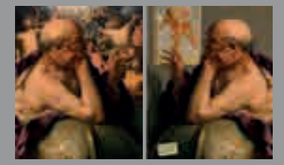


Invasión Sucesión 81, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 100 x 200 cm

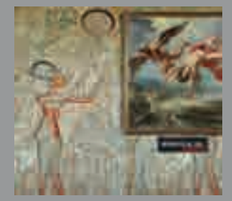
Invasión Sucesión 82, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 150 x 107 cm



Invasión Sucesión 83, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 73 x 57 cm



Invasión Sucesión 84, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio.
Díptico, 103 x 84 cm cada una



Invasión Sucesión 85, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 78 x 86 cm

Invasión Sucesión 86, 2025
Fotografía en Smooth Cotton Tag sobre aluminio, 100 x 140 cm

Invasión Sucesión 87, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 36 x 150 cm

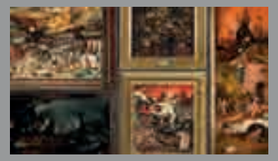
Invasión Sucesión 88, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 35 x 90 cm

Invasión Sucesión 89, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 200 x 200 cm

Invasión Sucesión 90, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 73 x 185 cm

Invasión Sucesión 91, 2025
Fotografía sobre aluminio, 38 x 47 cm

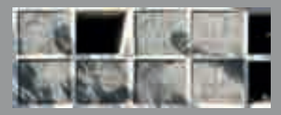
Invasión Sucesión 92, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 100 x 71,5 cm



Invasión Sucesión 93, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 64 x 112 cm

Invasión Sucesión 94, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 134 x 146 cm

Invasión Sucesión 95, 2025
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 100 x 170 cm



Memoria oclusa 2, 2006
Fotografía Rc Photosatin premium de Canson sobre aluminio, 100 x 258 cm

English Translations

pp. 58-59

The two-faced ***netsuke***, a small, detailed sculpture, is the physical representation of **causality**. When the piece is turned round, the viewer does not discover a hidden truth but witnesses the process of **internal causality**. These *netsukes* often combine an **Oni** (demon) on one face and **Okame** (the goddess of joy) or a sage on the other. The piece shows that the demon is the direct and proportional result of a previous human action or feeling.

Many two-faced *netsukes* are based on theatre masks. In Noh, actors change expression simply by tilting their heads. The *netsuke* takes this to the physical extreme: the piece does not depict two different beings, but **simultaneity of states**, where the human and demonic faces are the same matter vibrating at different frequencies. Here, the transition from human to demon is not a change of identity, but the revelation that every form is a transitory state of internal agitation.

In Japanese culture, this object is a warning of **spiritual determinism**: the deformed face is evidence of a degradation that has already occurred on the invisible plane and that the craftsperson simply makes tangible. Its use in male clothing at the time was essential; as the traditional kimono has no pockets, the *netsuke* acted as a cap or counterweight to hold personal objects.

The structure of the piece establishes a **hierarchy of truth**. The serene face is the façade necessary for coexistence, whilst the demon's face is the accumulated reality that eventually emerges. Since it is a piece that is carried and touched, the meaning is that of **constant responsibility**; the owner holds in his hands a reminder that every act has a weight that ultimately alters the physiognomy of his existence.

The conjunction of the two faces in a single block of wood or marble means that purity and corruption are **inseparable substances**. The demon is the trace left by the excess of humanity, and its presence in the *netsuke* confirms that horror is an active and present force that defines a person's status in relation to the order of the universe. The carving is therefore an object of **constant judgement** that points to the fragility of the human condition compared to the solidity of its own shadow.

Partial view of the fresco of the **Last Judgement** in the church of the **Santissima Annunziata**, in the town of **Sant'Agata de' Goti**, near Naples. The original building dates from the early thirteenth century, although it was restored and enlarged during the fourteenth. The image represents the Virtues, personified by seven crowned female figures with halos, who are using long staffs to push the heads of another seven figures — the **Vices** — towards the flames of hell.

It is the epilogue of a **psychomachia**, an iconographic theme intrinsic to the Last Judgement, in which the human soul is judged by God according to its deeds and virtues. The fresco immortalises the triumph of the **cardinal virtues** (justice, temperance and fortitude, with the replacement of prudence) and the **theological virtues** (faith, hope and charity). These are executing punishment, with austere, elegant gestures, on the Vices, who appear subjugated, on all fours, with heavy stones tied to their necks and their faces about to be devoured by the flames of the infernal cave.

It is important to highlight the replacement of **prudence** by **humility** in this programme. Around the twelfth century, humility already ranked alongside the three theological virtues; indeed, in various accounts it became the most important, considered the "mother of all virtues". In the treatise *De fructibus carnis et spiritus* (twelfth century), humility is defined as the ***radix virtutum*** (root of the virtues) and leads the septenary of virtues in their battle against the vices, headed by pride (*radix vitiorum*). This dialectic between humility and pride is also described in the *Hortus deliciarum* of Herrad of Landsberg (twelfth century). It is likely that prudence was replaced by humility in this work due to its status as a spiritual guide and its direct opposition to pride.

The doctrine of the four cardinal virtues dates back to the classical world, developed by **Plato** (*The Republic*) and **Cicero** (*De officiis*) and transmitted to the Middle Ages through **St Ambrose**. The three theological virtues, on the other hand, are of purely Christian origin: **St Paul** defines faith, hope and charity as specific virtues of faith. Because of this difference in origin, the two groups initially had separate iconographic representations. It was not until the twelfth century that they began to constitute a unified **septenary of virtues**. A decisive role in this development was played by the *Psychomachia* of Prudentius (fifth century), an allegorical poem describing the battle between virtues and vices personified as female figures.

Naraka* (Jainism):** a cloth painting by an anonymous artist that dates from the year 1613 and comes from a Jainist temple in Gujarat, India. This piece, which now belongs to the *Seven Jain Hells* archive, illustrates in detail the seven levels of Jainist hell and shows a demigod with his animal vehicle in the left-hand section. In Jainist cosmology, the term ***Naraka denotes a realm of existence marked by extreme suffering, and although it is usually translated into English as hell or purgatory, it has unique theological features that distinguish it from Abrahamic traditions. The fundamental difference lies in the fact that souls are not sent to this place by the verdict of divine judgement or punishment; instead, rebirth in a *Naraka* is a direct consequence of the previous karma accumulated through actions of the body, speech and mind. Moreover, a being does not remain on these levels for eternity, although it may be for billions of years, until the negative karma is exhausted, allowing the soul to be reborn then in higher worlds if it has previous karma that has not yet matured.

From a structural perspective, these realms are located on the seven lowest levels of the universe, called *adho lok*, while the human abode of *Jambudvipa* lies in the centre or *madhya lok* and the celestial realms exist in the upper sphere or *urdhva loka*. Together these levels form the figure of a man with arms akimbo, a Jaimist emblem known by its keyhole shape, where the human realm is located at waist level, *adho lok* extends below and *siddha lok* or *siddhashila*, the realm of the liberated, is above the head. This complex cosmography has been physically represented in temples such as Jambudweep in Hastinapur and Trilok Teerth Dham in Uttar Pradesh, the latter being fifteen storeys high. The levels that make up hell are divided according to their fundamental nature: the first is ***Ratnaprabha***, characterised by jewels; the second is ***Sharkara prabha***, where gravel predominates; the third is ***Valuka prabha***, composed of sand; the fourth is ***Panka prabha***, marked by mud; the fifth is ***Dhuma prabha***, defined by smoke; the sixth is ***Tamah prabha***, dominated by darkness; and the seventh is ***Tamastamah prabha*** or ***Mahatamahprabha***, where a dense, impenetrable darkness reigns.

The doctrinal justification for these sufferings is found recorded in sacred texts such as the ***Sutrakritanga***, which recounts a dialogue between Sudharma Swami and Mahavira. In this conversation, Mahavira describes the unbearable torments experienced by those who, driven by worldly desires, commit cruel acts and damage mobile and immobile beings for their own benefit. According to the doctrine expounded, these individuals sink into the terrible hell of dense darkness as an inevitable result of the anguish generated by their evil deeds, reaffirming that suffering is a mechanical and finite response to the individual's ethical conduct.

This work belongs to the **Hell of Boiling Excrement** (*Fushijigoku* 沸屎地獄), one of the sections of the **Hell Scroll** (*Jigoku Zōshi*), specifically of the Masuda family's version (Section A) dating from the twelfth century. It is now in the collection of the Nara National Museum, which acquired the piece for 200 million yen. The painting is a representation of *Jigoku*, the realm of suffering in Japanese Buddhist cosmology, where souls are subjected to brutal torments as a result of their impure acts during their lives. These scenes are inspired by highly influential doctrinal texts, mainly the ***Ōjōyōshū*** (Essentials of Salvation), written by the monk Genshin in the year 985. The imposing, muscular figure with reddish skin guarding the entrance is usually identified as an *oni* or guardian of the underworld; although the texts mention **Mezu** (the guardian with a horse's head), in this specific depiction he acts as the executioner and jailer of sinners.

pp. 84-85

I. DEFINITION OF THE CULTURAL AND NATURAL HERITAGE

Article 1
For the purpose of this Convention, the following shall be considered as “cultural heritage”:

monuments: architectural works, works of monumental sculpture and painting, elements or structures of an archaeological nature, inscriptions, cave dwellings and combinations of features, which are of outstanding universal value from the point of view of history, art or science;

groups of buildings: groups of separate or connected buildings which, because of their architecture, their homogeneity or their place in the landscape, are of outstanding universal value from the point of view of history, art or science;

sites: works of man or the combined works of nature and man, and areas including archaeological sites which are of outstanding universal value from the historical, aesthetic, ethnological or anthropological point of view.

Article 2
For the purposes of this Convention, the following shall be considered as “natural heritage”:

natural features consisting of physical and biological formations or groups of such formations, which are of outstanding universal value from the aesthetic or scientific point of view;

geological and physiographical formations and precisely delineated areas which constitute the habitat of threatened species of animals and plants of outstanding universal value from the point of view of science or conservation;

natural sites or precisely delineated natural areas of outstanding universal value from the point of view of science, conservation or natural beauty.

Article 3
It is for each State Party to this Convention to identify and delineate the different properties situated on its territory mentioned in Articles 1 and 2 above.

II. NATIONAL PROTECTION AND INTERNATIONAL PROTECTION OF THE CULTURAL AND NATURAL HERITAGE

Article 4
Each State Party to this Convention recognizes that the duty of ensuring the identification, protection, conservation, presentation and transmission to future generations of the cultural and natural heritage situated on its territory, belongs primarily to that State. It will do all it can to this end, to the utmost of its own resources and, where appropriate, with any international assistance and co-operation, in particular, financial, artistic, scientific and technical, which it may be able to obtain.

COUNCIL OF EUROPE
EUROPEAN LANDSCAPE CONVENTION
(Florence, 20.X.2000)
Have agreed as follows:
CHAPTER I – GENERAL PROVISIONS

Article 1 – Definitions

For the purposes of the Convention:
a “Landscape” means an area, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors;
b “Landscape policy” means an expression by the competent public authorities of general principles, strategies and guidelines that permit the taking of specific measures aimed at the protection, management and planning of landscapes;
c “Landscape quality objective” means, for a specific landscape, the formulation by the competent public authorities of the aspirations of the public with regard to the landscape features of their surroundings;
d “Landscape protection” means actions to conserve and maintain the significant or characteristic features of a landscape, justified by its heritage value derived from its natural configuration and/or from human activity;
e “Landscape management” means action, from a perspective of sustainable development, to ensure the regular upkeep of a landscape, so as to guide and harmonise changes which are brought about by social, economic and environmental processes;
f “Landscape planning” means strong forward-looking action to enhance, restore or create landscapes.

Article 2 – Scope

Subject to the provisions contained in Article 15, this Convention applies to the entire territory of the Parties and covers natural, rural, urban and peri-urban areas. It includes land, inland water and marine areas. It concerns landscapes that might be considered outstanding as well as everyday or degraded landscapes.

Article 3 – Aims

The aims of this Convention are to promote landscape protection, management and planning, and to organise co-operation between the Parties.

CONVENTION CONCERNING THE PROTECTION OF THE WORLD CULTURAL AND NATURAL HERITAGE

The General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization meeting in Paris from 17 October to 21 November 1972, at its seventeenth session,

Noting that the cultural heritage and the natural heritage are increasingly threatened with destruction not only by the traditional causes of decay, but also by changing social and economic conditions which aggravate the situation with even more formidable phenomena of damage or destruction,

Considering that deterioration or disappearance of any item of the cultural or natural heritage constitutes a harmful impoverishment of the heritage of all the nations of the world,

Considering that protection of this heritage at the national level often remains incomplete because of the scale of the resources which it requires and of the insufficient economic, scientific, and technological resources of the country where the property to be protected is situated,

Recalling that the Constitution of the Organization provides that it will maintain, increase, and diffuse knowledge by assuring the conservation and protection of the world’s heritage, and recommending to the nations concerned the necessary international conventions,

Considering that the existing international conventions, recommendations and resolutions concerning cultural and natural property demonstrate the importance, for all the peoples of the world, of safeguarding this unique and irreplaceable property, to whatever people it may belong,

Considering that parts of the cultural or natural heritage are of outstanding interest and therefore need to be preserved as part of the world heritage of mankind as a whole,

Considering that, in view of the magnitude and gravity of the new dangers threatening them, it is incumbent on the international community as a whole to participate in the protection of the cultural and natural heritage of outstanding universal value, by the granting of collective assistance which, although not taking the place of action by the State concerned, will serve as an efficient complement thereto,

Considering that it is essential for this purpose to adopt new provisions in the form of a convention establishing an effective system of collective protection of the cultural and natural heritage of outstanding universal value, organized on a permanent basis and in accordance with modern scientific methods,

Having decided, at its sixteenth session, that this question should be made the subject of an international convention,

Montserrat Soto

Barcelona, 1961

Exposiciones individuales (Selección)

—2026 · Sin derecho a retorno. Sala Verónicas, Murcia* / · **El archivo y la memoria**. Galería Luis Adelantado, Valencia.
—2025 · Doom City. Del Ser nómada al Ser sin lugar. Naves de Gamazo, Fundación Enaire, Santander / · **Doom City**. Aeropuerto Seve Ballesteros, Santander.
—2023 · Fin Tramo. Galería Juana de Aizpuru, Madrid. Febrero / · **Miedo Divino**. Palacio de Quintanar, Segovia. Julio.
—2021 · Doom City. Del Ser nómada al Ser sin lugar. Pabellón Villanueva, Real Jardín Botánico, Fundación Enaire, Madrid. Junio / · **Carretera al Imperio**. CAB de Burgos. Octubre 2021 – Enero 2022.
—2020 · Dato Primitivo 5. Pinacoteca. Sala de Arte Robayera, Ayuntamiento de Miengo, Cantabria. Agosto.
—2019 · Infierno Ciego. Galería Rocío Santa Cruz, Barcelona.
—2018 · Imprimatum. Sala Alcalá 31, Madrid / · **Coleccionismo, coleccionar, coleccionista. Paisajes secretos de Montserrat Soto**. MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante.
—2016 · Dato Primitivo 5. Pinacoteca. Museo de Ciudad Real, Convento de la Merced, Ciudad Real.
—2014 · Silenciosos Susurros. Galería Luis Adelantado, México.
—2013 · Tiempo Roto. Galería Juana de Aizpuru, Madrid.
—2011 · The people on the edge. La Fábrica Galería, Madrid / · **Dato Primitivo 4. 1781: Caso Goya**. En co-autoría con Áurea Martínez. Palacio de Los Águila, Ciudad Rodrigo, Salamanca / · **The Vertices of the Back (Los vértices del dorso)**. Galería Horrach Moyà, Palma de Mallorca.
—2010 · Dato Primitivo 4. 1781 Caso Goya. En co-autoría con Áurea Martínez. Museo de Zaragoza, Zaragoza.
—2009 · Sombras. Galería Horrach Moyà, Palma de Mallorca / · **Dato Primitivo 4. 1781 Caso Goya**. En co-autoría con Áurea Martínez. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
—2008 · Datos Primitivos. Galería Helga de Alvear, Madrid / · **Pabellón a Caballo**. Periférico de Caracas Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela.
—2007 · Lugar de silencios. En colaboración con Dionisio Cañas. Centro de Arte Santa Mónica CASM, Barcelona / · **Paisaje Secreto**. Museo Patio Herreriano, Valladolid.
—2006 · Archivos de Archivos. Centre d’Art la Panera, Lleida / · **Ser Paisaje**. Galería Horrach Moyà, Palma de Mallorca.
—2005 · Sin Camino. Galería Mario Sequeira, Oporto, Portugal / · · **Tracking Madrid**. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid.
—2004 · Paisajes Secretos. Fundación Telefónica, Madrid / · **Huellas**. Galería Estrany de la Mota, Barcelona / · **Salidas y límites**. Galería OMR, Ciudad de México / · **Del umbral al límite**. Koldo Mitxelena, San Sebastián y Centro de Arte Juan Ismael, Puerto del Rosario, Fuerteventura.
—2003 · Sin título. Galería Helga de Alvear, Madrid / · **Escrito sobre Piedra**. Galería Luis Adelantado, Valencia / · **Sin título. Ventanas Mar**. Centro Cultural de España en México, México.
—2002 · Art Unlimited. Art 33 Basel. Stand Helga de Alvear Gallery, Basilea, Suiza.
—2001 · Todo. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla / · **Paisaje secreto. Fragmento**. Galería Palma XII, Vilafranca del Penedés, Barcelona.
—2000 · Paisajes y otras cosas. Galería Luis Adelantado, Valencia / · **Sem títulos. desertos**. Galería Presença, Oporto, Portugal / · **Art Basel 2000. Project Room**. Basilea, Suiza.
—1999 · Borderline. Galería Elba Benítez, Madrid / · **Showrooms 3**. Huis a/d Werf, Utrecht, Holanda.
—1998 · Sin título. Ventanas. Arco-98, Project Room, Madrid.
—1997 · Tanques. Galería Estrany-de la Mota, Barcelona / · **Puertas traseras**. Galería Luis Adelantado, Valencia / · **Sin nombre**. Sala Montcada, La Caixa, Barcelona / · **Anónimo**. Sala de exposiciones ‘El Roser’, Lleida.
—1995 · Tracto perdido. Backspace, Galería Alejandro Sales, Barcelona.
—1994 · Tracto. Galería Àngels de la Mota, Barcelona / · **Pasos**. Espai 13, Fundación Joan Miró, Barcelona.
—1990 · Devenir intuido. Centre d’Art Alexandre Cirici, Hospitalet, Barcelona.
—1989 · Sin título. Sala d’Art Municipal Can Masallera, Sant Boi de Llobregat, Barcelona.

Exposiciones colectivas (Selección)

—2026 · ¿Se está mejor en casa que en ningún sitio? MUSAC, León. 28 de febrero.
—2025 · Origen. Museu de Lleida-Fundació Sorigué, Lleida. Abril / · **El sueño de la serpiente**. Galería Luis Adelantado, Valencia. 27 de noviembre.
—2024 · Espacios y vulnerabilidad. Museo de Teruel, Teruel / · **Una mirada a la colección de Juana de Aizpuru**. Madrid / · **Sin cerraduras II. Colección los Bragales**. Valey Centro Cultural de Castrillón, Asturias / · **Miradas creadoras**. Centro Nacional Fotografía y Sala Mauro Muriedas, Torrelavega / · **Ressons de la memoria**. Castell de Montjuïc, Barcelona.
—2023 · Cambio de paradigma. Colección Juan Redón. Fundació Caixa Castelló / · **Gigantes. Espacios, memoria y tiempo**. Photo España 2023, Zaragoza / · **Escribir todos sus nombres**. Museo Helga de Alvear, Cáceres / · **La fotografía en Medio**. IVAM, Valencia / · **Una mirada en abierto**. La Conservera, Ceutí, Murcia / · **Ecos de la memoria. Fotolibros del presente**. Museo de Belles Arts de Castelló.
—2022 · La tradición que nos atraviesa. Centro de Arte Santa Mònica, Barcelona / · **La punta del Iceberg. Obras colección 0**. La Antesala, Ateneo de Málaga / · **Encuentros. Una multiplicidad de miradas sobre la fotografía contemporánea**. Centro de Arte Alcobendas / · **Sin Cerraduras. Mujeres artistas en la colección Los Bragales**. Fundación Vital, Vitoria-Gasteiz / · **De lugares e cousas**. Museo Centro Galáis Cidade da Cultura, Santiago de Compostela / · **Estancias. Colección Banco Sabadell**. La Lonja, Zaragoza / · **Escribir todos sus nombres**. Palais Populaire, Berlín, Alemania.
—2021 · En las hojas de los árboles. Centro de Arte Alcobendas, Madrid / · **Caminos I**. CGAC, Santiago de Compostela / · **Sin Cerraduras. Mujeres artistas en la colección Los Bragales**. Fundación Vital, Vitoria-Gasteiz / · **Escribir todos sus nombres. Spanish female artists from 1960 until today**. Palais Populaire, Berlín, Alemania / · **De lugares e cousas**. Museo Centro Galáis Cidade da Cultura, Santiago de Compostela.
—2020 · No tengo tiempo. Centro de Arte Alcobendas, Madrid / · **Orígenes**. Palacio Almudí, Murcia / · **Mujeres artistas entre dos siglos**. Fundación Caja Canarias, Tenerife / · **Inventari General**. Museu d’Art Jaume Morera, Lleida / · **Poéticas injertadas**. Museo de la Garrotxa, Olot / · **De la A a la Z. Diccionario incompleto de la fotografía española. Colección CA2M**. Centro Niemeyer, Avilés / · **Artistas en la Colección de Arte Banco Sabadell**. Centro de Arte Contemporáneo de Cuenca, Cuenca.
—2019 · Relato abierto: Miradas contemporáneas al arte del pasado en las colecciones del Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles. Itinerante por diversos centros de Madrid y Móstoles / · **Imágenes que piensan**. Centro Nacional de Fotografía, Torrelavega, Cantabria / · **Orígenes. Muestra de los fondos de la Fundación Caja Mediterráneo**. Centro de Arte Palacio del Almudí, Murcia / · **Premios Fundación Enaire**. Real Jardín Botánico, Madrid.
—2018 · Artres. El museo como deba ser. Artium, Vitoria-Gasteiz / · **Luz de verano**. Patio Herreriano, Valladolid / · **Alegrías de lo cotidiano. Fotografías de la colección Banco Sabadell**. Centro Cultural Les Cigarreres, Alicante / · **Inventari General**. Col·lecció del Museu d’Art Jaume Morera, Lleida / · **Fotografías Circa XX Pilar Citoler. Naturalezas y Arquitecturas**. Museo Barjola de Gijón / · **Mezzanine 1**. Galería Horrach Moyà, Palma de Mallorca / · **Orígens**. Centre d’Art d’Alcoi (CADA), Alicante / · **Descubriendo un diálogo en el tiempo**. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
—2017 · El borde de una herida. Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, Huesca / · **Lo que nos rodea**. Sala de Armas de la Ciudadela de Pamplona, Pamplona / · **Tentativas críticas**. CGAC, Santiago de Compostela / · **Discursos Premeditados. Colección Fundación Caja Mediterráneo**. Valencia / · **Cuando la Musa ataca. Supertangibles**. Palacio de Quintanar, Segovia / · **Microinjertos**. Es Baluard, Mallorca / · **El borde de una herida**. CentroCentro, Madrid / · **Las Lágrimas de las cosas. Colección Helga de Alvear**. Grand Palais, París (Paris Photo) / · **La creación del paisaje contemporáneo. Colección DKV-Colección Alcobendas**. Fundación Valentín de Madariaga, Sevilla / · **Juana de Aizpuru. Retrato de una colección**. Patio Herreriano, Valladolid / · **Lignes de Vie**. Banque Neuflize OBC, París / · **De la Habana ha venido un…** Galería Juana de Aizpuru, Madrid.
—2016 · La creación del paisaje contemporáneo. Colección DKV-Colección Alcobendas. Centro de Arte Alcobendas, Madrid / · **Entre el mito y el espanto. El mediterráneo como conflicto**. IVAM, Valencia / · **Una mirada en abierto**. Centro de Arte de La Conservera, Murcia / · **Re-Visiones: álbumes, promesas, memorias**. Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca, Huesca / · **La creación del paisaje contemporáneo. Colección DKV-Colección Alcobendas**. DA2 Domus Artium 2002, Salamanca / · **Islas y horizontes**. CEART, Fuenlabrada, Madrid / · **Todo paisaje es ficción**. MACA Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, Alicante / · **The Sound of Silence. Iconografías 2.0**. Museo Patio Herreriano, Valladolid.
—2015 · Colectiva. Galería Juana de Aizpuru, Madrid / · **Esto –no– ha sido / técnicas de la visualidad**. CA2M Centro de Arte 2 de Mayo, Madrid / · **L’Etica de les petites coses, Escola Massana 85 anys**. Museu del Disseny de Barcelona, Barcelona / · **Celebraciones.25**. Palmadotze, Santa Margarida i els Monjos, Barcelona / · **Lo que no se ve. Studium y Punctum en la Colección de Fotografía de Telefónica**. Museo de Arte Carrillo Gil (MACG), Ciudad de México, México / · **Prosa del observatorio**. Galería Rocio-SantaCruz, Barcelona.
—2014 · Otras Meninas. Galería de la Aduana, Colombia / · **Contratiempos**. Fundació “la Caixa”, Barcelona / · **Agua Dulce**. Museo Centro Gaiás, Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela / · **La biblioteca y el saber**. Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia / · **Les belles Infidèles**. Galería Horrach Moyà, Palma de Mallorca / · **Entre el cielo y la tierra**. Museo Nacional de Escultura de Valladolid y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid / · **Las lágrimas de las cosas**. Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres / · **Colonia apócrifa**. MUSAC, León / · **Not Comment**. Video de Julián Barón para Photo-España 2014 / · **El paisaje como narración contemporánea. Colección Alcobendas**. Forosur Cáceres 14. Galería El Brocense, Cáceres / · **Intimidad/Extimidad**. Galería Juan Naranjo, Barcelona.
—2013 · A modo de reflexión. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA), Alicante / · **Carne y Piedra**. Palacio Huerto Ruano, Lorca y Casa de la Cultura de Bullas, Murcia / · **La metamorfosis del paisaje en el arte**. Sala Fundación Caja Vital, Vitoria / · **Exposición alrededor del Paisaje**. Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, México / · **Encuentro y diálogo**. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) / · **Colectiva**. Galería Horrach Moyà, Palma de Mallorca / · **Los Bragales**. Biblioteca Central de Cantabria, Santander / · **El Arte del presente. Colección Helga de Alvear**. CentroCentro, Madrid / · **Reproductibilitat 1.0**. Es Baluard Museu d’Art Modern i Contemporani de Palma, Palma de Mallorca / · **A cop d’ull**. La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona / · **¡Reset!** Galería Palmadotze, Vilafranca del Penedès, Barcelona / ·

Exclusiones y censuras. Festival contra la censura. Chillida Aretoa, Bilbao.
—2012 · Interior/exterior. Ellas creadoras de los siglos XX y XXI. Navalcarnero, Navacerrada y Alcorcón, Madrid / **· Carne y Piedra**. Sala de Exposiciones Municipal de Blanca, Murcia / **· Juegos de lenguaje**. Centro de Artes Visuales, Fundación Helga de Alvear, Cáceres / **· 229 artistas, 24 comisarios, 23 agentes…** Galería Estrany-de la Mota, Barcelona.
—2011 · Ejercicios de Memoria. Centro de Arte La Panera, Lleida / **· Colección III**. CA2M, Madrid / **· Paradeisos, culturas del aceite y arte contemporáneo**. Puente Genil, Córdoba / **· Espacio Atlántico**. Feria de arte contemporáneo, Vigo. Stand Galería Horrach Moyà / **· Entre Paisajes**. Fundación Banco Herrero, Oviedo / **· La ciudad magnífica. Arquitecturas en la Colección Circa XX-Pilar Citoler**. Centro Andaluz de la Fotografía (CAF), Almería / **· Aproximaciones I. Arte Contemporáneo Español**. Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres / **· Ellas creadoras de los siglos XX y XXI**. Sala Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria-Gasteiz / **· Diálogos a la Intemperie**. Futurama. Centro de la juventud, arte y cultura, México / **· Figuras de la Exclusión**. Museo Patio Herreriano, Valladolid / **· El silencio de los objetos**. Tenerife Espacio de las Artes (TEA), Tenerife.
—2010 · Atopia. CCCB, Barcelona / **· Espectral. Obras de la colección**. Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela / **· Estancia, residencias, presencias. Una construcción particular**. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Tenerife / **· A pie de cama**. Sala Parpalló, Valencia / **· Márgenes de silencio**. Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres / **· Diálogos a la Intemperie**. Itinerante por Argentina y Chile / **· Paradeisos, culturas del aceite y arte contemporáneo**. Palacio de la Merced, Córdoba, España / **· Background VI**. Galería Horrach Moyà, Mallorca / **· Espacio privado, espacio público**. Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria / **· Entre paisajes**. Fundación Valentín de Madariaga, Sevilla.
—2009 · Cultura, pobreza y megalópolis: el arte contemporáneo y la lucha. Fundación Marcelino Botín, Santander / **· Periferia**. CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid / **· Nuevas Historias. A new view of Spanish Photography and Video Art**. Kulturhuset, Estocolmo / **· Timeless Territories**. Loulé, Portugal / **· No hay tal lugar**. Castillo de Santa Bárbara, Alicante / **· Costa Brava. Siglo XXI**. Caixa de Girona, Girona / **· Ocho visiones. Distrito C**. Universidad de Alicante, Alicante / **· Artbo**. Stand Galería Horrach Moyà, Bogotá, Colombia / **· Prison of love**. Galería OTR, México DF / **· SaborEArte**. Fundación Coca Cola. Kiosco Alfonso, A Coruña.
—2008 · Parangolé. Museo de Arte Contemporáneo Patio Herreriano, Valladolid / **· Contemporary Art Fair New York**. Galería Horrach Moyà, Nueva York / **· Arquitecturas. 20 trabajos fotográficos en la colección Helga de Alvear**. Cáceres / **· Carne y Piedra**. Palacio Altamira, Madrid / **· Exclusiones/Censorship**. Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona / **· Ocho visiones. Distrito C**. Universidad Politécnica de Valencia / **· Retorno a Hansala**. MUSAC, León / **· 15 años de fotografía española contemporánea**. Alcobendas, Madrid.
—2007 · 7.1 Distorsiones, documentos, naderías y relatos. CAAM, Las Palmas / **· Escenarios Transitables**. Museo d'Art de Girona, Girona / **· España (f.) Nosotras, las ciudades**. Madrid y Shanghái / **· Everyday utopias**. Bruselas / **· Anamnesis. El pasado presente**. Bienal de Valencia. Altos Hornos Sagunto / **· Amar, pensar y resistir. Encuentro entre dos colecciones**. Artium, Vitoria / **· Ocho visiones. Distrito C**. Fundación Telefónica, Madrid / **· Balelatina**. Feria de arte contemporáneo. Stand Galería Horrach Moyà, Basilea / **· Frágil**. Galería Estrany de la Mota, Barcelona / **· Otras formas de paisaje**. Fundación Metrópoli, Alcobendas, Madrid / **· IX Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo**. Comillas, Santander / **· Existencias**. MUSAC, León / **· Jano. La doble cara de la fotografía**. MNCARS, Madrid.
—2006 · Postfotografía. La trayectoria del objeto. Galería Horrach Moyà, Mallorca / **· Identidades críticas**. Valladolid y Córdoba / **· Feria de Palm Beach**. Florida, EE UU. Galería Luis Adelantado / **· Nosotras las ciudades**. X Bienal de Arquitectura. Venecia, Italia / **· Espacios reales, espacios ficticios. Colección Ordóñez Falcón**. Museo San Telmo / **· Background 3**. Galería Horrach Moyà, Palma de Mallorca.

—2005 · Miradas de mujer. 20 fotógrafas españolas. Museo de Arte Esteban Vicente, Segovia / **· Inmateriales**. Castillo de Santa Bárbara, Alicante / **· Hasta pulverizarse los ojos**. BBVA Contemporáneos, Madrid / **· Fotografía Española Contemporánea. Fondos de la Comunidad de Madrid**. El Cairo, Egipto.
—2004 · Compostela. CGAC, Santiago de Compostela / **· Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación Coca-Cola**. Miami / **· Paisaje y Memoria**. Madrid y Las Palmas / **· Nuevas adquisiciones 2003**. Artium, Vitoria / **· Arte dentro del arte**. Córdoba / **· Paisaje después de la tormenta**. Galería T20, Murcia / **· Paisatges després de la batalla**. Centre d'Art La Panera, Lleida / **· Intrasentido. Otras miradas a la colección**. Artium, Vitoria.
—2003 · Colección d'Art Contemporani Fundació "la Caixa". CaixaForum, Barcelona / **· Revisitar Canarias**. Madrid, Las Palmas y Tenerife / **· Como si nada. Colección Juan Redón**. Fundación Foto Colectania, Barcelona / **· + 25 años de arte en España. Creación en libertad**. Valencia / **· Memoria de un recorrido. Colección Caja de Burgos**. Madrid / **· Arte dentro del arte**. Sala Verónicas, Murcia / **· Extrañamientos. Ese lugar desconocido**. Comunidad de Madrid, Madrid / **· Printemps de septembre. Gestes**. Toulouse, Francia.
—2002 · Parc Humà. Barcelona y Palma de Mallorca / **· Big Sur. Neue Spanische Kunst**. Berlín, Alemania / **· Otras Meninas**. Madrid y Bilbao / **· Límites de la percepción**. Fundación Joan Miró, Barcelona / **· Cardinales**. MARCO, Vigo / **· Itinerarios 2001-2002**. Fundación Marcelino Botín, Santander.
—2001 · Ninfografías-Infomanías. Poéticas fotográficas en la era digital. Madrid / **· H10. Els nombres i les coses**. Vic, Barcelona / **· Arte Contemporáneo en España**. Fráncfort, Alemania / **· Begijnhof II. Under construction**. Galería Estrany de la Mota, Barcelona / **· Colectiva**. Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona / **· Becarios Endesa 5**. Museo de Teruel, Teruel / **· Interior. Dentro y Fuera**. Museo de Cáceres / **· Montserrat Soto, Sophie Calle, Milagros de la Torre, Marta María Pérez**. Fundación Pelaires, Palma de Mallorca / **· Vostestaquí**. Palau de la Virreina, Barcelona / **· Mediterranean: is it the new wall?** Culturgest, Lisboa, Portugal.
—2000 · PS1 Studio Program. Clocktower Gallery, Nueva York, EE UU / **· Introducción a la Historia de la Fotografía en Cataluña**. MNAC, Barcelona / **· Contrastes. El azar y la duda**. Buenos Aires, Argentina / **· Artissima 2000**. Turín, Italia / **· L'espai vivencial**. Reus / **· Culturas de Archivo**. Museu Tàpies, Barcelona / **· Internet. Valla**. Proyecto Net-art / **· Bienal de Lleida**. Lleida / **· Snowball 2**. Colonia, Alemania.
—1999 · Art Chicago 1999. Chicago, EE UU / **· Una cambra propia**. Museu d'Art de Girona, Girona / **· Art-Miami 99**. Miami, EE UU / **· Far and close to here**. Salford, Inglaterra / **· En-Entre-Límite**. Galería Luis Adelantado, Valencia.
—1998 · Far and close to here. St. Albans, Inglaterra / **· El punto ciego**. Innsbruck, Austria / **· De imagen y soportes**. Huesca y Oviedo / **· Transportable**. Tinglado 2, Tarragona / **· Arco-98 Electrónico II. "Distancia a medida"**. Proyecto para Internet / **· La cicatriz interior**. Comunidad de Madrid / **· Ciudades invisibles**. Valencia / **· To lighten and to darken**. Exeter, Inglaterra.
—1997 · Dies irae. Granollers y Valladolid / **· Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín**. Colombia / **· Una película de piel**. Orense / **· Bruma y luz, concepto y sentimiento**. Santander / **· At the edge of the landscape**. Galería Estrany-de la Mota, Barcelona / **· V Muestra Unión Fenosa**. A Coruña / **· Lost in space**. Lucerna, Suiza / **· Cegueses**. Museu d'Art de Girona, Girona.
—1996 · Cosas transparentes. Galería Helga de Alvear, Madrid / **· Snowball**. Otegem, Bélgica / **· Miradas (sobre el museu)**. MACBA, Barcelona / **· Los paseos de Euclides**. Bienal de Pontevedra / **· Colección de fotografía Ordóñez-Falcón**. IVAM, Valencia / **· VII Bienal de Arte "Ciudad de Oviedo"**. Oviedo / **· Epílogo**. Vic, Barcelona / **· Trànsit i migració d'imatges**. Museu d'Art de Girona, Girona / **· XVI Salón de los 16**. Madrid.
—1995 · Otros mundos posibles. Galería Cruce, Madrid / **· Kaleidoscopic**. Lleida / **· Grønne gnister / Chispas Verdes**. Copenhague, Dinamarca / **· APP.BXL**. Basilea, Suiza / **· Tarazona Foto**. Monasterio de Veruela, Zaragoza / **· Peninsulares**. Lisboa, Portugal.
—1994 · Kaleidoscopic. Derry y Dublín, Irlanda / **· Corpus delicti**. Espai 13, Barcelona / **· Distancia cero. Años 90**. Santa Mònica, Barcelona / **· Colectiva**. Convento Arrábida, Lisboa / **· Confrontaciones**. Madrid.

Escenografías e instalaciones multimedia
—2010 · Las tierras de Alvargonzález. Teatro Lope de Vega, Sevilla. Abril.
—2009 · Las tierras de Alvargonzález. Teatro María Guerrero, Madrid. Enero-Marzo.
—2001 · 17º Festival de Poesía. Palau de la Música, Barcelona. 24 de mayo.

Cortometrajes
—2010 · Las que viven en la niebla. Dirección: Chus Gutiérrez. Guion: Montserrat Soto y Chus Gutiérrez. Ayudante de Dirección: Montserrat Soto.

Proyectos especiales
· Libro de vinos. Restaurante Atrio, Cáceres. 2014 / **· Arco'98 Electrónico II. "Distancia a medida"**. Proyecto para Internet en colaboración con Emilio Roselló. 1998 / **· Pack Revista y Vídeo: "Peterborough. Back to Paradise"**. Ontario, Canadá. 1996.

Libros publicados y Catálogos individuales
· Sin derecho a retorno. Sala Verónicas, Murcia. ISBN 978-84-19052-70-4 / **· Miedo divino**. Palacio de Quintanar, Segovia. Junio / **· Carretera al Imperio**. Fundación Caja de Burgos. Octubre. ISBN 978-84-19265-01-2 / **· Doom City. Del Ser nómada al Ser sin lugar**. Real Jardín Botánico, Madrid / La Fábrica. ISBN 978-84-17769-80-2 / **· dato primitivo 5. pinacoteca**. Ayuntamiento de Miengo, Cantabria. Agosto. SA 408-2020 / **· Imprimatur**. Sala Alcalá 31, Madrid. ISBN 978-84-451-3712-3 / **· Dato Primitivo 4. 1781: Caso Goya**. Coautoría con Áurea Martínez. Fundación Lázaro Galdiano / Ministerio de Cultura. ISBN 978-84-8181-424-8 / **· Archivo de archivos**. En colaboración con Gemma Colesanti. Centre d'Art La Panera, Lleida. ISBN 978-84-89781-77-1 / **· Tracking Madrid**. MNCARS, Madrid / **· Huellas**. CGAC, Santiago de Compostela. ISBN 84-453-3754-8 / **· Del umbral al límite**. Koldo Mitxelena, San Sebastián. ISBN 84-7907-442-6 / **· Paisaje secreto**. Fundación Telefónica, Madrid. ISBN 84-89884-53-6 / **· Escrito sobre piedra**. Galería Luis Adelantado, Valencia / **· Fuerteventura. Revisitar Canarias**. Altar, Barcelona. ISBN 84-7947-331-2 / **· Paisajes y otras cosas**. Galería Luis Adelantado, Valencia / **· Puertas traseras**. Galería Luis Adelantado, Valencia / **· Anónimo**. Sala de exposiciones El Roser, Lleida / **· Sin nombre**. Fundación "la Caixa", Barcelona. ISBN 84-7664-536-8.

Colecciones permanentes
· Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid / · Colección de Arte Contemporáneo, Fundacio La Caixa. Barcelona / · MACBA. Barcelona / · Colección Pilar Citoler / · Fundación F. Vila Casas. Barcelona / · Junta de Extremadura / · Banco de España. Madrid / · Fundación Coca-Cola / · Endesa / · Ayuntamiento de Lleida / · Beckman Foundation Inc. Venezuela / · Comunidad de Madrid / · Macba / · Fundación Botín / · Artium / · Museo de Arte Contemporáneo de Castilla-León (MUSAC) / · Museo de Girona / · Artium / · Banque NSMD. La Collection Neuflize Vie. France / · Colección Helga de Alvear. Madrid / · Fonds National d'Art Contemporain de Puteaux. France / · Museo Patio Herreriano. Valladolid / · Colección de Arte Contemporáneo del Ayuntamiento de Pamplona / · BT Connected World Art / · Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) / · CAMM. Las Palmas de Gran Canaria / · Caja de Ahorros de Burgos / · Caja de Extremadura / · Koldo Mitxelena / · Ayuntamiento de Alcobendas / · Fundación Sorigué / · Centre Nat. Des Arts Plastiques / · Caja de Ahorros del Mediterráneo / · Metro de Barcelona / · Colección Los Bragales (Jaime Sordo) / · Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma. Mallorca / · Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear. Cáceres / · Fundación Telefónica. España / · Ayuntamiento de Cáceres / · Colecciones privadas de Londres, NYC / · Colección Banco Sabadell / · Colección Sorigué. Lleida / · Colección 0. Málaga / · Colección Fundación Caja Burgos / · Colección Centro Nacional de Fotografía. Soria

COMUNIDAD AUTÓNOMA
DE LA REGIÓN DE MURCIA |
AUTONOMOUS COMMUNITY
OF THE REGION OF MURCIA

Fernando López Miras
Presidente | President

Carmen María Conesa Nieto
Consejera de Turismo, Cultura, Juventud y Deportes | Regional Minister of Tourism, Culture, Youth, and Sports

Juan Antonio Lorca Sánchez
Secretario General de la Consejería | Secretary General of the Ministry

Manuel Cebrián López
Director General del Instituto de las Industrias Culturales y las Artes |
General Director of the Institute for Cultural Industries and the Art

EXPOSICIÓN I EXHIBITION

Alicia Murría
Comisaria | Curator
Mari Carmen Ros
Coordinación | Coordination
Expomed S.L.
Montaje | Installation
AXA ART
Seguros | Insurance
Expomed, S.L.
Transporte | Transport
Rotulaciones Meseguer
Gráfica | Graphic design

PUBLICACIÓN | PUBLICATION

Instituto de las Industrias Culturales y las Artes
Publica | Publisher

Montserrat Soto
Obras | Works

Alicia Murría
Dionisio Cañas
Textos | Texts

Charles Davis
Traductor al inglés | English translator
Andrés Mengs
Diseño | Design
José Filemón
Fotografías del espacio expositivo
Photographs of the exhibition space
Tipografía San Francisco
Impresión | Printer

© Montserrat Soto, VEGAP, Murcia, 2026
© textos | texts:
autores y editores | authors and editors
© imágenes | images:
autores y editores | authors and editors
ISBN: 978-84-19052-70-4
Depósito legal: a solicitar por la imprenta

AGRADECIMIENTOS | ACKNOWLEDGEMENTS

Margarita de Aizpuru
Haifaa Al-Ali
Ahmad Al-Gafar
Leila Ammar
Hela Annabi
Nelson Camacho
Mara Catalan
Renato Cymbalista
Ricardo Domínguez. Bastos Foundation
Alberto Foyo
Jesús Fuenmayor
Antonio Gil de Carrasco
Winston Giménez Venegas
Nacho Gutiérrez
Angeles Imaña
Hussein Kharitah
Seth Kooijtie
Mandy
Fernando de Mello Franco
Marco Negron
Wiston Nelson
María Isabel Peña
Gabriel Perezzan
Carles Poy
Txuspo Poyo
Toño Pérez
José Polo
Pedro Quijano
Anna Monje
Beatriz Montero de Espinosa
Frederic Montornes
Jorge Wilheim

Centro de Arte Caja Burgos
Centro de Arte Santa Mónica. Barcelona
CGAC. Santiago de Compostela
Comunidad Topnaar
Fundación Enaire
Galería Juana de Aizpuru
Galería Nacional de Dinamarca
Galería Rocio Santa Cruz
Hangar. Barcelona
Instituto Cervantes
Lovecraft Collection. Brown Digital Repository. Brown University Library.
Museo Egipcio de El Cairo
Museo Nacional del Prado
Rijks Museum, Ámsterdam

Y muy especialmente a:
Juana de Aizpuru
Javier del Campo San José
Dionisio Cañas
Gemma Colesanti
Xosé Luis García Canido
Chus Gutiérrez
Laboratorio Rebel.lab, Barcelona
Laboratorio Síntesis. Madrid
Andrés Mengs
Rosa Miñano
Alicia Murría
Mª Carmen Ros
Rocío Santa Cruz
Rosaura Soto

Son muchas más las personas que me han ayudado a llevar a cabo este proyecto, y a todas ellas también les doy las gracias.