



CYCLIC HISTORY IS ALWAYS A PARADOX

BY GIGIOTTO DEL VECCHIO

What is represented by the cracks in the pavement of Ibirapuera Park in São Paulo? Or the ones that snake across the walls of Oscar Niemayer's Grande Marquise pavilion? Runo Lagomarsino sees an atlas emerging from them. His photographs reveal maps of fissures that trace a rather different South America from the modernist vision. The Swedish artist reveals to Gigiotto Del Vecchio how his work always moves between language and politics, without ever abandoning a visual framework.

Las Casas is Not a Home (detail), 2008 - 2010. Courtesy: the artist and ELASTIC, Malmö. Photo: Terje Östling.

Opposite – *Las Casas is Not a Home*, 2008 - 2010. Installation view, Report on Probability, Kunsthalle Basel, 2009. © Kunsthalle Basel, 2009. Courtesy: the artist and ELASTIC, Malmö. Photo: Serge Hasenböhler.

gigiotto del vecchio: Your piece *Casi Quasi Cinema* (2006) – a model movie theater, with miniature benches, in which a slide show is projected – was inspired by the news that the Pentagon, in 2003, held a screening of Gillo Pontecorvo's film *The Battle of Algiers* for troops and officers in the army headed for Iraq. You then wrote an imaginary interview with the director, who uses the phrase "traductore traidore" – the translator is a traitor. An anticolonial cult film being used by colonizers to avoid making mistakes definitely implies a betrayal. How does your work deal with the underlying concept of translation and betrayal?

runo lagomarsino: In this case, the title itself plays with the idea of translation and the impossibility of it. As Pessoa once said, "a paradox is valuable when it isn't".

The title *Casi Quasi Cinema* is based on Hélio Oiticica's "quasi-cinema" installations. *Casi Quasi Cinema* means "almost quasi-cinema". It's a translation that doesn't work, so it's both a title that involves acceptance of the "work's" movements, varied interpretations and premise, but also a reference to an artist who has inspired me in many ways. A similar example is the installation I have been working on for the last few years, titled *Las Casas Is Not a Home*. The title takes a double "path". The *Las Casas* in the title refers to the historical figure of Spanish Dominican priest Bartolomé de Las Casas, (1486-1566). He was one of the first European critics of colonialism, and strongly disagreed with Juan Ginés de Sepúlveda in the Valladolid debate (1550-1551), which today is acknowledged as a core philosophical discussion of the human status of the indigenous population. At the same time, the literal meaning of *casa* as "house/home" makes the installation emphasize the constructions of identity and community as such.

When I read about the Pentagon screening, I was interested and tragically amazed. After being one of the most important anticolonial films and inspiring

many different struggles, especially in the “third world”, the film was being used as an analytical tool by the US military in order to understand a “new” conflict. I’m interested in this thin line in between the translation of history and the interpretation of history.

gdu: What did the text used for the screening say?

rl: The text Pentagon used for the screening was:

“How to win a battle against terrorism and lose the war of ideas. Children shoot soldiers at point-blank range. Women plant bombs in cafes. Soon the entire Arab population builds to a mad fervor. Sound familiar? The French have a plan. It succeeds tactically, but fails strategically. To understand why, come to a rare showing of this film.”

The text clearly shows that they studied the movie, and that Pontecorvo read Fanon very closely before making *The Battle of Algiers*. In the installation *Las Casas Is Not a Home* I have used a phrase of Fanon’s, “every spectator is a coward or a traitor”, but also added, “every Runo is a coward and a traitor”. I think this was a way for me to comment on the relationship between translation, betrayal and viewers in an exhibition space.

broke his legs as a child, but Luc breaks his arm. Suddenly Luc dies, which of course is wrong in the narrative sense, and the man is free. He has broken the cyclic structure, but at the same time, he can’t really get free; he spends his time searching for his younger self, Luc. He searches for the cyclic part of himself. To me, the problem with the development of “democracy and the universal discourse” is that the claim of universal knowledge or universal values is usually made from a position of privilege and is likely to serve itself rather than liberation (for whom?), meaning that the “terms of the contract” are always problematic, and a space for struggle. With regard to the connection between the Valladolid debate and the Iraq war and the conceptualization of my work *Las Casas Is Not a Home*, I was strongly influenced by reading Immanuel Wallenstein and the link he made between the debate and the war.

My work has this movement – or these movements – between language and politics, between history and the contemporary world, but for me it has also been important to conceptually and esthetically produce this narrative, not just as a discourse, but actually in the framework of the visual. I’m thinking of the work *Full Spectrum Dominance* (2008), which began with my reflections on slogans used by the anti-war movement in the United States. To investigate the context and historical force of these slogans, I juxtaposed them with quotes from other literary, theoretical and political sources. In its form, the work draws inspira-



Casi Quasi Cinema, 2006.
Courtesy: the artist and
ELASTIC, Malmö. Photo:
Asberg.

The screening was only months after George W. Bush had proclaimed “Mission Accomplished” about the war. But of course we know that the war continued and still continues. And even though almost 40 years have passed between the Algerian war and the Iraq war, I think that one important aspect of the work is the question of how history is reused and reread over and over again. What are the connections between the colonial past and an imperialist present?

gdu: *Las Casas Is Not a Home* revolves around the debate about the moral aspects of the Spanish conquest of American territories and is a harsh criticism of colonialism, despite Sepúlveda’s assertion that colonialism saved people from barbarism. This reasoning makes me think of the Bush administration and its insane idea of being able to export democracy. It brings to mind Nietzsche’s eternal recurrence. Will it ever be possible to break the cycle of history?

rl: The idea of cyclic history is always a paradox; there are always breaks in it; there are always movements and raptures. There is this story by Julio Cortázar, “Una flor amarilla” (“A Yellow Flower”) that begins with the line “Parece una broma, pero somos inmortales. Lo sé por la negativa, lo sé porque conozco al único mortal” [“We are immortal, I know it sounds like a joke. I know because I met the exception to the rule, I know the only mortal there is”; trans. Paul Blackburn].

It’s about a man who meets himself, another himself, as a child named Luc. They shouldn’t have met, he should have died before Luc was born, but for some reason this meeting occurs. They start to spend time together, but after a while the man discovers that everything is not exactly the same. When he was sick as a child, he spent a long time at the hospital, but Luc is quickly cured. He

tion from early photographic techniques. The letters were hand-cut and placed over the paper as it was left in the sun, forming the slightest of imprints. The form of the piece thus buttresses its content, as the slow-exposure method puts context, temporality and creative evolution in the foreground. These abiding concerns of form and content are ironically summarized in the title, which is a military concept referring to total control of the entire spectrum of a conflict: land, air, space and information. Full spectrum dominance was one of the key concepts in the original planning for the Iraq War.

For me (paraphrasing Gelman), “not to search for the solvent of memory but to stir differently” is an important method of practice, and it is equally important not to claim the rights of history and its medals, but to try to produce alternatives to the present, or to think of the present (and fight in it) and dream up the future.

gdu: Your work – perhaps due to your family background, with your grandfather who emigrated from Genoa to Argentina, and your parents who came to Sweden as exiles in 1976 – always implies a sociopolitical analysis. Is there also a desire to suggest viable solutions?

rl: I don’t find my work effective and it doesn’t try to give any answers. I see my work as a different form of thinking through the visual medium, where meanings coincide, yet don’t create a synthesis. The critical angle is in between the different layers and narratives of the work, and I see these “in-betweens” as places with political potential. To critically ask and to visualize how we read and re-read history and society is always extremely important. I think fiction creates this possibility, this space for struggle, where the viewers engage from another perspective and a place behind the image. In relation to narratives of

geography and the idea that there are directions in the world despite the fact that it's a globe, I found this short dialogue the other day:

T R E E B E A R D

I will leave you at the western borders of the forest.
You can make your way north to your homeland from there.
[Pippin suddenly looks up with a gleam in his eyes.]

P I P P I N

Wait! Stop! Stop! [Treebeard comes to a stop.]
Turn around. Turn around. Take us south!

T R E E B E A R D

South? But that will lead you past Isengard.

P I P P I N

Yes. Exactly. If we go south we can slip past Saruman unnoticed.
The closer we are to danger, the farther we are from harm.
It's the last thing he'll expect.

T R E E B E A R D

Mmmm. That doesn't make sense to me. But then, you are very small.
Perhaps you're right. South it is then. Hold on, little Shirelings.
I always like going south. Somehow it feels like going downhill.

(Screenplay for *The Lord of the Rings: The Two Towers*)

gdu: What are you working on at the moment?

rl: I'm currently developing a piece that I started during a residency in São Paulo in 2009, which is closely connected to the idea of rapture and modernity: *Contratiempos / Against Times*, based on the Ibirapuera Park in São Paulo, which was inaugurated in 1954, designed by Oscar Niemeyer and Roberto Burle Marx. It is one of the biggest parks in the city, but also a park where important cultural institutions such as the São Paulo Art Biennial hall and MAM – Museu de Arte Moderna are located. A huge pavilion connects the different institutions in the park, also designed by Niemeyer. But after so many years with almost no renovation, and so many people walking there, using it in different ways, the pavement has aged very fast and has a lot of cracks. The work's starting point was that many of the cracks resemble maps of South America, and I photographed all the cracks throughout the pavilion that I thought had the shape (as I imagine it) of South America. I'm interested in the relationship between the "high point of modernism", which Niemeyer represents with the construction of Brasilia and the production of "utopian society", and how South America is constituted today. How do we see South America today, and how does it see itself? Where are the breaks and the connections between the utopian project of Niemeyer and his colleagues and contemporary South America? What is the erosion of time, the development, the cycles and the raptures? The second piece that I'm working on at the moment, where I think questions of materiality and language are very visible in both the process and the piece itself, has the working title *Horizon*. It consists in almost 100 small, rectangular pieces of paper, 18x10 cm, with a thin line in the middle creating "a horizon" (or blocking the horizon from getting sun). Then the pieces are put in the sun in the window of my studio for several weeks. As the sun "burns" it, the paper turns yellow except the "horizon" that is covered. The work both deals with the concept of the endless line and directly refers to several works of minimalist art. At the same time, the idea of the sea/horizon is a classic romantic projection that involves issues of travel, "discoveries", diaspora and belonging (both chosen and forced) which to me becomes a place for politics or "the politics of the sea": "The sea is a special kind of medium for modernism, because of its perfect isolation, its detachment from the social, its sense of self-enclosure, and, above all, its opening onto a visual plenitude that is somehow heightened and pure, both a limitless expanse and a sameness, flattening it into nothing, into the no-space of sensory deprivation. The optical and its limits" (*The Optical Unconscious*, R. Krauss).

DI GIGIOTTO DEL VECCHIO

Che cosa rappresentano le crepe sul pavimento dell'Ibirapuera Park di San Paolo? O quelle che serpeggiano sulle pareti del padiglione del Grande Marquise di Oscar Niemeyer? Runo Lagomarsino vi vede emergere una mappa. Le sue fotografie svelano mappe di crepe che disegnano un Sud America piuttosto diverso dall'immaginario modernista. L'artista svedese rivela a Gigiotto Del Vecchio come il suo lavoro si muova sempre fra tra linguaggio e politica, senza rinunciare mai a una cornice visiva .



Las Casas is Not a Home, 2008 – 2010, installation view, Report on Probability, Kunsthalle Basel, 2009. Courtesy: the artist and ELASTIC, Malmö. Photo: Serge Hasenböhler. © Kunsthalle Basel, 2009.

gigiotto del vecchio: L'opera *Casi Quasi Cinema* (2006) – un modellino di cinema con panche in miniatura in cui è proiettato uno slide show – è ispirata alla notizia che il Pentagono, mostrò, nel 2003, alle truppe e ai comandi dell'esercito destinati all'Iraq, il film *La Battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo. Hai redatto poi un'intervista immaginaria al regista che pronuncia la frase "Traductore Traidore" – il traduttore è un traditore. Un film culto contro il colonialismo usato dai colonizzatori per non cadere in errore implica certamente un tradimento.

In che modo il tuo lavoro è interessato al concetto di traduzione e di tradimento della premessa?

runo lagomarsino: In questo caso il titolo gioca già con l'idea di traduzione e con la sua impossibilità. Come disse una volta Pessoa, un paradosso ha valore solo quando non lo è. Il titolo *Casi Quasi Cinema* è tratto da un lavoro di Hélio Oiticica, l'installazione *Quasi Cinema*. *Casi Quasi Cinema* in inglese significa "quasi semi-cinema".

È una traduzione che non funziona, così, da un lato, è un titolo che implica l'accettazione dei movimenti dell'"opera", delle sue interpretazioni eterogenee e delle sue premesse, ma dall'altro è anche un riferimento a un artista che mi ha ispirato in molti modi. Un esempio simile è l'installazione a cui ho lavorato negli ultimi anni, intitolata *Las Casas Is Not a Home*. Nel titolo c'è una sorta di doppio "sentiero". Il *Las Casas* del titolo fa riferimento alla figura storica del frate domenicano spagnolo Bartolomé de Las Casas (1486-1566). Fu uno dei primi europei a criticare il colonialismo e fu in aperto disaccordo con Juan Ginés de Sepúlveda in occasione del dibattito di Valladolid (1550-1551), riconosciuto oggi come una delle discussioni filosofiche cruciali sullo status di esseri umani delle popolazioni indigene. Allo stesso tempo, il significato letterale della parola spagnola "casa", che corrisponde esattamente all'italiano "casa", fa sì che nell'installazione vi sia un'enfasi sulle costruzioni di identità e comunità in quanto tali.

Quando ho letto della proiezione al Pentagono, la cosa mi ha interessato e ha suscitato in me uno stupore tragico. Uno dei più importanti film anticolonialisti, ispiratore di molte lotte di diverso tipo, specialmente nel "Terzo Mondo", veniva adesso usato dall'esercito statunitense come strumento analitico per comprendere un "nuovo" conflitto. M'interessa questa linea sottile che sta a metà tra la traduzione della storia e l'interpretazione della storia.

gdu: Cosa diceva il testo usato per lo screening?

rl: Il testo usato dal Pentagono per la proiezione era: “Come vincere una battaglia contro il terrorismo e perdere la guerra delle idee. I bambini sparano a bruciapelo ai soldati. Le donne posizionano bombe nei bar. In breve l’intera popolazione araba viene colta da un folle fervore. Suona familiare? I francesi hanno un piano. Ha successo da un punto di vista tattico, ma fallisce sul piano strategico. Per capire perché, venite ad assistere alla proiezione straordinaria di questo film.” Il testo mostra chiaramente che hanno studiato il film e che Pontecorvo aveva letto molto attentamente Fanon prima di realizzare *La battaglia di Algeri*. Nell’installazione *Las Casas Is Not a Home* ho usato una frase di Fanon: “Ogni spettatore è un codardo o un traditore”, ma ho aggiunto: “Ogni Runo è un codardo e un traditore”. Penso che per me sia stato un modo per commentare la relazione esistente tra traduzione, tradimento e spettatori in uno spazio espositivo. La proiezione ha avuto luogo solo cinque mesi dopo che George W. Bush aveva proclamato, a proposito della guerra: “Missione compiuta”. Ma ovviamente sappiamo che la guerra è continuata e continua tuttora. E sebbene quasi quarant’anni separino la guerra d’Algeria da quella in Iraq, ritengo che un aspetto importante dell’opera sia costituito dall’interrogativo sul modo in cui la storia è continuamente riutilizzata e riletta. Quali sono le connessioni esistenti tra un passato coloniale e un presente imperialista?

gdu: Il lavoro *Las Casas Is Not a Home* ruota intorno al dibattito sugli aspetti morali della conquista spagnola dei territori americani ed è una dura

dopo un po’ l’uomo scopre che le cose non sono esattamente le stesse. Quando, da piccolo, lui era stato malato era rimasto a lungo in ospedale, mentre Luc viene curato rapidamente. Mentre lui, da bambino, si era rotto una gamba, Luc si rompe un braccio. Improvvisamente Luc muore, il che ovviamente è sbagliato da un punto di vista narrativo, e l’uomo è libero. Ha spezzato la struttura ciclica ma, al tempo stesso, non riesce realmente a liberarsi: trascorre il tempo a cercare il proprio sé giovane, Luc. Va alla ricerca della parte ciclica di sé stesso. Per me il problema relativo allo sviluppo della “democrazia e del discorso universale” risiede nel fatto che le affermazioni in merito a una conoscenza universale e a dei valori universali provengono, solitamente, da una posizione di privilegio e sono probabilmente fini a se stesse, piuttosto che mirate a una reale liberazione (per chi?). Questo significa che i “termini del contratto” sono sempre problematici e si offrono come uno spazio di conflitto. Per quanto riguarda il collegamento tra il dibattito di Valladolid, la guerra in Iraq e la concettualizzazione della mia opera *Las Casas Is Not a Home*, sono stato fortemente influenzato dalla lettura di Immanuel Wallenstein e della connessione da lui stabilita tra il dibattito e la guerra.

Nel mio lavoro sono presenti questi movimenti tra linguaggio e politica, tra storia e contemporaneità. Per me, tuttavia, è stato importante produrre questa narrazione, sul piano concettuale ed estetico, non solo come discorso, ma anche all’interno di una cornice visiva. Penso all’opera *Full Spectrum Dominance* (2008), iniziata con le mie riflessioni sugli slogan usati negli Stati Uniti



critica al colonialismo, sebbene Sepulveda asserisca che il colonialismo rappresenta il riscatto dalla barbarie. Tale ragionamento mi porta alla mente l’amministrazione Bush e la sua folle idea di poter esportare la democrazia. Mi veniva in mente l’eterno ritorno nietzschiano. Sarà mai possibile interrompere la ciclicità della storia?

rl: L’idea di una storia ciclica è sempre un paradosso. Ci sono sempre fratture, movimenti e estasi. C’è un racconto di Julio Cortazar, “Una flor amarilla” [Un fiore giallo], che inizia con questa frase: *Parece una broma, pero somos inmortales. Lo se por la negativa, lo se porque conozco al unico mortal.*

Il racconto parla di un uomo che incontra se stesso, un altro sé, sotto forma di un bambino di nome Luc. Non avrebbero dovuto incontrarsi, lui avrebbe dovuto morire prima della nascita di Luc, ma per qualche misterioso motivo questo incontro impossibile avviene. Cominciano a passare del tempo insieme, ma



dal movimento contro la guerra. Per indagare il contesto e la forza storica di tali slogan, li ho giustapposti a citazioni provenienti da altre fonti letterarie, teoriche e politiche. L’opera trae la propria ispirazione formale dalla tecnica fotografica delle origini. Le lettere sono state ritagliate a mano e posizionate sopra la carta lasciata esposta al sole, formando così delle impressioni leggerissime. La forma dell’opera, in questo modo, dà forza al suo contenuto, in quanto il metodo dell’esposizione lenta porta in primo piano il contesto, la temporalità e l’evoluzione creativa. Queste costanti preoccupazioni per la forma e il contenuto sono ironicamente riassunte nel titolo, che fa riferimento a un concetto militare di controllo totale dell’intero spettro di un conflitto: terra, aria, spazio e informazione. Il “dominio dell’intero spettro” è stato uno dei concetti chiave nella pianificazione originaria della guerra in Iraq.

Per me (parafrasando Gelman) un importante metodo di lavoro consiste nel “non cercare il solvente della memoria, ma mescolare diversamente”, così come

è altrettanto importante non rivendicare i diritti della storia e le sue (medaglie), ma cercare di produrre delle alternative al presente, oppure pensare il presente (e combattere al suo interno) e sognare il futuro.

gđv: Il tuo lavoro – forse a causa della tua stessa condizione familiare, il nonno emigrato da Genova in Argentina, e i genitori esiliati in Svezia nel 1976 – implica sempre un’analisi socio-politica. Vi è anche la volontà di suggerire soluzioni praticabili?

rl: Non ritengo che il mio lavoro sia efficace e certamente non cerca di fornire delle risposte. Lo considero come un modo diverso di riflettere su ciò che è visivo, dove i significati coincidono ma al tempo stesso non danno luogo a una sintesi. Il punto di vista critico si trova in una posizione intermedia tra i diversi strati e le diverse narrazioni dell’opera e io considero tali “posizioni intermedie” alla stregua di luoghi dotati di un potenziale politico. È molto importante chiedersi, e visualizzare in modo critico, in quali modi leggiamo e rileggiamo la storia e la società. Per me la finzione crea questa possibilità, questo spazio per la lotta, dove gli spettatori osservano le cose da un’altra prospettiva e da un luogo che si trova dietro l’immagine. Per quanto concerne le narrazioni della geografia, e l’idea che nel mondo esistano diverse direzioni, al di là del suo essere un globo, l’altro giorno ho scoperto questo breve dialogo.

BARBALBERO

Vi lascerò al margine occidentale della foresta. Da lì potrete raggiungere la vostra terra andando verso nord.

[Pipino all’improvviso alza lo sguardo, con una strana luce negli occhi.]

PIPINO

Aspetta! Fermati! Fermati! [Barbalbero si arresta.] Gira. Gira. Portaci a sud!

BARBALBERO

Sud? Ma così passerete da Isengard.

PIPINO

Sì. Esatto. Se andiamo verso sud possiamo superare Saruman senza farci notare. Quanto più ci avvicineremo al pericolo, tanto più saremo al sicuro. È l’ultima cosa che si aspetterà.

BARBALBERO

Mmmm. Per me non ha senso. Ma d’altra parte voi siete molto piccoli. Forse hai ragione. Andiamo a sud, allora. Aspettate, piccoli abitanti della Contea. Mi piace sempre andare a sud. È un po’ come andare in discesa.

(Dalla sceneggiatura de *Il signore degli anelli. Le due torri*)

gđv: A cosa stai lavorando adesso?

rl: Al momento sto lavorando a un’opera che ho iniziato durante un soggiorno di studio a San Paolo del Brasile nel 2009. Tale lavoro, strettamente connesso con l’idea di estasi e modernità, s’intitola *Contratiempos /Against Times* e si basa sull’Ibirapuera Park di San Paolo, inaugurato nel 1954 e progettato da Oscar Niemeyer e Roberto Burlo Marx. È uno dei parchi più grandi della città, ma è anche il luogo dove si tengono alcune delle più importanti manifestazioni culturali, come la Biennale d’Arte di San Paolo, e dove si trova il MAM – Museu de Arte Moderna. Un enorme padiglione (la Grande Marquise), anch’esso progettato da Niemeyer, collega le diverse istituzioni che si trovano nel parco. Ma, dopo tanti anni, la pavimentazione, a causa del gran numero di persone che vi camminano sopra, e che la usano nei modi più svariati, si è deteriorata e presenta molte crepe. L’opera è partita dalla considerazione che molte delle crepe

somigliano a delle mappe del Sudamerica, ragione per cui ho fotografato tutte le crepe nel padiglione che, a parer mio, avevano quella forma (o la forma da me immaginata) del Sudamerica. M’interessa il rapporto esistente tra il “vertice del modernismo”, rappresentato da Niemeyer, con la sua costruzione di Brasilia, e dalla “società utopica”, e il modo in cui il Sudamerica è costituito oggi. Come noi vediamo il Sudamerica (e come il Sudamerica vede se stesso) oggi? Dove sono le fratture e le connessioni tra il progetto utopico di Niemeyer e dei suoi colleghi e il Sudamerica contemporaneo? Dove sono l’erosione del tempo, lo sviluppo, i cicli e i sussulti della storia? La seconda opera a cui sto lavorando attualmente ha il titolo provvisorio di *Horizon*. In essa ritengo che le questioni della materialità e del linguaggio siano molto evidenti, sia nel processo di creazione dell’opera sia nell’opera stessa. Il lavoro è formato da quasi cento pezzetti di carta rettangolari, delle dimensioni di 18x10 cm, al centro dei quali una sottile linea crea “un orizzonte” (o impedisce all’orizzonte di essere raggiunto dal sole). Poi i pezzetti di carta sono stati esposti al sole, per diverse settimane, davanti alla finestra del mio studio. Il sole “brucia” e fa ingiallire la carta, a eccezione dell’“orizzonte” coperto. L’opera riguarda il concetto di linea infinita e fa riferimento a numerose opere del Minimalismo. Al tempo stesso, l’idea del mare/orizzonte è una classica proiezione romantica che ci parla di viaggi, “scoperte”, diaspora e appartenenza (scelte o subite), diventando per me uno spazio per la politica o “la politica del mare”. “Il mare è un medium speciale per il modernismo, a causa del suo perfetto isolamento, del suo distacco dal



sociale, della sensazione di completezza in sé e, soprattutto, della sua apertura verso una pienezza visiva che è, in qualche modo, amplificata e pura, al tempo stesso espansione senza limite e identità che lo appiattisce nel nulla, nel non-spazio della privazione sensoriale. L’ottico e i suoi limiti” (*The Optical Unconscious*, R. Krauss).

Above – *Las Casas is Not a Home*, 2008 - 2010, installation view at ELASTIC, Malmö. Courtesy: the artist and ELASTIC, Malmö. Photo: Serge Hasenböhler.

Opposite – *Las Casas is Not a Home*, 2008 - 2010, installation views, Report on Probability, Kunsthalle Basel, 2009. Courtesy: the artist and Gallery Elastic, Malmö. Photo: Serge Hasenböhler. © Kunsthalle Basel, 2009.

