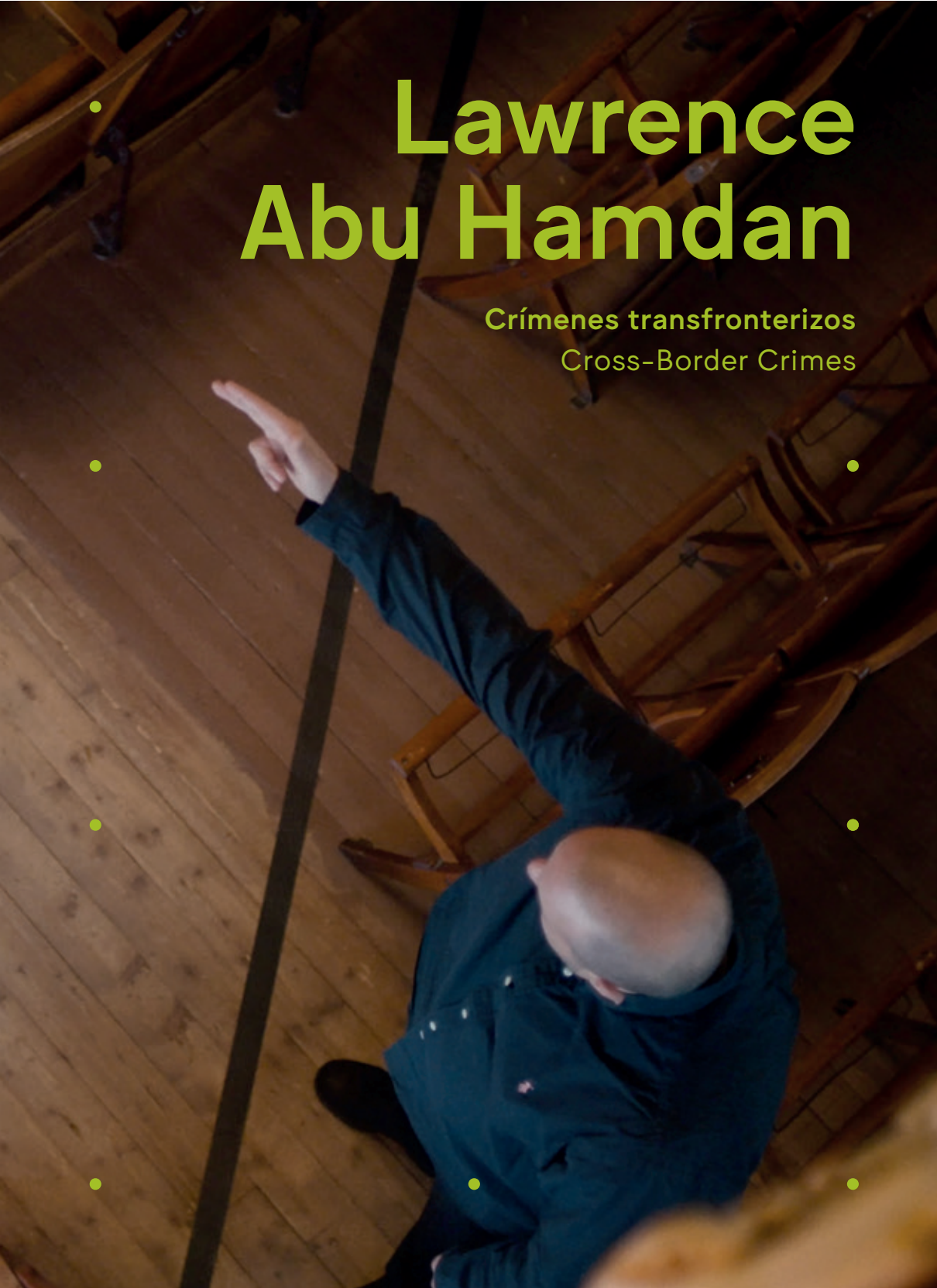


Lawrence Abu Hamdan

Crímenes transfronterizos
Cross-Border Crimes





45th Parallel [Paralelo 45], 2022. Vista de instalación en—Installation view at Mercer Union, 2022. Foto—Photo: Toni Hafkenscheid [Cat. 1]

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Abu Hamdan, Lawrence, 1985- , artista, autor. | Roy Luzarraga, Virginia, autor. | Weizman, Eyal, autor. | Neuhouser, Julianna, traductor. | Soler Frost, Jaime, traductor. | Universidad Nacional Autónoma de México. Museo Universitario Arte Contemporáneo, institución sede.

Título: Lawrence Abu Hamdan : crímenes transfronterizos = Lawrence Abu Hamdan : cross-border crimes / [textos] Virginia Roy Luzarraga, Lawrence Abu Hamdan, Eyal Weizman ; traducción = translation, Julianna Neuhouser, Jaime Soler Frost.

Otros títulos: Lawrence Abu Hamdan : cross-border crimes.

Descripción: Primera edición = First edition. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2023. | “Publicado con motivo de la exposición Lawrence Abu Hamdan. Crímenes transfronterizos (2 de septiembre de 2023 al 17 de marzo de 2024) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México = Published on occasion of the exhibition Lawrence Abu Hamdan: Cross-Border Crimes (September 2, 2023 to March 17, 2024) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.” – Colofón. | Texto en español e inglés.

Identificadores: LIBRUNAM 2211965 (impreso) | LIBRUNAM 2211975 (libro electrónico) | ISBN 978-607-30-7925-9 (impreso) | ISBN 978-607-30-7924-2 (libro electrónico).

Temas: Abu Hamdan, Lawrence, 1985- -- Exposiciones. | Sonido en el arte -- Exposiciones. | Escuchar -- Aspectos sociales -- Exposiciones. | Delitos contra la persona -- Exposiciones. | Arte conceptual -- Exposiciones.

Clasificación: LCC N7276.8.A28.A4 2023 (impreso) | LCC N7276.8.A28 (libro electrónico) | DDC 700.411—dc23

Primera edición, 2023—First edition, 2023

D.R. © UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México

MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo

Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Coyoacán, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN UNAM 978-607-30-7925-9

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—

All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

Lawrence Abu Hamdan

Crímenes transfronterizos

Cross-Border Crimes



Walled Unwalled [Muros desmontados], 2018. Vista de la instalación de la exposición—Installation view of the exhibition *Lawrence Abu Hamdan: Walled Unwalled and Other Monologues*, The Museum of Modern Art, New York, 2023. Foto—Photo: Emile Askey © The Museum of Modern Art [Cat. 5]

Fugas acústicas y muros de escucha 08

Acoustic Leaks and Listening Walls 18

Virginia Roy Luzarraga

Tipologías de testimonio 50

Typologies of Witnessing 64

Lawrence Abu Hamdan

Eyal Weizman

Semblanza 79

Biographical Sketch

Catálogo 79

Catalog

Créditos 79

Credits

Fugas acústicas y muros de escucha

Virginia Roy Luzarraga



Frontera 1: El espacio del sonido

Situado a 45 grados al norte de la línea del Ecuador, el paralelo 45 cruza varios países de Europa, Asia y Norteamérica. Este círculo imaginario se extiende por la frontera entre Estados Unidos y Canadá, y sobre él se encuentra el edificio que alberga la Haskell Free Library & Opera House. Esta construcción, edificada en el linde entre Quebec y Vermont en 1904, como símbolo de unidad entre ambas naciones, es el único teatro-biblioteca transfronterizo del mundo. Cualquiera puede acceder libremente desde cualquiera de los dos países y no existe control migratorio para entrar, el único requisito para ingresar es que el visitante abandone el recinto por el mismo país por el que entró. En el interior, nada permite intuir que la frontera cruza ese espacio, si no es por la línea negra simbólicamente delineada sobre el suelo. Nadie sospecha que las sillas del teatro de la ópera se asientan en el lado de Estados Unidos mientras que el decorado reside en terreno canadiense.

Este espacio liminar constituye el escenario de la reciente obra realizada por el artista jordano Lawrence Abu Hamdan justamente titulada *45th Parallel* [*Paralelo 45*] (2022). La producción de Abu Hamdan se caracteriza por investigar sobre la intersección entre sonido, espacio y política. Sus obras ahondan en la dimensión política de la voz y la escucha. Captar con el sonido lo que existe más allá del sonido. Él mismo se ha definido como *oído privado*, y sus proyectos presentan el sonido como testimonio y evidencia política. Su práctica artística experimenta sobre la manera de generar nuevas expresiones estéticas que den otra forma a lo político. El propio artista ha afirmado que “la propagación del sonido supone el modo más adecuado de considerar todas las formas de atravesar fronteras, ya sean éstas materiales, interpersonales, arquitectónicas, jurídicas, disciplinarias, biológicas, sensoriales o conceptuales”.²

—

1— Extracto de la pieza *Walled Unwalled* [*Muros desmontados*] (2018).

2— Ana Janevski, May Makki y Erica Papernik-Shimizu, “A Studio in the Studio: An Interview with Lawrence Abu Hamdan”, MoMA, 5 de abril de 2023. Disponible en:

45th Parallel aborda el carácter volátil de las fronteras, así como la porosidad y la fluidez de los límites, lo que contrasta con la naturaleza terminante y en ocasiones letal de las demarcaciones nacionales. El cineasta Mahdi Fleifel es el narrador de este video: relata la historia de la Haskell Free Library & Opera House como espacio limítrofe y expone el asesinato del mexicano Sergio Adrián Hernández por parte de la patrulla fronteriza, en El Paso-Juárez, en 2010. El agente disparó desde los Estados Unidos; sin embargo, la bala cruzó la frontera y mató al joven en México. El hecho incita a cuestionarnos bajo qué ley y en qué país debía sentenciarse esa muerte. ¿Qué implicaciones legales conlleva y bajo qué jurisprudencia debería juzgarse el asesinato? Y lo más interesante, ¿existen unos límites jurídicos para el sonido? Como la pieza nos advierte al final, aceptar las consecuencias de esta deslocalización de los hechos supondría revisar otros casos de violencia, en que la acción se ejecuta en Estados Unidos, aunque sus efectos tienen lugar en otras latitudes, como es el caso de los drones o misiles que se disparan en Somalia, Siria, Yemen, Afganistán o Libia, entre otros países.

Tanto la narración sobre la biblioteca y el teatro fronterizo como la complejidad geográfica del asesinato de Hernández permiten a Abu Hamdan profundizar en uno de los ejes de su trabajo: el conflicto y la tensión entre el sonido y el espacio donde se produce. La dislocación entre ambos elementos genera a la vez un intersticio físico y conceptual, que abre un campo de análisis. De esta manera, las obras no sólo refieren a las fronteras físicas y los posibles traslados y movimientos que se dan en ellas, sino también a la comprensión de las fronteras entre lo verdadero y lo falso, entre el silencio y el ruido. Se trata de vislumbrar cuál es el relato oculto detrás de las historias oficiales y de dar voz a lo velado, a lo que circunda el mensaje y a la vez escapa de él.

El concepto de *trasfondo* hace referencia a lo que subyace tras lo visible o lo superficial: rescatar desde el atrás, colocarlo en un primer plano y darle atención. La idea de fondo también aparece en el teatro, en la misión del telón al ocultar y develar el espectáculo. *45th Parallel* expone la relevancia del fondo teatral y cómo el decorado participa en la resignificación de la historia. Mientras ocurre el monólogo, en el video se suceden diferentes telones que acompañan la narración: el decorado real de la Opera

<https://www.moma.org/magazine/articles/882>.

House con un paisaje de los canales de Venecia; una representación de la alcantarilla donde se produjo el tiroteo de El Paso-Juárez y, finalmente, una aproximación de una pintura de 1920 del pintor Richard Carline, que presenta una vista aérea de Damasco. La instalación de la pieza recrea esa escenografía y unas cortinas, pintadas con las mismas imágenes, cuelgan del espacio mientras se proyecta el video. La representación del paisaje emerge como la plasmación del ruido y el silencio a lo largo de la frontera, como la imagen del trasfondo del suceso. La violencia está encarnada en los fondos pictóricos, y las pinceladas dan forma a la compleja porosidad de los lindes fronterizos.

Frontera 2: A través del muro

Como ha mencionado Abu Hamdan: “Los muros son dispositivos arquitectónicos y legales: definen los límites de la ciudad y su jurisdicción, la vida pública y la privada”.³ Las paredes delimitan los espacios, así como las acciones y las consecuencias que se dan dentro o fuera de ellas. Las obras del artista exploran los límites de lo permeable y la manera en que el sonido se filtra más allá de las paredes y deviene en agente revelador de historias para la construcción de la verdad. ¿Cómo se escucha y se ve a través de? El sonido traspasa, se fuga.

En *Walled Unwalled [Muros desmontados]* (2018), Abu Hamdan revisa varios sucesos en los que las paredes y las divisiones de muros han desempeñado un papel fundamental en el esclarecimiento o la condena de un caso judicial. La obra se inicia con la historia del narcotraficante Kylo, cuya plantación de drogas se rastreó gracias a la tecnología térmica que reveló el calor que desprendía el muro de su casa. La sentencia se resolvió a favor de Kylo porque se habían violado los límites de lo privado al no haber detectado los hechos por los sentidos humanos, sino por una tecnología que había “accedido” a su hogar desde el exterior. Paradójicamente, en un momento en que se multiplican los muros por todo el mundo, emergen técnicas nuevas como la muografía, que permite reproducir imágenes de lo que hay más allá de las paredes. El video también recupera el asesinato que el atleta Oscar Pistorius cometió

3— Véase: <http://lawrenceabuhmdan.com/walled-unwalled>.

contra su novia, Reeva Steenkamp, en el baño de la casa. La condena contra Pistorius se impuso al comprobarse que la pared del baño sobre la que disparó amplificaba el sonido —en lugar de amortiguarlo, como él afirmaba— y, por tanto, él podía haber diferenciado el grito de su novia tras el muro. Finalmente, el video aborda la acústica en los presidios y, en concreto, en la cárcel de tortura siria de Saydnaya. Los prisioneros tenían siempre los ojos tapados, con lo que el universo sonoro constituía su único medio de relación con el entorno y de supervivencia durante el tiempo de su detención. Abu Hamdan pidió a los presos que describieran la arquitectura del espacio donde habían estado encerrados. Sin embargo, su percepción de los sonidos fue lo que permitió descubrir las condiciones de tortura y sufrimiento a las que estaban sometidos.

Los diferentes casos reflexionan sobre qué es lo perceptible y lo audible, pero, sobre todo, acerca del contexto en que estas características se desarrollan. Así, no se trata sólo del testimonio (lo que se escucha), sino de las condiciones de ese testimonio que aportan información de otro tipo (cómo y de qué manera se escucha). Se trata de buscar en lo que se sobreentiende, de extender el acto de presenciar la materia que se devela. Como ha comentado Eyal Weizman, de encontrar la *evidencia sucia*. “Como la tierra alrededor del artefacto arqueológico que ha sido sacado del suelo”.⁴ Se produce así una variedad de evidencias que recogen distintas formas de dar voz y testimonio, porque “las tipologías de violencia producen tipologías de testimonio”.⁵ Abu Hamdan no se limita a registrar los hechos como un receptor o sensor, sino que incide en el proceso de registro y en el modo en que éstos se comunican. De esta manera, la importancia recae sobre todo en quien escucha y a quién se escucha. Es decir, en las posibilidades políticas de la escucha.

El video se filmó en la Funkhaus, una antigua cabina de radio de la República Democrática Alemana, que funcionó de 1952 a 1991. Paradójicamente, en una época de Guerra Fría y división de fronteras, la radio emitía ondas que se propagaban libremente y traspasaban los territorios. De nuevo, la escenificación

4— Lawrence Abu Hamdan y Eyal Weizman, “Typologies of Witnessing. Lawrence Abu Hamdan and Eyal Weizman in Conversation” en Fabian Schöneich (ed.), *Lawrence Abu Hamdan: Dirty Evidence*, Estocolmo/Milán, Bonniers Konsthall/Lenz Press, 2022, p. 207 [véase también, en este mismo libro, p. 56].

5— *Ibid.*, p. 204 [véase también, en este mismo libro, p. 50].

en la cabina de radio resignifica la pieza y el espacio de producción del sonido. La cabina crea el artificio sonoro y reproduce sonidos del exterior en el interior: arena, nieve, etc. Es lo que se ha denominado texturas sonoras: sonoridades que no producen un mensaje específico, sino que develan otro tipo de comunicación. Estas texturas corresponden a los sonidos que forman parte de la atmósfera, del ambiente, que se mezclan, y generan otras capas de información que percibimos. Insistiendo en las ideas de textura y de superposición, el video se proyecta sobre una pantalla traslúcida. Esta superficie cobra así una presencia específica, casi escultórica, en la que la luz flotante atraviesa la materialidad. La expansión de la imagen se relaciona con la disolución y la permeabilidad física a que alude la pieza. Como el propio artista ha comentado: “Las fronteras son espacios en capas, no en líneas, sino en redes”.⁶ Constituyen conexiones y estratos, cuyas sedimentaciones descubren lo enterrado.

Frontera 3: Más allá del ruido

En 2012, Lawrence Abu Hamdan reunió a varios lingüistas, inmigrantes y activistas con el fin de debatir sobre las políticas fonéticas en los controles migratorios. El caso que se presentó analizaba si el acento y la pronunciación de una lengua bastaban para determinar legalmente el país de origen de doce somalíes y, en consecuencia, para que el gobierno de los Países Bajos rechazara o aceptara su solicitud de asilo. El resultado del estudio fueron varios diagramas que se recogieron en la pieza *Conflicted Phonemes [Fonemas conflictuados]* (2012) y que muestran la dificultad de establecer la biografía de una persona por medio de su voz. El propio artista argumenta que “se necesitan estrategias estéticas para crear las condiciones de escucha de estas voces”.⁷ Por lo tanto, no se trata sólo de “representar las voces de los sujetos, sino de cómo se escuchan y por qué”.⁸ ¿Cómo escuchar en el interior de un bullicio incommunicable?

Ese ruido afirma la presencia de quien no suele ser escuchado. Como ha afirmado Judith Butler: “Es el registro de

6— Véase: <http://lawrenceabuhamdan.com/45th-parallel>.

7— Ana Janevski, May Makki y Erica Papernik-Shimizu, *op cit*.

8— *Ibid*.

los cuerpos que se alían en el espacio público [...] La voz que se desplaza entre el ruido y el lenguaje registra la condición inaceptable de la exclusión del cuerpo”.⁹ De esta manera, el ruido se puede entender como la demanda de los sujetos no incluidos ni reconocidos en las estructuras democráticas. El murmullo deviene en un ruido que no puede trasladarse al nivel del habla y del discurso, pero que tampoco puede suprimirse de ellos. Esas voces manifiestan la exclusión y reclaman su espacio de participación política.

El 4 de agosto de 2020, 2750 toneladas de nitrato de amonio explotaron en un depósito del puerto principal de Beirut, una de las mayores explosiones no nucleares de la historia que ocasionó miles de desplazados, heridos y cientos de muertos. Sus causas siguen sin conocerse. A partir del suceso, algunos testigos declararon haber escuchado el vuelo de aviones de combate antes de la explosión. Abu Hamdan descubrió que no hubo aviones israelíes volando en el momento de la explosión. No obstante, fue el inicio de una exhaustiva investigación que reveló las constantes invasiones que habían efectuado aeronaves de combate israelíes en espacio aéreo libanés a lo largo de más de 15 años. Consultando documentos de la biblioteca digital de la ONU, Abu Hamdan recopiló las incursiones de 22 111 vehículos aéreos desde 2007, lo cual probaba una ocupación militar prolongada del cielo del Líbano. La suma de la duración de estas invasiones daba un total de ocho años y medio. Con esa información, el artista confeccionó la web *airpressure.info* que constituye la primera base de datos de acceso público donde se cruza la información correspondiente a la trayectoria, la duración y el tipo de aeronave que sobrevoló el cielo. El resultado modela un cúmulo de líneas, trazos, sonidos y violaciones que evidencian la magnitud de la agresión sostenida, así como la atmósfera de temor y miedo que se creó. El cielo, además de ser un campo de pruebas rentable para la mercadotecnia militar, devela esos ejercicios de dominio territorial.

El registro de ese paisaje de ocupación dio lugar a dos proyectos más. De nuevo, el sonido atraviesa fronteras y se convierte en el instrumento con el cual analizar los hechos. Por un lado, la pieza *Air Conditioning [Aire acondicionado]* (2021)

9— Judith Butler, “Out of Breath: Laughing, Crying at the Body’s Limit”, conferencia impartida en la Sala Nezahualcóyotl, Centro Cultural Universitario, UNAM, 13 de junio de 2019. Disponible en: <https://shorturl.at/kwxCO>.

presenta un friso de 54 metros que configura un paisaje de nubes cuya densidad y color provienen del análisis de la duración y el tipo de ocupación de las aeronaves. La obra constituye una línea del tiempo visual que texturiza la acumulación de los datos y dimensiona la escala de ese permanente horizonte de amenaza. Más allá de la voluntad de mostrar la violación de la soberanía del territorio libanés, el interés de Abu Hamdan reside también en subrayar las consecuencias sonoras, espaciales e incluso psicológicas que genera la presencia militar prolongada. Un ataque dilatado y constante que el artista evidencia mediante lo que ha denominado *imagen sónica*: “la imagen sónica es una imagen cuyo valor individual o valor de verdad se deriva no de una sola fuente, sino de sus cualidades relacionales. No es una visualización del sonido”.¹⁰ Así, Abu Hamdan apuesta por las capacidades tanto de la imagen como del sonido y por la manera en que la combinación de ambos conforma posibilidades estéticas y de producción de verdad.

Esa misma idea se presenta en *The Diary of a Sky* [*El diario de un cielo*] (2023), un video que exhibe la repercusión del ruido persistente de los aviones y la ansiedad que produce en los ciudadanos un posible bombardeo. Estas incursiones aéreas han formado parte del día a día de los habitantes del Líbano: el zumbido incesante y la presencia de las aeronaves sobre sus casas han constituido una violencia que integran en su rutina. La pieza está conformada por imágenes del cielo obtenidas por los habitantes de la ciudad con sus teléfonos celulares. Se trata de material de archivo encontrado en línea que muestra nuevas formas de testimonio donde, más allá de la primera persona, el testigo deviene en colectivo. Las diferentes tomas crean un caleidoscopio celeste con las huellas y registros aéreos de los aviones y drones. Al invertir la mirada, las imágenes reflejan el cielo como protagonista, un cielo que se materializa y se cosifica como lugar de violencia y de control, un espacio en el que se acumulan la duración y los detalles de esas violaciones. Las secuencias constatan no sólo los trazos espaciales, sino también los temporales: “Este bloque de tiempo establece el cielo como un terreno sólido que puede ser ocupado como la tierra. Y en muchos sentidos, este trabajo está tratando de

10— Lawrence Abu Hamdan y Skye Arundhati Thomas, “One long crime”, *e-Flux*, 5 de mayo de 2022. Disponible en: <https://www.e-flux.com/criticism/465965/one-long-crime>.

darle la vuelta a la tierra, de ver el cielo como un terreno sólido mientras la tierra debajo de él se derrumba”.¹¹

El cielo es ahora un espacio nuevo. En él, el aire forja una materia propia. Se convierte en el objeto de estudio, cobra forma, presencia y *suena*. Abu Hamdan ha comentado al respecto: “Tomé la decisión desde el principio de que el aire es un tipo de territorio muy diferente. Y si representamos el aire en términos cartográficos convencionales de violación soberana solamente, perdemos algo de especificidad sobre lo que realmente está sucediendo. Estoy tratando de no representar esto como una violación del espacio aéreo que pertenece a alguien en particular, sino más bien para crear una comprensión de las formas en que el aire se vuelve violento”.¹² Así, el aire revela el nivel de sonido, pero también los alcances de la contaminación. Es lo que Abu Hamdan ha denominado *violencia atmosférica*: las agresiones sonoras, que también son tóxicas y psicológicas, que cierto tipo de ataques ocasionan en el ambiente. En este caso, al ruido de los aviones hay que sumar los decibeles de los generadores de electricidad que, ante la escasez de combustible y las fallas eléctricas, también se escuchan en el Líbano. Se incrementa a la vez la contaminación acústica, la polución tóxica del país y los efectos en la salud. *The Diary of a Sky*, además de resultar un diario de los sucesos, alude al contexto histórico y lo asocia con los experimentos realizados en Alemania Occidental en 1989 para evidenciar el impacto de la contaminación acústica (en ese caso por los aviones estadounidenses) en el control arterial y la frecuencia cardíaca de los habitantes. Esos estudios se realizaron posteriormente en Israel y demostraron las consecuencias dañinas en el cuerpo humano.

La producción de Abu Hamdan invita a comprender el sonido y su relación con el medio. Propone concebir el ruido de fondo (de nuevo la idea de *fondo*) que emerge como un gemido que reclama y nos interpela. ¿Qué nos expresan ese ruido y ese estruendo? Abu Hamdan induce a encuadrar en primer plano y activar el sonido al que habíamos dejado de prestar atención. En referencia al proyecto, él ha dicho: “De hecho, así es como

11— Lawrence Abu Hamdan y Ghalya Saadawi, “Tearing the Open Sky”, en Irene Calderoni y Amanda Sroka (eds.), *Lawrence Abu Hamdan: Air Pressure (A Diary of the Sky)*, Yale University Press (en prensa).

12— *Ibid.*

comenzó el trabajo: nació del ruido del discurso en línea. [...] Este ruido de fondo reapareció al frente del discurso”.¹³ Nos plantea percatarnos de qué sonidos se escuchan e integran nuestras vidas y cuáles se ignoran en nuestra convivencia. Abu Hamdan ha denominado su investigación una “ecología política del ruido”, esto es, el análisis y el entendimiento de los elementos que interactúan y forman parte del sonido.

El ruido se considera un hecho molesto, algo que destruye y altera la comunicación. Ensordece y perturba. Se experimenta como un resto o un desecho, en apariencia sin sentido. Ante eso, como ha expuesto Judith Butler, debemos insistir en la potencia crítica y política del ruido: “¿Acaso ese ruido no es también una denuncia política que tiene lugar en otro registro?”.¹⁴ Resulta imposible separar el sonido, aislarlo, porque existe siempre una dependencia sonora. Es una amalgama que demanda escucha. Como proponen las obras de Abu Hamdan, el sonido existe en relación con un sistema y exige escucharlo en su condición relacional. Se requiere oír más allá del sonido, escapar de él. “La escucha atenta es una herramienta conceptual y política para contrarrestar la ignorancia violenta del aislacionismo y la compartimentación”.¹⁵ Debemos permitirnos ese espacio de escucha política en el que el sonido nos revela y se convierte en un testigo clave para enfrentar y resistir.

13— *Ibid.*

14— Judith Butler, *op cit.*

15— Ana Janevski, May Makki y Erica Papernik-Shimizu, *op cit.*

Acoustic Leaks and Listening Walls

Virginia Roy Luzarraga



Border 1: The Space of Sound

Situated 45 degrees north of the equator, the 45th parallel crosses several countries in Europe, Asia and North America. This imaginary circle follows the border between the United States and Canada, and it is upon this circle where the Haskell Free Library & Opera House is located. This building, built on the border between Quebec and Vermont in 1904 as a symbol of union between the two nations, is the only transborder theater/library in the world. Anyone can freely access it from either country and there's no immigration checkpoints to enter: the only requirement is that visitors leave the building into the same country from which they entered. Inside, there's nothing that would suggest that the border passes through this space aside from the black line symbolically delineated on the floor. Nobody would suspect that the seats in the Opera House are on the US side, while the stage is in Canada.

This liminal space provides the stage for a recent piece by the Jordanian artist Lawrence Abu Hamdan, titled *45th Parallel* (2022). Abu Hamdan's production is characterized by its explorations of the intersection between sound, space and politics, investigating the political dimension of voice and listening. He uses sound to capture that which is beyond sound. He has defined himself as a *private ear* and his projects present sound as testimony and political evidence. His artistic practice experiments with ways of creating new aesthetic expressions that give politics another form. The artist himself has stated that "the propagation of sound is the most expedient way to consider all forms of border-crossing, be they material, interpersonal, architectural, juridical, disciplinary, biological, sensorial, or conceptual."²

45th Parallel addresses the volatile character of borders, as well as the porosity and fluidity of limits, in contrast with the

—

1— Extract from the piece *Walled Unwalled* (2018).

2— Ana Janevski, May Makki and Erica Papernik-Shimizu, "A Studio in the Studio: An Interview with Lawrence Abu Hamdan," MOMA, April 5, 2023. Available at: <https://www.moma.org/magazine/articles/882>.

final and occasionally lethal nature of national demarcations. The filmmaker Mahdi Fleifel is the narrator of this video: he tells the story of the Haskell Free Library & Opera House as a limit space and recounts the murder of the Mexican citizen Sergio Adrián Hernández by the US Border Patrol in El Paso–Juárez in 2010. The agent fired from the US, but the bullet crossed the border hitting the young man. This incident leads us to ask under which laws and jurisprudence this murder should be judged. And what's even more interesting: are there legal limits for sound? As the piece warns us in the end, accepting the consequences of this delocalization of events could force us to review other cases of violence in which an action is executed in the United States but the effects are felt elsewhere, such as with the drones or missiles that are fired in Somalia, Syria, Yemen, Afghanistan and Libya, among other countries.

Both the narration regarding the border library and theater as well as the geographical complexity of Hernández's murder allow Abu Hamdan to explore one of the axes of his work: the conflict and tension between sound and the space where it is produced. The dislocation between these elements generates a physical and conceptual interstice, in turn opening up a field of analysis. His pieces not only refer to physical borders and the possible crossings and movements that can occur along them, but also to the understanding of the borders between the true and the false, between silence and noise. It's a question of catching a glimpse of the narrative hiding behind the official story and giving voice to the veiled, to that which envelops the message and yet escapes from its grasp.

The concept of *background* refers to what underlies the visible or superficial: recovering what lies behind, bringing it into the foreground and giving it proper attention. This idea also occurs in the theater, in the role of the backdrop in concealing and revealing the spectacle for the audience. *45th Parallel* shows the importance of this backdrop and the way in which stage decorations can play a role in resignifying a story. During the monologue, the video displays different curtains that accompany the narration: the real decorations of the Opera House, featuring a view of the canals of Venice; a representation of the culvert where the El Paso–Juárez shooting took place; and, finally, an approach of a 1920 Richard Carline painting of an aerial view of Damascus. The installation of the piece recreates this staging and curtains painted with the same images hang in space as the video is projected. The representation of the landscape emerges as the visualization of the noise and silence of the border, the

backdrop to the action. Violence is incarnated in these pictorial backdrops, their brushstrokes giving form to the complex porosity of border lines.

Border 2: Through the Wall

As Abu Hamdan has said, walls are “an architectural and a legal device—legal in that they define the limits of a city and its jurisdiction, and architectural in the sense that the walls of the home are a barrier between public (civic) and private life.”³ Walls delimit spaces, as well as the actions that occur within them or outside them and their consequences. His pieces explore the limits of the permeable and the way in which sound filters through walls and becomes an agent revealing stories for the construction of truth. How does one see and hear *through*? Sound traverses, flees.

In *Walled Unwalled* (2018), Abu Hamdan revisits a series of events in which walls and divisions have played a fundamental role in solving or sentencing court cases. The piece begins with the story of the drug trafficker Kylo, whose grows were located thanks to thermal technology that revealed the heat escaping from the walls of his house. The case was decided in Kylo’s favor because the police had violated the limits of the private by not using human senses to detect his grow, but rather a technology that had *entered* his home from outside. Paradoxically, at a time in which walls are multiplying around the world, new techniques such as muography have emerged that allow us to reproduce images of what’s on the other side of a wall. The video also addresses the athlete Oscar Pistorius’ murder of his girlfriend Reeva Steenkamp in the bathroom of their house. Pistorius was found guilty because it was shown that the bathroom wall at which he shot amplified sound—rather than muffling it, as he argued—and so he was able to identify the voice of his girlfriend screaming behind the wall. Finally, the video addresses prison acoustics, specifically at the Syrian torture site Saydnaya. Prisoners there were constantly blindfolded and so the universe of sound represented their only means of relating to their environment and of surviving their period of detention. Abu Hamdan interviewed former prisoners to describe the architecture of the

—

3— See <http://lawrenceabuhamdan.com/walled-unwalled>.

space where they had been imprisoned; their perception of sounds was what allowed for the disclosure of the torture and suffering to which they had been subjected.

These different cases speak to what is perceptible and audible, but above all to the context in which these characteristics develop. This is not just a question of testimony (that which is heard) but of the conditions of said testimony that provide other types of information (how and in what way it is heard). It's about seeking that which goes unmentioned, of prolonging the act of witnessing the material disclosed. As Eyal Weizman has noted, of finding the *dirty evidence* "like the dirt around the archaeological artifact that has been taken from the ground."⁴ This produces varied forms of evidence, different ways of giving voice and testimony; what we have here is "typologies of violence producing typologies of witnessing."⁵ Abu Hamdan does not limit himself to recording events as if he were a receptor or sensor, but instead intervenes in the recording process itself and the way in which events are communicated. Meaning thus lies, above all else, in who is listening and who is being listened to. That is, in the political possibilities of listening.

The video was filmed in the Funkhaus, a former radio station in the German Democratic Republic that operated from 1952 to 1991. Paradoxically, in the time of the Cold War and its border divisions, the station broadcast radio waves that travelled freely and crossed into other territories. Once again, the staging in the broadcast booth resignifies the piece and the space in which sound is produced. The booth creates an acoustic artifice and reproduces outdoor sounds inside: sand, snow, etc. These are what have been termed sound textures: sounds that don't produce a specific message but instead engage in another form of communication. These textures correspond to sounds that form part of the atmosphere, the environment, that bleed together and generate other layers of information we can perceive. Insisting on the ideas of texture and overlap, the video is projected on a translucent screen. This surface thus acquires a specific presence, almost sculptural, in which floating light pierces its materiality. As the artist himself has said, "borders are not just lines but, rather,

—

4— Lawrence Abu Hamdan and Eyal Weizman, "Typologies of Witnessing," in Fabian Schöneich (ed.), *Lawrance Abu Hamdan: Dirty Evidence*, Stockholm/Milan, Bonniers Konsthall/Lenz Press, 2022, p. 207 [see also in this book, p. 70].

5— *Ibid.*, p. 204 [see also in this book, p. 64].

richly layered spaces.”⁶ They constitute connections and strata whose sedimentation uncovers what has been buried.

Border 3: Beyond Noise

In 2012, Lawrence Abu Hamdan brought together several linguists, immigrants and activists to debate phonetic politics and immigration controls. The case in question analyzed whether their accent and pronunciation of a language were enough to legally determine the country of origin of 12 Somalis and, therefore, whether the government of the Netherlands would reject or accept their request for asylum. This study produced several diagrams that were presented in the piece *Conflicted Phonemes* (2012), which demonstrate the difficulty of establishing an individual’s biography through their voice. The artist himself argues that “aesthetic strategies are needed to create the conditions for hearing these voices.”⁷ It’s therefore not a question of “representing the voices of the subjects I encounter, but rather trying to understand and mediate how they listen and what led them to hear in that way.”⁸ How can one hear within an incommunicable din?

That noise affirms the presence of what tends not to be heard. As Judith Butler has said, “That register, I would suggest, is the one that belongs to bodies in alliance in public space [...] the voice that moves between noise and language registers the unacceptable condition of exclusion at the level of the body.”⁹ In this way, noise can be understood as the demand of subjects that are not included or recognized by democratic structures. The murmur becomes a noise that cannot be shifted to the level of speech and discourse, but nor can it overcome them. These voices express exclusion and demand their space for political participation.

On August 4, 2020, 2,750 tons of ammonium nitrate exploded in a warehouse in the port of Beirut. One of the largest non-nuclear explosions in history, thousands of people were left injured or

6— See: <http://lawrenceabuhamdan.com/45th-parallel>.

7— Ana Janevski, May Makki and Erica Papernik-Shimizu, op. cit.

8— Ibid.

9— Judith Butler, “Out of Breath: Laughing, Crying at the Body’s Limit” talk given at Sala Nezahualcóyotl, Centro Cultural Universitario, UNAM, June 13, 2019. Available at: <https://shorturl.at/kwxCO>.

homeless while hundreds were killed. The causes are still unknown. Some witnesses state that they heard the sound of fighter planes shortly before the explosion. Abu Hamdan discovered that there were no Israeli aircraft overhead at the moment of the explosion, but it was nevertheless the starting point of an exhaustive investigation that revealed the constant invasions of Lebanese airspace by Israeli fighter planes over the course of more than 15 years. Consulting documents from the UN's digital library, Abu Hamdan has registered incursions by 22,111 aircraft since 2007, which reveals a prolonged military occupation of the skies of Lebanon. Taken together, these incursions totaled eight and a half years. With this information, the artist designed the website airpressure.info, which constitutes the first public database cross-referencing the flight paths, duration and types of aircraft in these aerial incursions. The result models a cloud of lines, strokes, sounds and violations, revealing both the magnitude of this sustained aggression as well as the atmosphere of fear and dread that it provokes. The sky, a profitable field of experimentation for military marketing, unveils these exercises of territorial domination.

The record of this landscape of occupation gave rise to two more projects. Once again, sound crosses borders and becomes a tool for analyzing events. On the one hand, the piece *Air Conditioning* (2021) presents a 54-meter frieze configuring a panorama of clouds, whose density and color have been determined through an analysis of the duration and purpose of these incursions. The piece constitutes a visual timeline that gives texture to the accumulation of data and evaluates the scale of this permanent horizon of threats. Beyond his desire to reveal the violation of Lebanese sovereignty, Abu Hamdan's interest also lies in emphasizing the acoustic, spatial and even psychological consequences of this prolonged military presence. A dilated, constant attack that the artist demonstrates through what he calls the sonic image: "a sonic image is an image whose indexical value, or truth value, is derived not from a single source, but from its relational qualities. It's not just a visualization of sound."¹⁰ Abu Hamdan thus wagers on the capacities of both the image and the sound, and on the way in which the combination of the two can constitute aesthetic and veridical possibilities.

10— Lawrence Abu Hamdan and Skye Arundhati Thomas, "One long crime," *e-Flux*, May 5, 2022. Available at: <https://www.e-flux.com/criticism/465965/one-long-crime>.

This same idea can be found in *The Diary of a Sky* (2023), a video that shows the repercussions of the persistent noise of airplanes and the anxiety regarding a possible bombardment it produces among the citizenry. These aerial incursions have formed part of everyday life for people in Lebanon: the incessant buzzing and the presence of aircraft above their homes constitute a violence that has been integrated into their routine. The piece consists of cellphone images of the sky taken by residents of Beirut. This is archival material that has been found online, a new form of testimony in which the witness is collective rather than first person singular. The different shots create a celestial kaleidoscope through the aerial traces and records of planes and drones. By inverting their gaze, these images reflect the sky as a protagonist, a sky that is materialized and objectified as a site of violence and control, a space accumulating the duration and details of these violations. These sequences not only establish their spatial, but also their temporal traces: “This block of time establishes the sky as a solid terrain that can be occupied just like land. And in many ways this work is trying to flip the earth on its head, to see the sky as a solid terrain while the land beneath it collapses.”¹¹

The sky is now a new space. In it, air forges its own material. It becomes an object of study, it takes on form and presence, it *resounds*. As Abu Hamdan has said: “I made the decision early on that air is a very different kind of territory. And if we render the air in conventionally cartographic terms of sovereign violation alone, we lose some specificity about what’s actually happening. I am trying not to depict this as a violation of airspace that belongs to someone in particular but rather to create an understanding of the ways in which air is turned violent.”¹² The air thus reveals levels of noise, but also the scope of this contamination, what Abu Hamdan has called *atmospheric violence*: acoustic aggressions, which are also toxic and psychological, that certain attacks cause to the environment. In this case, the noise of the airplanes is accompanied by the decibels of the power generators that, given fuel shortages and electrical system failures, can also be heard in Lebanon. The country’s noise pollution and toxic

—

11— Lawrence Abu Hamdan and Ghalya Saadawi, “Tearing the Open Sky,” in Irene Calderoni and Amanda Sroka (eds.), *Lawrence Abu Hamdan: Air Pressure (A Diary of the Sky)*, Yale University Press (forthcoming).

12— Ibid.

contamination and their effects on people's health are all on the rise. *The Diary of a Sky*, besides being a diary of events, alludes to their historical context, associating it with the experiments conducted in West Germany in 1989 to demonstrate the effects of noise pollution (in this case, from US airplanes) on the blood pressure and heart rate of the locals. These studies were later repeated in Israel, proving the damage done to the human body.

Abu Hamdan's production invites us to understand sound and its relationship with the environment. He suggests that we conceive of emergent background noise (again, the idea of the background) as a moan, lodging a complaint and interrogating us. What does that noise, that turmoil express? Abu Hamdan induces us to foreground and activate those sounds that we had stopped paying attention to. Referring to the project, he has said: "This is actually how the work began—it was born out of the noise of online discourse [...] this noise from the background reappeared at the forefront of the discourse."¹³ He encourages us to take notice of those sounds that we hear and integrate into our lives but that we ignore from day to day. Abu Hamdan has called his research a "political ecology of noise," that is, the analysis and understanding of the interacting elements that form part of sound.

Noise is considered to be something bothersome, something that alters and destroys communication. It deafens and disturbs. It is experienced as waste or a remainder, apparently without meaning. As Judith Butler has argued, we must instead insist on the critical and political potential of noise: "Is that noise not also a political demand, one that takes place in another register?"¹⁴ It's impossible to separate sound, isolate it, because it always exists in a state of acoustic dependence. It's an amalgam demanding to be heard. As Abu Hamdan's work suggests, sound exists in relation to a system and demands to be heard in its relational condition. It must be heard beyond sound, exceeding it. "Careful listening is a conceptual and political tool to counter the violent ignorance of isolationism and compartmentalization."¹⁵ We must allow ourselves that space for political listening in which sound reveals itself and becomes a key witness for confrontation and resistance.

13— Ibid.

14— Judith Butler, op. cit.

15— Ana Janevski, May Makki and Erica Papernik-Shimizu, op. cit.



45th Parallel [Paralelo 45], 2022. Vista de instalación en—Installation view at Spike Island, 2022. Foto—Photo: Dan Weill [Cat. 1]



45th Parallel [*Paralelo 45*], 2022. Vista de instalación en—Installation view at Mercer Union, 2022. Foto—Photo: Toni Hafkenscheid [Cat. 1]



5th
ALLEL







45th Parallel [Paralelo 45], 2022. Vista de instalación en—Installation view at Mercer Union, 2022. Foto—Photo: Toni Hafkenscheid [Cat. 1]





MAY 2020

150 VIOLATIONS OF LEBANESE AIRSPACE BY THE ISRAELI AIR FORCE.
101 UNMANNED AERIAL VEHICLES, 46 FIGHTER JETS AND 1 DRONE.
TOTAL FLIGHT TIME: 453 HOURS AND 40 MINUTES.



JUNE 2020

200 VIOLATIONS OF LEBANESE AIRSPACE BY THE ISRAELI AIR FORCE.
146 UNMANNED AERIAL VEHICLES, 38 FIGHTER JETS, 10 DRONES AND 1 BALLOON.
TOTAL FLIGHT TIME: 679 HOURS AND 42 MINUTES.

JULY 2020

440 VIOLATIONS OF LEBANESE AIRSPACE BY THE ISRAELI AIR FORCE.
348 UNMANNED AERIAL VEHICLES, 42 FIGHTER JETS, 12 DRONES, 1 HELICOPTER AND 1 GLIDER.
TOTAL FLIGHT TIME: 1,976 HOURS AND 49 MINUTES.



AUGUST 2020

NO DATA.

the time, duration, trajectory, and type of aircraft that entered Lebanese airspace.



For the last two years, I've had my head buried in these documents.



Noise pollution does not accumulate as much as coalesce.



We should longer talk in terms of one enemy and the other begins.

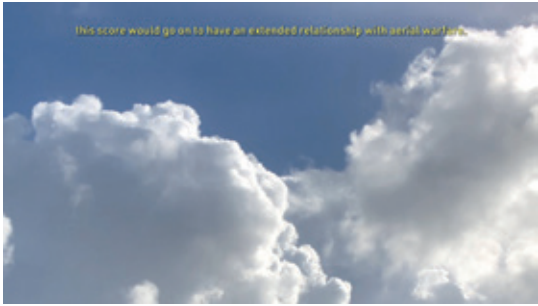
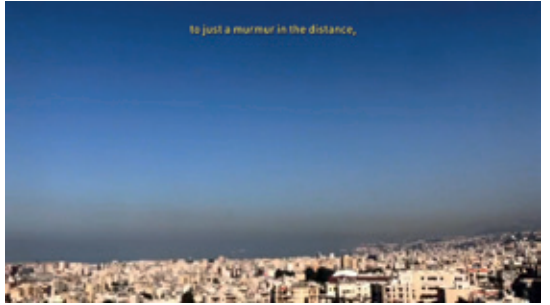


"Is there war in the atmosphere above Beirut?"



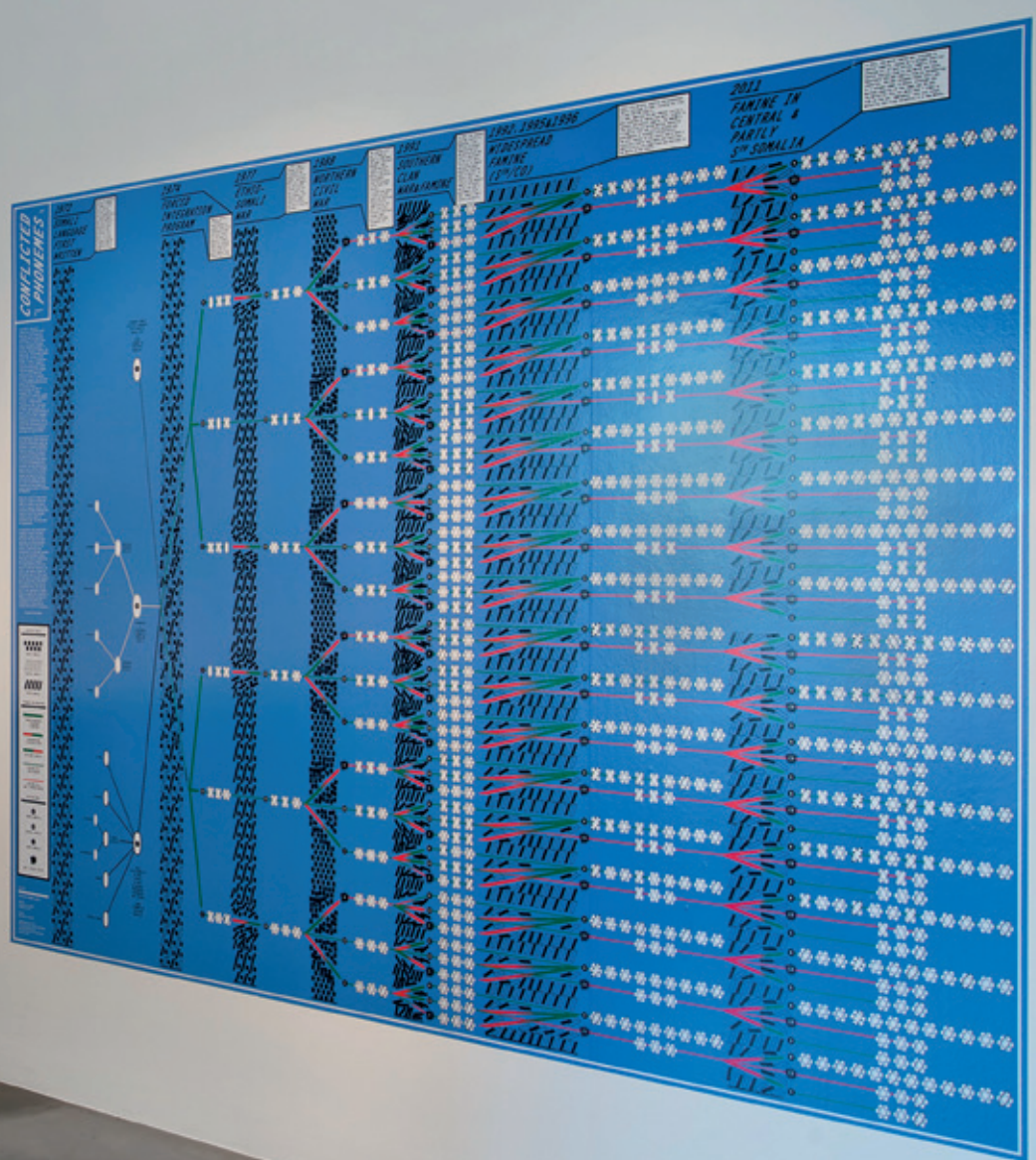
no modifications, no additions, and no deletions.





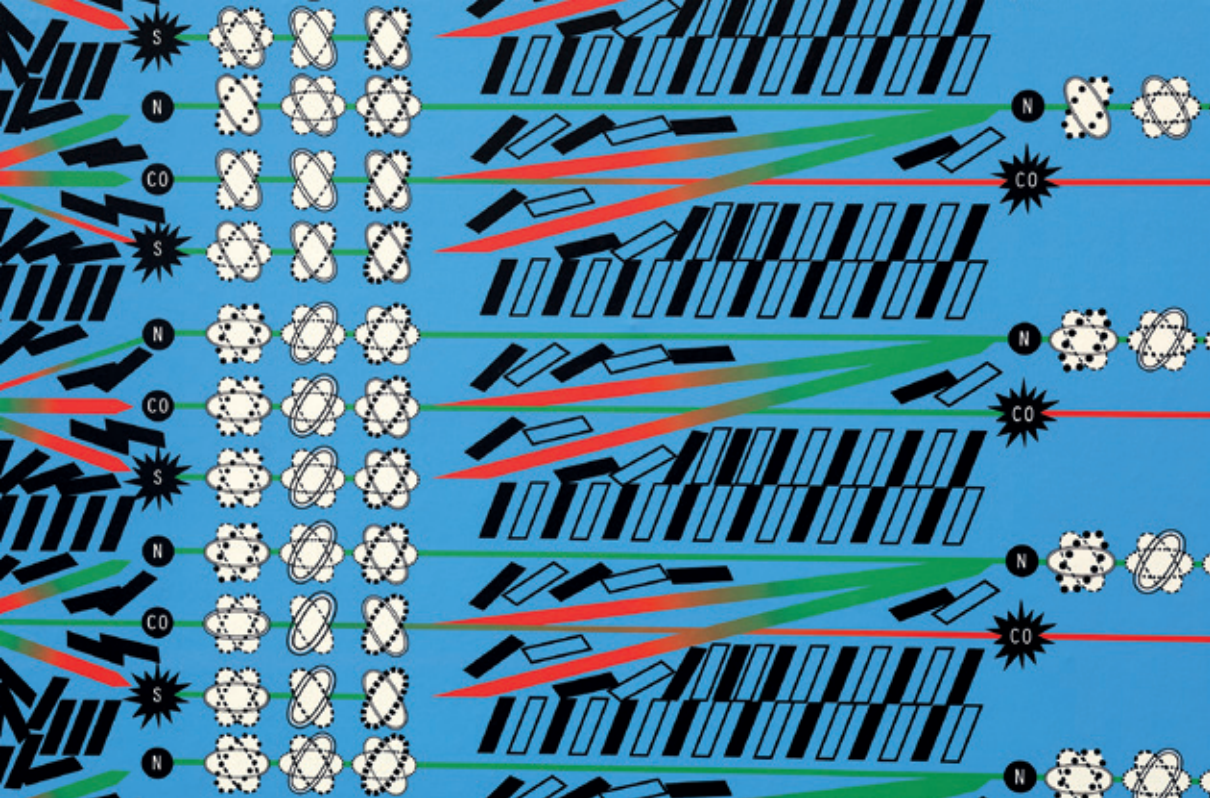


Conflicted Phonemes [*Fonemas conflictuados*], 2012. Vista de instalación de la exposición—
Installation view of the exhibition *hybrid*, Kunsthaus Hamburg, 2019. Foto—Photo: Hayo Heye [Cat. 2]





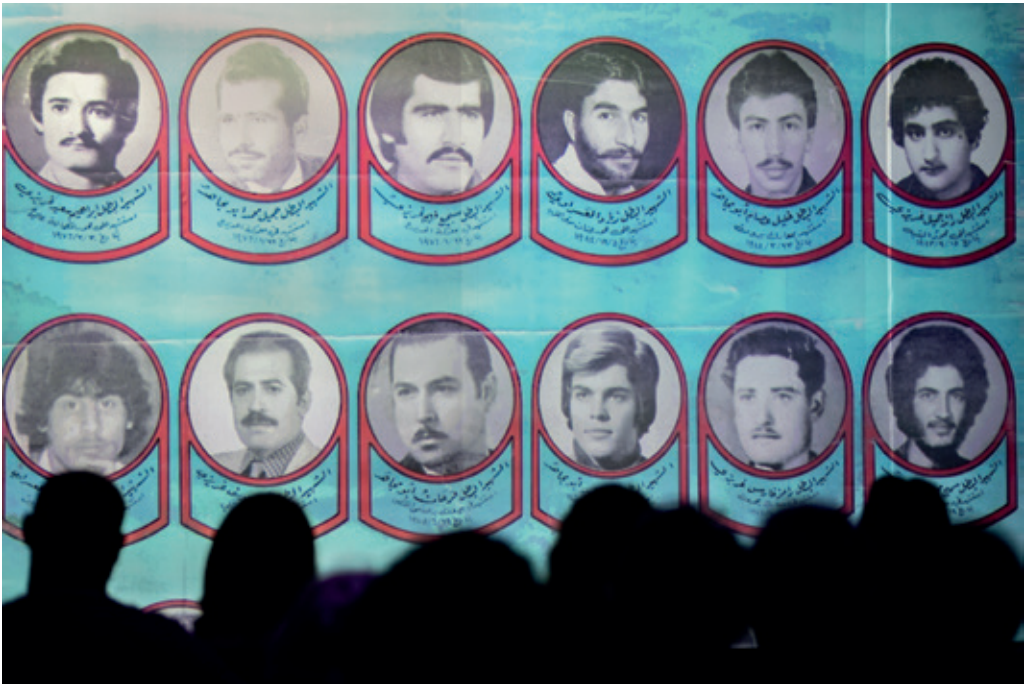
Conflicted Phonemes [*Fonemas conflictuados*], 2012. Vista de instalación de la exposición—Installation view of the exhibition *hybrID*, Kunsthaus Hamburg, 2019.
Foto—Photo: Hayo Heye [Cat. 2]



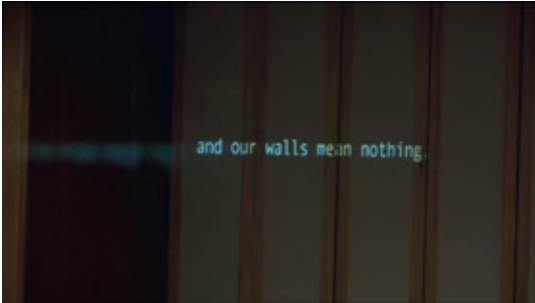


pp. 40-43: *Natq*, 2023. Performance en la exposición—Performance at the exhibition *Lawrence Abu Hamdan: Walled Unwalled and Other Monologues*, The Museum of Modern Art, New York, 2023. Foto—Photo: María Baranova © The Museum of Modern Art [Cat. 4]







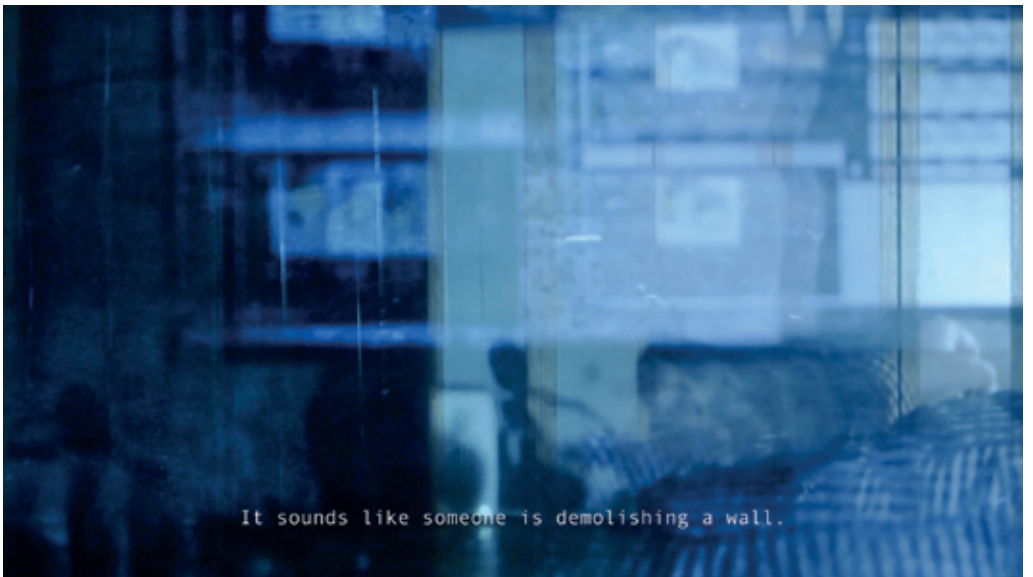








It is the sound of demolition.



It sounds like someone is demolishing a wall.

Tipologías de testimonio*

Lawrence Abu Hamdan

Eyal Weizman

* Esta conversación fue previamente publicada como “Typologies of Witnessing. Lawrence Abu Hamdan and Eyal Weizman in Conversation” en Fabian Schöneich (ed.), *Lawrence Abu Hamdan: Dirty Evidence*, Suecia/Milán, Bonniers Konsthall/Lenz Press, 2022, pp. 203-210.



Lawrence Abu Hamdan conoció a Eyal Weizman cuando fue alumno suyo en 2008. Lo que sigue es una conversación en la que reflexionan sobre sus 13 años de relación laboral.

Eyal Weizman fundó Forensic Architecture en 2010. Desde entonces, Forensic Architecture ha funcionado como una agencia de investigación con sede en Goldsmiths, University of London, que investiga las violaciones de los derechos humanos, incluida la violencia cometida por el Estado, las fuerzas policiales, los militares y las empresas. Forensic Architecture trabaja con instituciones de toda la sociedad civil, desde activistas de base y equipos de defensa hasta ONG internacionales y organizaciones de medios de comunicación, para llevar a cabo investigaciones con y en nombre de comunidades y personas afectadas por conflictos, violencia policial, regímenes fronterizos y violencia medioambiental.

Como investigador asociado de Forensic Architecture, Abu Hamdan colaboró con Weizman en diversas investigaciones. Entre ellas cabe destacar la tortura en la prisión de Saydnaya, una colaboración con Amnistía Internacional que examinó, a partir del testimonio de cinco supervivientes, cómo está estructurada la tristemente célebre prisión y qué ocurrió en su interior. El proyecto Saydnaya formaba parte de una campaña más amplia dirigida por Amnistía Internacional en la que se pedía al gobierno sirio que permitiera la entrada de observadores independientes en sus centros de detención. Otro proyecto que Abu Hamdan desarrolló con Forensic Architecture fue el de los asesinatos del Día de la Nakba de 2014; en mayo de 2014, soldados israelíes mataron a tiros a dos adolescentes, Nadeem Nawara y Mohammad Abu Daher, en la Cisjordania ocupada (Palestina). La investigación se realizó en nombre de la ONG Defence for Children International–Palestine (DNI) y de los padres de los adolescentes; la parte de Abu Hamdan se centró en un análisis audiobalístico de la grabación sonora del tiroteo para determinar si los soldados habían disparado balas de goma —como testificaron— o habían disparado ilegalmente munición real contra los dos adolescentes desarmados.¹

—

1— Un análisis acústico detallado, para el que Abu Hamdan utilizó técnicas especiales diseñadas para visualizar las frecuencias de sonido, estableció que habían disparado balas reales y que, además, habían tratado de disfrazar estos disparos fatales para que sonaran como si fueran balas de goma. Estas visualizaciones se convirtieron más tarde en la evidencia crucial que fue recogida por el canal de

Lawrence Abu Hamdan (LAH): Últimamente he estado pensando en un tipo de testimonio que no tiene que ver con lo que se ha vivido, con el acontecimiento en sí. En su lugar, se trata de un testimonio solicitado a partir de las condiciones que conducen al testimonio o a tipos específicos de testimonio. Por ejemplo, cuando estábamos viendo el tiroteo de Nadeem Nawara y Mohammad Abu Daher, hubo un momento en el que mirábamos a la multitud, ¿verdad?

Eyal Weizman (EW): Sí.

LAH: Y vimos que la multitud respondía de forma diferente a los distintos tipos de municiones. Las balas de goma provocaban una reacción moderada, un respingo, pero no un sobresalto. Pero cuando se dispararon municiones reales en distintas ocasiones, se produjo una huida del lugar. Eran sonidos que estudiábamos detenidamente, pensando en cómo identificarlos. No eran tan claramente discernibles en un espacio digital como obviamente lo eran para la gente en persona. Esto dice algo sobre las tipologías de violencia que producen tipologías de testimonios. Observar cómo reacciona la multitud nos permite acceder a violencias más duraderas, más recurrentes, que no son aislables. Con Saydnaya,² hay un momento en el que dice que el enorme portazo es en realidad, para él, el sonido de los paquetes de pan

noticias CNN y otras agencias internacionales de noticias, lo que obligó a Israel a renunciar a su negación original. La investigación también se presentó ante el Congreso de los Estados Unidos como un ejemplo de la violación por parte de Israel del acuerdo de armas entre dichos países.

Poco más de un año después de que Abu Hamdan completara su informe, volvió al caso de Abu Daher y Nawara en su exposición *Earshot* (2016) en Portikus, Fráncfort.

2— En 2016, Abu Hamdan comenzó a trabajar con Amnistía Internacional y Forensic Architecture para producir una investigación acústica en la prisión del régimen de Assad de Saydnaya, ubicada a 25 km al norte de Damasco en Siria, donde más de 13 mil personas han sido ejecutadas desde que comenzaron las protestas en 2011. La prisión es inaccesible para observadores y supervisores independientes. La memoria de los pocos que fueron liberados es el único recurso disponible para conocer y documentar las violaciones que allí ocurren. Sin embargo, la capacidad de los detenidos para ver algo dentro de Saydnaya estaba muy restringida, ya que estaban detenidos principalmente en la oscuridad, con los ojos vendados u obligados a cubrirse los ojos. Como resultado, los prisioneros desarrollaron una aguda sensibilidad al sonido. Abu Hamdan trabajó con el testimonio de los supervivientes como testigos auditivos para ayudar a reconstruir la arquitectura de la prisión y obtener una idea de lo que sucede dentro.

cayendo al suelo. Lo extremadamente lúcido de ese testimonio es la intensidad del hambre, no el sonido en sí. No aprendemos nada del sonido de la puerta que realmente buscamos, sino de las condiciones del testimonio, las condiciones del testimonio en ese lugar. Cómo las condiciones del hambre juegan con el sujeto.

Creo que lo mismo ocurre ahora con Bassel.³ El hecho de que durante los últimos 35 años se hayan bloqueado todos los demás modos de testificar sobre la guerra del Líbano crea las condiciones necesarias para que surja un testigo como Bassel. La permanente corrupción y las formas en que la historia ha sido atomizada y multiplicada por los señores de la guerra en el Líbano y su resurrección en una clase política, hacen de Bassel un testigo. No es necesariamente lo que dice o lo que ha descubierto en su archivo, sino que él mismo es la prueba. Así que cada vez pienso más en crear escenarios para escuchar ese tipo de testimonio. ¿Dónde estaríamos, qué ocurriría, qué tendríamos que hacer para poder escuchar esas violencias más duraderas que escapan a la particularidad del acontecimiento en cuestión?

EW: Lo que me resulta especialmente interesante de tu trabajo tiene que ver con el testimonio como condición límite, o con la imposibilidad del testimonio. El hecho de que el testimonio se encuentre ahora donde antes no se encontraba, donde antes no existía. El testimonio articulado por una condición en la que hay una imposibilidad.

Empecemos por la bala. Es un hecho mecánico y físico absolutamente conocido que nunca puedes oír el disparo que te mata. Si escuchas un disparo, eres un superviviente de ese disparo. Tu testimonio es el testimonio de un superviviente. Escuchas algo a lo que has sobrevivido, y otra forma de testimonio podría darse en ese momento concreto —otra forma de comunicación con la

—

3— Bassel Abi Chahine, escritor e historiador de 31 años, es el protagonista de la obra *Once Removed [Una vez retirado]* (2019) de Abu Hamdan, una instalación audiovisual que actúa como un retrato de su vida y obra a lo largo del tiempo. Abi Chahine ha logrado obtener el inventario más completo de objetos extremadamente raros, fotografías y entrevistas del EPL (Ejército Popular de Liberación) y el PSP (Partido Socialista Progresista), una milicia dirigida por Walid Joumblatt durante la guerra civil libanesa.

Abi Chahine se dio cuenta de que sus recuerdos lúcidos y personales de la guerra se deben a que él es la reencarnación de un soldado llamado Youssef Fouad al-Jowhary, quien murió en Aley, Líbano, el 26 de febrero de 1984, a los 16 años.

gente que está a tu lado—, por ejemplo, que es el momento de huir. Así que huir es tanto un acto físico de autoprotección como un acto de comunicación a tus compañeros de que hay un peligro presente.

El testimonio siempre consta de tres partes: lo que se registra y percibe, cómo se procesa y cómo se comunica. En la primera, eres un sensor puro. Recibes una impresión estética. Te estetizas en relación con el sonido, de la forma que sea. La segunda parte supone potencialmente un trauma (y sin duda llegaremos al trauma cuando hablemos de Saydnaya). Registrar la realidad de la impresión. El propio trauma se filtra *a través del* trauma, en cierto modo, y a veces se distorsiona o se borra. El trauma es, pues, un tipo de huella que borra su propia huella. Luego viene la comunicación, que puede ser a través de tu comportamiento corporal, o hablando, o algo que dibujas, o algo que haces.

Y estas son las tres etapas de los medios de comunicación, ¿no? Es decir, todo en los medios de comunicación consiste en registrar una huella, conservar una huella (la conservación es también un proceso dinámico por el cual la propia huella se distorsiona o cambia con el tiempo) y difundir. Creo que todos los testimonios son algo parecido. Así que con los asesinatos del Día de la Nakba de 2014, lo escuchaste, lo sobreviviste. No puedes hablar, porque estás en shock. No hay otra forma de expresar la impresión estética del sonido que has recibido, así que empiezas a huir porque quieres comunicar algo que no puedes decir con tu voz. Creo que cualquiera que haya estado en una situación de miedo y bajo fuego, completamente amenazado, sabe que en el momento de la amenaza no puedes hablar. Actúas por instinto.

Todo esto me ayuda a articular lo que encuentro fascinante en tu trabajo: que se trata de estar absolutamente en sintonía con lo que constituye el *sentido*. Quiero volver a la comprensión física del oído. Estás aumentando la sensibilidad de las personas o de la materia a registrar, para que sean un sensor. Yo lo consideraría hiperestético. Como practicante de la hiperestética, aumentas la impresionabilidad estética de la mente, de la materia, para leer señales. Para leer nuevas señales donde antes no las había.

Así que, vale, aquí está, y ahora, ¿cómo se conserva y difunde? Veo conexiones entre todas tus obras en el sentido de que intentas extender ese acto de testimonio a la materia, a la entrega. El acto de testificar, de entregar —en el continuo sensorial del que he hablado— al cuerpo que se agacha y encoge para cubrirse, que

es a la vez un acto instintivo y un acto de comunicación. Ahora las cosas que antes no se consideraban testimonio pueden considerarse como tales. Y ser llevadas al ámbito estético.

No conozco ningún ejemplo en tu obra que trate sobre la toma de testimonio tradicional, por ejemplo, en forma de entrevista: estar en sintonía con lo que alguien dice, experimentar empatía, luego transcribirlo y transmitirlo. Te fijas en la condición límite del registro, la conservación y la difusión. Con Saydnaya, lo que se registra no es lo que se describe. Afirmas que lo que se registra en el testimonio es el hambre, aunque el hambre no es de lo que se habla. Dices que podemos sintonizar con lo que se está hablando, podemos sintonizar con la impresión del sonido, con la simulación del sonido, pero lo que se registra es algo que nunca podría escucharse, a saber, el hambre. Efectivamente, abres el sentido del sonido a algo que antes el sonido no captaba.

Funciona en todos esos niveles, pero es un desafío evidente a lo que el testimonio es. Desafía el fundamento mismo del testimonio humano más que el material, es decir, lo que constituye la singularidad, la unidad, de un sujeto. Así, sólo podemos ser sujetos jurídicos, sólo podemos ser sujetos políticos, con una especie de continuidad biológica y subjetiva. Nuestra unidad subjetiva de sujetos es continua con su vida cotidiana, depende de la continuidad en el ciclo físico de la vida. Esa unidad constituye el sujeto. En el minuto del disparo, esa unidad se rompe en cuanto a su capacidad de hablar. Se rompe por el efecto del trauma en la continuidad espacio-temporal del testigo. Se rompe con Bassel, en el sentido de que la corporeidad que da valor y ancla el habla es discontinua a través de dos experiencias vividas enredadas.

En tu obra, el habla tiene dimensiones materiales e inmatrimales. Cuando hablas de sílabas, o de la prueba del sonido, ocurren dos cosas. Dices: “El habla es a la vez corpórea, es *logos* y *nomos*”, y mientras que en proyectos anteriores insistías en su imbricación, aquí, en este proyecto, en realidad los separas. Afirmas que el habla podría continuar sin una continuidad física unificadora. La obra afirma que no se trata sólo de la capacidad de hablar sobre lo que ocurrió, por ejemplo, en una guerra civil, sino de la capacidad de hablar incluso sobre lo que podría considerarse discurso, lo que podría considerarse testimonio. Esa es la aportación fundamental de tu intervención artística. Ese tipo de discurso sólo puede venir de una comprensión de la estética.

LAH: En esencia, estoy abordando ese cambio. Es el mismo cambio, creo, que se produce del habla al acento, ¿cierto? De escuchar *lo que* alguien dice a escuchar *cómo* lo dice. De hecho, es continuo en algunos aspectos. Mientras hablaba estaba pensando en una cita de Alistair Cooke, el corresponsal de la BBC que presenció el asesinato de Bobby Kennedy. Dijo lo siguiente al respecto: “Escuché un sonido que no se parecía en nada a disparos, sino a un montón de bandejas cayendo al suelo”. Sabe que le dispararon a Kennedy. Sabe que lo que oyó fueron disparos. Pero aún retiene el estante de bandejas como su palabra-imagen.

Hay un momento en el que nos quedamos atascados. Si pensamos en el continuo sensorial, como tú lo llamas, entre las distintas etapas de testigo a testimonio, este tipo de transferencia, a veces te quedas atascado en el medio. Registramos, *más o menos* entendemos, pero no hablamos. Ese momento a veces queda petrificado en estos espacios extraños, que acaban en el testimonio final. Lo he visto algunas veces en el *Earwitness Inventory*⁴ [*Inventario de testigos auriculares*]: por ejemplo, un asalto en Nueva Zelanda en el que uno de los presentes repite: “Sonó como un huevo que se rompe”. Al final te das cuenta de que ya no es una descripción; el huevo forma parte de ello.

Ocurre de nuevo en un libro que leí hace poco, de Svetlana Alexiévich: *Últimos testigos. Los niños de la Segunda Guerra Mundial* (2016), una antología de testimonios de adultos sobre sus recuerdos infantiles de la invasión nazi. Notas que ciertas lógicas que no se cuestionaron en su momento, ya que entonces eran de niño, se mantienen en la edad adulta de la persona. Demuestra que nunca nada es sólo un recuerdo, sino más bien un espacio extraño en el tiempo. En un caso, una mujer dice: “Escuché un ruido como el de un hule o una tela de lino al rasgarse, ¡tan fuerte!

4— *Earwitness Inventory* (2018—en proceso) se compone de 95 objetos creados y diseñados a medida, todos derivados de casos legales en los que se impugnó la evidencia sónica y fue necesario recuperar los recuerdos acústicos. Al sintonizar las descripciones de los testigos auriculares, como el derrumbe de un edificio que suena “como palomitas de maíz” o un disparo que se escucha “como si alguien dejara caer un estante con bandejas”, la instalación de Abu Hamdan reflexiona cómo la experiencia y la memoria de la violencia acústica están conectadas con la producción de efectos de sonido. Junto a esta instalación, que incluye tazas de café árabe, una máquina para hacer palomitas de maíz, una rueda de carreta, una selección de zapatos y una serie de instrumentos de puerta personalizados, hay un nuevo texto animado que revela aún más la investigación acústica del artista sobre los testimonios de testigos auriculares de casos legales alrededor del mundo.

Todavía no sabía que era el sonido de las ráfagas de ametralladora de un avión a lo lejos”. *Todavía no sabía, ¿verdad?* Pero sigue siendo significativo en el testimonio. Creo que el ejemplo de Alistair Cooke es más una especie de gesto petrificado. Pero ¿entiendes lo que quiero decir? El continuo sensorial no es lineal. Ciertos momentos quedan atrapados, retenidos, procesados, codificados.

EW: Éstos son los momentos más interesantes.

LAH: Por supuesto. Y lo que observas sobre la movilización de la estética para dar cuenta de ello es también un gesto importante porque, como dices, ése es el espacio en el que puedes entrar como artista y utilizar tu capacidad para experimentar con las condiciones en las que escuchamos el testimonio. O lo que constituye un testimonio. He observado que a veces a la gente le molesta. Están dispuestos a aceptar nuevas formas más allá de las que convencionalmente difunden información, pero dicen que no debe ser arte. Algunas personas, por ejemplo, nunca han oído hablar de la prisión de Saydnaya antes de venir a la exposición, y piensan: “¿Por qué me entero de esto en una exposición de arte? Debería verlo en las noticias, ¿no?”.

EW: ¡Pues mira las noticias!

LAH: Uno, mira las noticias. Dos, supongo que lo que quiero decir es que también es una negación de las modalidades estéticas a las que estamos tan acostumbrados. Las mismas que mencionabas antes, sobre las formas de entrevistar a los testigos, las formas de categorizar a los testigos, las formas de verlos, que han quedado sin cuestionar. Creo que las obras son menos obras de arte que intentos de producir las condiciones para escuchar de otro modo.

EW: Creo que el arte es sólo una de las muchas prácticas estéticas. Yo afirmaré que estás pirateando el código fuente de la estética y *liberando* el debate del ámbito del arte. La tuya es una práctica estética que se adentra en los límites de la audición, del sonido. En este momento, estoy canalizando algo que he escrito con Matt Fuller sobre la liberación efectiva de la estética del arte, volviendo a un significado prekantiano del término *estética* como algo relacionado con la impresionabilidad y los sentidos,

la percepción, la creación de sentido. La estética como epistemología, significado, una forma de adquirir conocimiento. De hecho, no es sólo un modo, sino quizá el *único* modo de adquirir conocimiento. No es un modo de crítica, no es un modo de juicio, sino el modo absoluto en que el conocimiento se registra y existe en el mundo. La estética es una relación entre cosas físicas en un mundo, simplemente una especie de diagrama de relaciones materiales que se transfiere a la creación de sentido.

Luego, a partir de la estética, el siguiente nivel es, como he mencionado antes, la *hiperestética*, es decir, un acto que busca amplificar la capacidad sensorial de la materia, de la memoria, de cualquier cosa. Si trabajas tu memoria para retener mejor cualquier cosa que veas o escuches, la hiperestetizas, pero la hiperestética también consiste en trabajar en red, en crear una red variada de múltiples puntos sensoriales. La categoría interesante que sigue a la estética es la hiperestesia, es decir, cuando la percepción deja de tener sentido. Por ejemplo, cuando la información se adquiere más rápido que la capacidad de registrarla. Cuando la sensibilidad se vuelve tan intensa, uno se estetiza.

Con frecuencia, tu práctica estética tiene que ver con el momento en que la capacidad del sujeto (el artista, el investigador o el intelectual) de estetizarse al mundo, a la política, se convierte en dolor. Es demasiado. Obviamente, el trauma es uno de los momentos más importantes de la hiperestesia, cuando la acumulación de señales no se traduce, ya no tiene un tipo de simbología. No se puede almacenar, y la distorsión, el propio cableado cruzado, es la señal que emerge. Cuando esa traducción entre percibir, almacenar y difundir, que es la definición de los medios, sufre un cortocircuito, el cortocircuito en sí mismo es la información.

Esto es lo que me inspira increíblemente en tu trabajo: siempre hay un excedente, ¿cierto? Alguien dice algo sobre, no sé, su familia. Pero en realidad lo que se escucha es el acento. Eso es un excedente. Y el excedente se convierte en lo importante. ¿Podemos llamarlo una especie de *evidencia sucia*? Como la tierra alrededor del artefacto arqueológico que ha sido sacado del suelo. Consideras las cosas que suponemos que necesitan limpieza, que necesitan destilarse para dejar claro ese punto respecto a dónde se encuentra en realidad el mensaje. El mensaje está en el ruido en torno a la señal, por así decirlo. Es un acto de sintonización con lo que no se comunica de manera intencional, una apertura a la posibilidad de sintonizar con esas variaciones que están constantemente alrededor de la cosa.

Entonces, en este sentido, el *arte* ocupa una parte muy, muy estrecha del espectro de la estética porque el arte tiene su propio lenguaje, sus propias formas de comunicación, sus propios mecanismos, etcétera. Tu obra es estética porque está en sintonía con la evidencia sucia en torno a la obra de arte, la *Schmutz*, que es donde está la política.

LAH: Creo que el sonido es un tipo de evidencia inherentemente sucio. Cada vez que llevas un sonido a un marco normal de análisis —tratando de individualizarlo, de aislarlo en unidades individuales de expresión— siempre hay un problema. Si seguimos con la metáfora arqueológica, el sonido siempre está sucio, ensuciado por la habitación y, si es una voz, por la persona con la que estás hablando. Al principio, creo que estaba tratando de aislar el sonido. Eventualmente, el sonido me enseñó a sintonizarme con las fugas, en cada lugar donde emerge. Así fue como al final terminé escuchando testimonios de sujetos reencarnados en el Líbano porque lo vi como otro tipo de fuga, en un continuo con las formas en que yo analizaría un sonido: a través de su calidad relacional, a través de sus fugas, a través de su capacidad para penetrar y moverse a través del límite acumulado a medida que lo hace.

EW: En cierto sentido, aquí es donde se estrella el positivismo. Porque en realidad no se trata de una cierta heurística de dividir un fenómeno en su modelo componente, determinista, de bolas de billar que muestran su resistencia mecánica, en el que una cosa lleva a la siguiente. En el momento en que estás sintonizado con lo que no existe dentro de cierta heurística, no es positivismo, porque siempre responde a otra pregunta, ¿verdad? Al igual que en tu trabajo, crees que respondes una pregunta, pero en realidad respondes otra. Con Saydnaya, tanto el testigo como el investigador piensan que estamos describiendo el volumen, pero en realidad es siempre lo tácito lo que está ahí. Y lo tácito, lo no intencionado, que cae fuera del tipo positivista y determinista que se está destilando es lo que es interesante.

Mientras hablamos de una cosa, necesitamos estar en sintonía con un sistema completamente distinto que rompe la matriz que organiza la conversación e introduce otra matriz en ella. El momento de la fe es un momento de arrebató. A diferencia de la fe escenificada en la religión que intenta fundamentarla después, hacerla razonable. Cada religión tiene su

cosmología, con el tipo barbado en un trono o lo que sea. Hablo de un momento antes de que el asunto se sistematice en cosmología. Un momento en el que algo excede el cálculo —existe fuera de, o como excedente de, el cálculo—. La respuesta no está en la forma en que se parametriza, sino en ese momento de arrebató en el que aparece la fe. Creo que también es importante sintonizar con estos momentos porque se trata de interferencias o rupturas con categorías que uno está acostumbrado a aceptar. Como la continuidad espacio-temporal de la subjetividad, ¿no? ¿En qué se basa el testimonio? El momento que interrumpe es el momento en el que rompes cosas.

LAH: Pero de alguna manera también necesitamos una especie de determinismo, ¿no? Nada de esto viene sin el impulso original de hacerlo bien, de escucharlo tal y como era. Intentaba de verdad escuchar el sonido de la puerta del tipo. No estaba tratando de engañarlo para que escuchara el hambre. Ni siquiera estaba en el ámbito de mi imaginación que tal sonido fuera posible. Mi punto es que la evidencia sucia es imposible de producir buscándola. Las evidencias sucias se producen como un excedente de una investigación inicial. Esta indagación suele ser sencilla, pero cuando se presta atención a los pliegues, las arrugas, los errores, las secreciones que surgen, aparecen pruebas más extrañas que suelen ser la forma más lúcida de entender la violencia y sus efectos en el testigo.

EW: *Sí*, o no sería auténtico. Creo que ambos estamos de acuerdo en que sería una posición profundamente poco ética y políticamente destructiva, tener un cinismo sobre el mundo en el que estamos operando.

LAH: Exactamente.

EW: El mundo en el que se escucha a la gente. El mundo en el que podríamos decir las cosas sencillas que ocurren y nombrarlas y defenderlas y estar con y por la gente que se lo merece. También creo que sería increíblemente estúpido no hacerlo, porque el misterio del mundo pasa por la sintonía, la atención a los detalles. No llegas con una especie de bolsa de teoría y te la echas encima. En el caso de Palestina, cuando emprendimos esta investigación, estabas escuchando tomas, reproduciéndolas una y otra vez y escuchándolas y trazándolas y mirando y tratando de

averiguar qué había pasado. Hay una clara realidad material de las cosas que es ética. Es decir, puedes tener una teoría política y un imaginario político muy sofisticados, pero en ocasiones tienes que trazar una línea y defender un bando concreto. Hay una dialéctica que siempre se impone a la política. Y tú haces eso. Pero en cierto sentido, si sólo se tratara de algo mecánico, si sólo se tratara del espacio en sí, si sólo se tratara de lo que se puede saber sobre la cosa en particular, no le harías justicia a las cosas.

Por tanto, hay algo de andamiaje. Es como con la parte material de la voz que transmite múltiples mensajes: necesitas estar en sintonía de todo tipo de formas. Tu atención profunda, sistemática y paciente a lo que vemos a nuestro alrededor y tu deseo de analizarlo, de investigarlo, de poner sensibilidad al sonido, a la visión, al espacio, a las cosas, sólo puede surgir de la precisión. Es en el nivel molecular de tu observación donde finalmente encuentras los hilos, con suerte, para ampliar y especular hacia fuera. No siempre ocurrirá. Pero si ocurre, será a través de una profunda penetración en el nivel molecular de lo que ves.

Esa es la diferencia entre lo contraforense y lo forense. Lo contraforense tiene una política y una epistemología diferentes. Puedes concentrarte a lo largo de un año en la fracción de segundo en la que Mark Duggan es tiroteado o Harith Augustus es tiroteado o Tahir Elçi es tiroteado, pero a partir de ahí insistes en que el crimen no está sólo en esa fracción de segundo. La escena del crimen es siempre mayor que la zona acordonada. Existe en las salas de juntas, en las organizaciones gubernamentales, en la cultura, en los prejuicios raciales sistémicos. Cuanto más profundizas en la especificidad material, en el positivismo del caso, mayor oportunidad tienes (aunque no la garantía) de percibir cuestiones culturales y políticas más amplias.

LAH: A menudo me preguntan: ¿hasta qué punto estamos reproduciendo la violencia al representarla? La respuesta es: hasta cierto punto mediante una especie de autorrepresentación, ¿verdad? Pero también al mostrarla en otro lugar, fuera del sitio.

EW: Pero ¿la muestras junto a alguien que hace películas sobre tambores y una fiesta en Brasil o directamente en la comunidad que está haciendo la investigación?

LAH: ¿Deberíamos poder mostrarlo *también* junto a unos tambores?

EW: No creo que haya ninguna norma. Durante diez años o más, ambos hemos intentado responder a esa pregunta y educar a nuestro público. Si no hemos tenido éxito, eso puede significar que hay un problema en nuestra argumentación. Es una característica de nuestro trabajo, y tenemos que atenernos a ese problema en lugar de decir: “Oh, no existe porque hacemos esto o lo otro”. Es un problema continuo en la obra porque circula en momentos concretos. Es una paradoja: necesitas hacerlo y no puedes hacerlo del todo. Hay absolutamente una necesidad y una gran cosa que podría salir de ello, la oportunidad de servir a la gente que pide esta obra —la familia, la comunidad, el contexto político, también— y también hay una especie de *goce*, ¿no? Alegría. Si no reconocemos que nuestro trabajo siempre existe entre el trauma y el goce...

LAH: Cierto.

EW: Tenemos que adueñarnos de ese lugar. Si visitas Forensic Architecture en un momento dado, ves a gente que ama lo que hace, que se emociona: “¡He encontrado esto!”, “¡He encontrado aquello!”. La euforia que produce la heurística es enorme. Al mismo tiempo, estas personas se enfrentan ahora a un trauma secundario. Algunas no pueden dormir por la noche. No pueden pasar un fin de semana sin pensar en el trabajo. Ya no pueden ver películas violentas. Sus relaciones con las personas cercanas se ven afectadas. Estos polos organizan nuestra producción psíquica, por así decirlo. Siempre está encerrada entre esos dos. El acto de escuchar, como has demostrado en tu obra, es un acto de sintonía profundamente ético. Sintonizar contigo es un momento increíblemente ético y político de escucha profunda e intensa de algo más que lo que se dice.

LAH: Estoy de acuerdo, entonces hay un problema. Pero no hay que eludirlo, hay que afrontarlo. Dicho esto, por un lado, hay que educar al público, pero la violencia también me educa a mí, te educa a ti, en cierto sentido. Son momentos de los que podemos aprender cosas sobre cómo se ejerce el poder, nuestra relación con el espacio, nuestra relación con la voz. Todas estas cosas son, por supuesto, mucho más lúcidas en las experiencias límite, es decir, la experiencia llevada a su umbral. En cierto nivel, eso podría sonar desagradable. Pero, en otro nivel, estamos creando una forma en la que las personas a las

que convencionalmente se retrata, digamos, en un informe sobre derechos humanos, como meras víctimas, pueden convertirse en educadores y expertos. Al haber pasado por algo, pueden educarnos.

EW: Hay una brecha de privilegios. Una brecha de acceso y, supongo, de gratificación. Pero estoy agradecido con el mundo del arte por lo que te ha permitido hacer, es decir, sintonizarte contigo mismo, con cada obra nueva, en una escucha más profunda. Éste es el trabajo estético: tu capacidad de autoestetizarte, no en el sentido de embellecerte, sino de aumentar tu sensibilidad ante el mundo. Es el vehículo que te permite hacerlo, y con ello llegan todo tipo de iluminaciones. Los problemas de las cosas que existen en el mundo material están en una especie de matriz que siempre será problemática. Pero tú has sido capaz de crear y ofrecernos un ensayo muy consistente... casi como un ensayo profundo, un ensayo continuo.

LAH: Sí, ése es el viaje. Probablemente lo viste muy pronto. Al principio, era como: “¿Tiene sonido? ¡Tiene que haber sonido! ¡Estoy trabajando con sonido!”. Y luego fue como: “Vale, espera, en realidad estoy escuchando escuchar, ¿no? No se trata sólo del sonido, sino de escuchar cómo escucha la gente. O, me interesa la forma en que la gente escucha”. Cuanto más profundamente escuchamos, más escuchamos, quiero decir, por medio de Saydnaya, básicamente, que es una investigación acústica, conduce a una capacidad de escuchar cosas que no son sonido. Así que cuanto más escuchamos, más escapamos del sonido.

EW: Ése es un buen punto final.

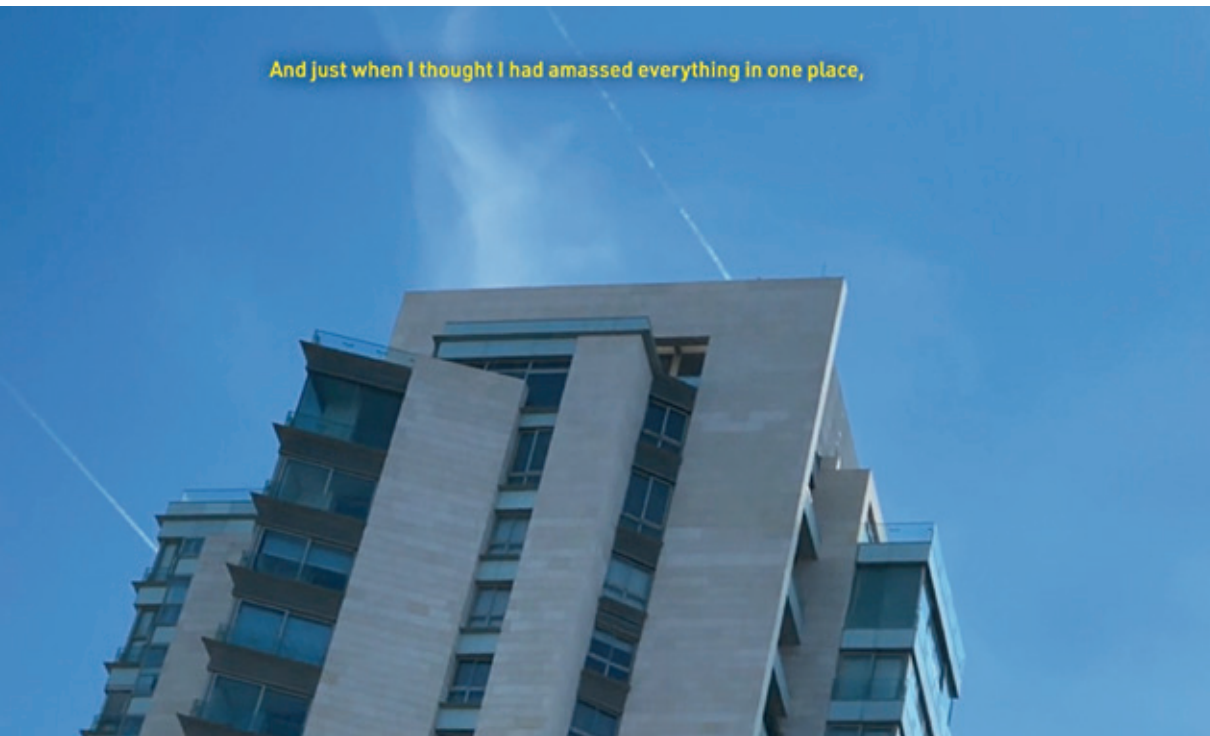
Typologies of Witnessing*

Lawrence Abu Hamdan

Eyal Weizman

* This conversation was previously published as “Typologies of Witnessing. Lawrence Abu Hamdan and Eyal Weizman in Conversation” in Fabian Schöneich (ed.), *Lawrence Abu Hamdan: Dirty Evidence*, Stockholm/Milan, Bonniers Konsthall/Lenz Press, 2022, pp. 203–210.

And just when I thought I had amassed everything in one place,



The Diary of a Sky [El diario de un cielo], 2023. Fotograma—Still [Cat. 3]

Lawrence Abu Hamdan first met Eyal Weizman as his student in 2008. What follows is a conversation that reflects on their thirteen-year working relationship.

Eyal Weizman founded Forensic Architecture in 2010. Since then, Forensic Architecture has operated as a research agency based at Goldsmiths, University of London, investigating human rights violations, including violence committed by the state, police forces, militaries, and corporations. Forensic Architecture works with institutions across civil society, from grassroots activists and advocacy teams to international NGOs and media organizations, to conduct investigations with and on behalf of communities and individuals affected by conflict, police violence, border regimes, and environmental violence.

As a research associate at Forensic Architecture, Abu Hamdan collaborated with Weizman on various investigations. Notably these have included torture in Saydnaya prison, a collaboration with Amnesty International that examined, through the testimony of five survivors, how the notorious prison is structured and what happened inside. The Saydnaya project was part of a broader campaign led by Amnesty International calling on the Syrian government to allow independent observers into its detention facilities. Another project Abu Hamdan developed with Forensic Architecture was the 2014 Nakba Day killings; in May 2014, Israeli soldiers shot and killed two teenagers, Nadeem Nawara and Mohammad Abu Daher, in the occupied West Bank (Palestine). This investigation was done on behalf of NGO Defence for Children International Palestine (DCI) and the parents of the teenagers; Abu Hamdan's part focused on an audio-ballistic analysis of the sound recording of the shooting to determine whether the soldiers had fired rubber bullets—as they testified—or unlawfully fired live ammunition at the two unarmed teenagers.¹

—

1— A detailed acoustic analysis, for which Abu Hamdan used special techniques designed to visualize the sound frequencies, established that they had fired live rounds, and moreover had tried to disguise these fatal shots to make them sound as if they were rubber bullets. These visualizations later became the crucial piece of evidence that was picked up by the news channel CNN and other international news agencies, forcing Israel to renounce its original denial. The investigation was also presented before the US Congress as an example of Israel's contravention of the US-Israeli arms agreement.

A little over a year after Abu Hamdan completed his report, he returned to the case of Abu Daher and Nawara in his exhibition *Earshot* (2016) at Portikus in Frankfurt.

Lawrence Abu Hamdan (LAH): I've been thinking recently about a kind of witnessing that doesn't have to do with the thing that has been experienced, the event itself. It is instead testimony solicited from the conditions that lead to witnessing, or specific kinds of witnessing. For example, when we were looking at the shooting of Nadeem Nawara and Mohammad Abu Daher, there was this moment when we were looking at the crowd, right?

Eyal Weizman (EW): Yes.

LAH: And we saw the crowd respond differently to different kinds of ammunition. Rubber coated bullets provoked a subdued reaction, a flinch but not a dash. But when the live ammunition was fired on the separate occasions, there was a fleeing of the scene. These were sounds we were poring over, thinking about how to identify them. They weren't as clearly discernible in a digital space as they obviously were for the people in person. It said something about typologies of violence producing typologies of witnessing. Looking at how the crowd reacts allows us to access more enduring violences, more recurring violences that are not isolatable. With Saydnaya,² there's the moment where he says the huge door-slamming sound is actually, for him, the sound of packs of bread dropping to the ground. The extremely lucid takeaway from that testimony is about the intensity of hunger, not the sound itself. We learn nothing of that door sound that we're actually after, but into the conditions of testimony, the conditions of witnessing, in that place. How the conditions of hunger play upon the subject.

—

2— In 2016, Abu Hamdan started working with Amnesty International and Forensic Architecture to produce an acoustic investigation into the Assad regime prison of Saydnaya, located 25 km north of Damascus in Syria, where over thirteen thousand people have been executed since the protests began in 2011. The prison is inaccessible to independent observers and monitors. The memory of those few who were released is the only resource available from which to learn of and document the violations taking place there. However, the ability of detainees to see anything inside Saydnaya was highly restricted, as they were detained mostly in darkness, either blindfolded or forced to cover their eyes. As a result, the prisoners developed an acute sensitivity to sound. Abu Hamdan worked with survivors' earwitness testimony to help reconstruct the prison's architecture and gain insight as to what is happening inside.

I think the same thing is now happening with Bassel.³ The fact that for the last thirty-five years all other modes to testify on the war in Lebanon have been blocked create the necessary conditions for a witness like Bassel to emerge. The enduring corruption and the ways in which history has been atomized and multiplied by the warlords in Lebanon and their resurrection into a political class, create Bassel as a witness. It's not necessarily what he says or what he has uncovered in his archive as much as it is himself who is the evidence. So, I'm thinking increasingly about creating settings to listen to that kind of testimony. Where would we be, what would happen, what would we have to do in order to be able to hear these more enduring violences that escape the singularity of the event in question?

EW: What is especially interesting for me about your work has to do with testimony as a limit condition, or the impossibility of testimony. The fact that testimony is now found where it was not found before, where it didn't exist before. Testimony articulated by a condition in which there is an impossibility.

Let's start with the bullet. It's an absolutely well-known mechanical and physical fact that you can never hear the shot that kills you. If you hear a shot, you are a survivor of that shot. Your testimony is the testimony of a survivor. You hear something that you've survived, and another form of testimony could be given in that particular moment—another form of communication to the people next to you—for instance that it's time to flee. So fleeing is both a physical act of self-protection and a communicative act to your comrades that a danger is present.

There are always three parts to testimony: what is registered and sensed, how it's processed, and how it is communicated. In the first one, you're a pure sensor. You receive an aesthetic impression. You're aestheticized to sound, in whatever way. The second part potentially involves trauma (and we will definitely get

—

3— Bassel Abi Chahine, a thirty-one-year-old writer and historian, is the main protagonist in Abu Hamdan's work *Once Removed* (2019), an audiovisual installation that acts as a portrait of his time-traveling life and work. Abi Chahine has managed to obtain the most comprehensive inventory of extremely rare objects, photographs, and interviews of the PLA (People's Liberation Army) and the PSP (Progressive Socialist Party), a militia led by Walid Joumblatt during the Lebanese civil war.

Abi Chahine came to realize that his lucid and personal memories of the war are due to the fact that he is the reincarnation of a soldier named Youssef Fouad al-Jowhary, who died in Aley, Lebanon, on February 26, 1984, at age sixteen.

to trauma when we speak about Saydnaya). Registering the reality of the impression. Trauma itself is filtered *through* trauma, in a way, and sometimes it is distorted or erased. Trauma is thus a type of trace that erases its own trace. Then comes the communication, which could be through your bodily behavior, or speaking, or something that you draw, or something that you make.

And these are the three stages of media, no? I mean, anything that is media is about registering a trace, conserving a trace (conservation is also a dynamic process by which the trace itself gets distorted or changed over time), and dissemination. I think all witnessing goes something like that. So with the 2014 Nakba Day killings, you heard it, you survived it. You cannot speak, because you're shocked. There is no other way to express the aesthetic impression of sound that you've received, so you start fleeing because you want to communicate something that you cannot speak out loud. I think anyone who has been in a situation of fright and being under fire, being completely threatened, knows that at the moment of threat, you cannot speak. You act through instinct.

All of which helps me articulate what I find fascinating in your work: that it's about being absolutely tuned-in to what constitutes the *sense*. I want to go back to the physical understanding of hearing. You're increasing the sensitivity of either people or matter to register, to be a sensor. I would consider it hyper-aesthetic. As a hyper-aesthetic practitioner, you increase the aesthetic impressionability of the mind, of matter, to read signs. To read new signs where previously there were none.

So, okay, here it is—now, how is it conserved and disseminated? I see connections among all your works in that you are trying to extend that act of witnessing to matter, to the delivering. The act of testimony, of delivery—in the sensorial continuum that I've discussed—to the body ducking for cover, which is both an instinctive act and an act of communication. Now things that were not previously considered testimony can now be considered as such. And brought into the aesthetic domain.

I do not know of an example in your work that is about taking traditional testimony, for instance in the form of an interview: attunement to what somebody is saying, experiencing empathy, then transcribing it and passing it on. You're looking at the limit condition of registration, conservation, and dissemination. So with Saydnaya, what is registered is not what is described. You claim that what is registered in the testimony is hunger, although hunger is not what is spoken about. You say, okay, we can tune in

to what is being discussed, we can tune in to the impression of sound, the simulation of sound, but what is registered is something that could never be heard, namely hunger. You effectively open up the sense of sound into something that sound did not capture before.

It operates on all those levels, but it's an obvious challenge to what testimony is. It challenges the very foundation of the human witness rather than the material one—that is to say, what constitutes the singularity, the unity, of a subject. So, we can only be legal subjects, we can only be political subjects, with a kind of a biological and subjective continuity. Our subjective unity of subjects is continuous with their daily life, it depends on the continuity in the physical cycle of life. That unity constitutes the subject. In the minute of the shot, that unity is broken in terms of its capacity to speak. It's broken in the effect of trauma on the space-time continuity of the witness. It's broken with Bassel, in the sense that the corporeality that gives value to and anchors speech is discontinuous across two—entangled—lived experiences.

Speech has both material and immaterial dimensions in your work. When you speak about syllables, or the sound testing, there are two things going on. You say: "Speech is both corporeal, it's logos and nomos and whereas in previous projects you insisted on their entanglement, here in this project you actually break them apart. You assert that speech could continue without a physical, unifying continuity. The work asserts that it's not only about the capacity to speak about what happened in, say, a civil war, but the capacity to speak about even what could be considered speech, what could be considered testimony. That's the fundamental contribution of your artistic intervention. That kind of discourse can only come from an understanding of aesthetics.

LAH: Essentially I'm addressing that shift. It's the same shift, I think, that happens from speech to accent, right? From listening to *what* somebody is saying, to listening to *how* they're saying it. That's actually continuous in some respects. While you were speaking I was thinking of a quote by Alistair Cooke, the BBC correspondent who witnessed the assassination of Bobby Kennedy. He said this about it: "I heard a sound not at all like gunshots, but like a rack of trays dropping to the ground." He knows Kennedy's been shot. He knows what he heard were gunshots. But he still retains the rack of trays as his word-image.

There's a moment where we get stuck. If we're thinking about the sensory continuum, as you call it, between the various stages from witness to testimony, this kind of transference, you're sometimes stuck in the middle. We register, we *kind of* understand, but we don't speak. That moment sometimes gets petrified in these weird spaces, which end up in the final testimony. I've seen it a few times in the *Earwitness Inventory*⁴—for instance, an assault in New Zealand where someone who was present keeps saying, “It sounded like a cracking egg.” Finally you realize that it's no longer a description; the egg is part of it.

It happens again in this book I read recently, Svetlana Alexievich's *Last Witnesses: Unchildlike Stories* (2019), an anthology of testimony by adults of their childhood memories of the Nazi invasion. You notice certain logics that went unchallenged at the time, since they were then a child, being retained into the person's adulthood. It demonstrates that nothing is ever just a memory, but rather a weird space in time. In one instance, a woman is saying, “I heard a sound like an oilcloth or a linen cloth tearing, so loud! I didn't know yet that this was the sound of machine-gun fire from a plane in the distance.” *I didn't know yet*, right? But it's still significant in the testimony. I think the Alistair Cooke example is more a kind of petrified gesture. But you see what I mean? The sensory continuum is not linear. Certain moments get trapped, stuck, processed, encoded.

EW: These are the most interesting moments.

LAH: Absolutely. And what you observe about mobilizing aesthetics to account for that is also an important gesture because, like you say, that's the space you can step into as an artist and use your ability to experiment with the conditions by which we listen to testimony. Or what constitutes testimony. I've noted

—

4— *Earwitness Inventory* (2018–ongoing) is comprised of ninety-five custom designed and sourced objects, all derived from legal cases in which sonic evidence was contested and acoustic memories needed to be retrieved. Tuning in to earwitnesses descriptions, such as the collapsing of a building sounding “like popcorn” or a gunshot sounding “like somebody dropping a rack of trays,” Abu Hamdan's installation reflects on how the experience and memory of acoustic violence is connected to the production of sound effects. Alongside this installation—which includes Arabic coffee cups, a popcorn maker, a wagon wheel, a selection of shoes, and a series of customized door instruments—is a new animated text work that further reveals the artist's acoustic investigation into earwitness testimonies from legal cases across the world.

that sometimes it rubs people the wrong way. They are willing to accept new forms beyond those that conventionally disseminate information, but they say it shouldn't be art. Some people, for example, have never heard of Saydnaya prison before they come to the exhibition, and think, "Why am I hearing about this in an art exhibition? I should be seeing this on the news, right?"

EW: Well, watch the news!

LAH: One, watch the news. Two, I suppose my point is that it's also a negation of the aesthetic modalities we're so accustomed to. The ones you mentioned before, about ways of interviewing witnesses, ways of categorizing witnesses, ways of seeing them, that have gone unquestioned. I think that the works are less art-works than attempts to produce the conditions to hear otherwise.

EW: I think art is just one of many aesthetic practices. I would assert that you are actually hacking into the source code of aesthetics and *liberating* the discussion from the realm of art. Yours is an aesthetic practice that goes into the limits of hearing, of sound. Right now, I'm channeling something I've written with Matt Fuller on effectively liberating aesthetics from art—reverting to a pre-Kantian meaning of the term "aesthetics" as about impressionability and the senses, sensing, sense-making. Aesthetics as epistemology, meaning, a way of acquiring knowledge. In fact, it is not only a way; it is perhaps the *only* way of acquiring knowledge. Not a mode of critique, not a mode of judgment, but the absolute way in which knowledge gets registered and exists in the world. Aesthetics is a relation between physical things in a world, simply a kind of diagram of material relations that is transferred into sense making.

Then, from aesthetics, the next level is, as I mentioned before, *hyper-aesthetics*, meaning an act that seeks to amplify the sensorial capacity of matter, of memory, of anything. If you work on your memory to better retain anything that you see or hear, you hyper-aestheticize, but hyper-aesthetics is also about networking, creating a varied network of multiple sensorial points. Then, the interesting category that comes after aesthetics is hyperesthesia, or when sensing stops making sense. For example, when information is being acquired faster than your capacity to register it. When the sensitivity becomes so intense, you aestheticize yourself.

Your aesthetic practice often has to do with the moment when the capacity of the subject (the artist, or the investigator, or the intellectual) to aestheticize themselves to the world, to politics, becomes pain. It's just too much. Obviously, trauma is one of the very important moments of hyperesthesia—when the accumulation of signs does not translate, does not have a kind of symbology anymore. It cannot be stored, and the distortion, the cross-wiring itself, is the signal that comes out. When that translation between sensing, storing, and dissemination that is the definition of media gets short-circuited, the short circuit is itself the information.

This is what I am incredibly inspired by in your work—there's always an excess. Right? Somebody says something about, I don't know, their family. But actually what is listened to is the accent. That's an excess. And the excess becomes what is important. Can we call it a kind of *dirty evidence*? Like the dirt around the archaeological artifact that has been taken from the ground. You consider the stuff that supposedly needs cleaning off, needs distillation in order to make a clear point about where the message actually lies. The message is in the noise around the signal, so to speak. It's an act of attunement to what is not being communicated intentionally, an opening up to the possibility to attune to those variations that are constantly around the thing.

So, in this sense, *art* occupies a very, very narrow part of the spectrum of aesthetics because art has its own language, its own means of communicating, its own mechanisms, etcetera. Your work is aesthetic because it's attuned to the dirty evidence around the artwork, the *Schmutz*, which is where the politics are.

LAH: I think sound is an inherently dirty kind of evidence. Any time we bring a sound into a normal frame of analysis—trying to individuate it, isolate it into individual units of expression—it's always a problem. To pursue the archaeological metaphor, sound is always already dirty—dirtied by the room, and if it's a voice, by the person you're speaking to. At the beginning, I think I was trying to isolate sound. Eventually sound taught me to attune myself to leakage, in every place it emerges. Which is how I eventually ended up being able to listen to testimony of reincarnated subjects in Lebanon because I saw it as another kind of leakage, continuous with the ways in which I would analyze a sound: through its relational quality, through its leaking. Through its ability to penetrate and move through the accumulated boundary as it does so.

EW: In a sense, this is where positivism crashes. Because it's not really about a certain heuristic of breaking a phenomenon into its component, deterministic, billiard-ball model of mechanical resistance, in which one thing leads to the next. The minute that you are attuned to what is not existing within a certain heuristic, it's not positivism, because it always answers another question, right? Just like in your work—you think you answer one question, but actually you answer another. With Saydnaya, both witness and investigator think we are describing volume, but actually it's always the unspoken that is there. And the unspoken, the unintended, that falls out of the positivist, deterministic kind that is being distilled is what is interesting.

While we're talking about one thing, we need to be attuned to a completely other system that breaks the matrix that organizes the conversation and introduces another matrix into it. The moment of belief is a moment of rapture. As opposed to the staged belief in religion that tries to substantiate it later on, make it reasonable. Every religion has its cosmology, with the bearded guy on a throne or whatever. I'm talking about a moment before the matter is systematized into cosmology. A moment in which something exceeds the calculation—exists outside of, or in excess of, the calculation. The answer is not in the way it's parameterized, but in that moment of rapture where belief comes in. I think these moments are also important to attune to because they're about interference or breakage with categories you are naturalized to accept. Like, the space-time continuity of subjectivity, right? What is testimony relying on? The moment it interrupts is the moment where you break things open.

LAH: But in some way we also need a kind of determinism, right? None of this comes without the original impulse to get it right, to hear it as it was. I was genuinely trying to listen to the guy's door sound. I wasn't trying to trick him into hearing hunger. It wasn't even in the realm of my imagination that such a sound would be possible. My point is that dirty evidence is impossible to produce by looking for it. Dirty evidence is produced as an excess of an initial inquiry. This inquiry is often simple but when one pays careful attention to the folds, the creases, the errors, the secretions that emerge, stranger evidence surfaces that is often the most lucid way of understanding violence and its effects on the witness.

EW: Yes, or it would not be genuine. I think we both agree that it would be a deeply unethical and politically destructive position to have a cynicism about the world in which we are operating.

LAH: Exactly.

EW: The world in which people are heard. The world in which we could say simple things that happen and name them and stand up for them and stand with and for the people who deserve that. I also think you would be incredibly stupid not to do it, because the mystery of the world is through attunement, attention to details. You don't arrive with a sort of bag of theory and throw it on. In the case of Palestine, when we undertook this investigation, you were listening to shots, playing them again and again and listening and plotting them and looking and trying to figure out what happened. There is a clear material reality to things that is ethical. I mean, you can have a very sophisticated political theory and political imaginary, but sometimes you need to draw a line and stand up for a particular side. There's a dialectics that always forces itself onto politics. And you do that. But in a sense, if it was only mechanical, if it was *only* about the space itself, if it was *only* about what could be known about the particular thing, you would not do service to things.

So, something scaffolds. It's like with the material part of the voice carrying multiple messages: you need to be attuned in all sorts of ways. Your deep, systematic, patient care for what we see around us and your desire to analyze it, to investigate it, to put a sensibility to sound, to vision, to space, into things, can only come out of precision. It is at the molecular level of your observation that you finally find the threads, hopefully, to zoom out and speculate outward. It won't always happen. But if it does, it will happen through deep hacking into the molecular level of what it is that you see.

That is the difference between counter-forensics and forensics. Counter-forensics has a different politics and a different epistemology. You can sit for a year on the split second in which Mark Duggan is shot or Harith Augustus is shot or Tahir Elçi is shot, but from there you insist that the crime is not only within the split second. The crime scene is always larger than the cordoned-off area. It exists within boardrooms, government organizations, culture, systemic racial bias. The deeper you go into the

material specificity, into the positivism of the case, the more you have a chance (but not a guarantee) to perceive larger cultural and political questions.

LAH: I am frequently asked: To what extent are we reproducing violence by representing it? The answer is: To some extent by a kind of self-redaction, right? But then also by showing it somewhere else, off-site.

EW: But do you show it adjacent to somebody making films about drums and a party in Brazil, or directly in the community that is doing the investigation?

LAH: Should we *also* be able to show it next to some drums?

EW: I don't think there's a rule. For ten years or more, both of us have been trying to answer that and to educate our audience. If we've been unsuccessful, that might mean there's a problem in our argumentation. It is a feature of our work, and we need to stick with that trouble rather than say, "Oh, it doesn't exist because we do this or that." It's an ongoing problem in the work because it is circulating in particular moments. It's a paradox: you need to do it and you can't fully do it. There's absolutely a necessity and a great thing that could come out of it, the opportunity to serve the people who ask for this work—the family, the community, the political context, too—and there is also a kind of *jouissance*, no? Exhilaration. If we don't acknowledge that our work is always existing between trauma and *jouissance*.

LAH: Right.

EW: We need to own that place. If you visit Forensic Architecture at any given moment, you see people loving what they do, getting excited: "I found this!", "I found that!". The exhilaration that comes with heuristics is enormous. At the same time, these people are dealing now with secondary trauma. Some cannot sleep at night. They cannot have a weekend of not thinking about work. They cannot watch violent films anymore. Their relations with people close to them are affected. These poles organize our psychic production, so to speak. It's always locked between those two. The act of listening, as you've shown in your work, is a deeply

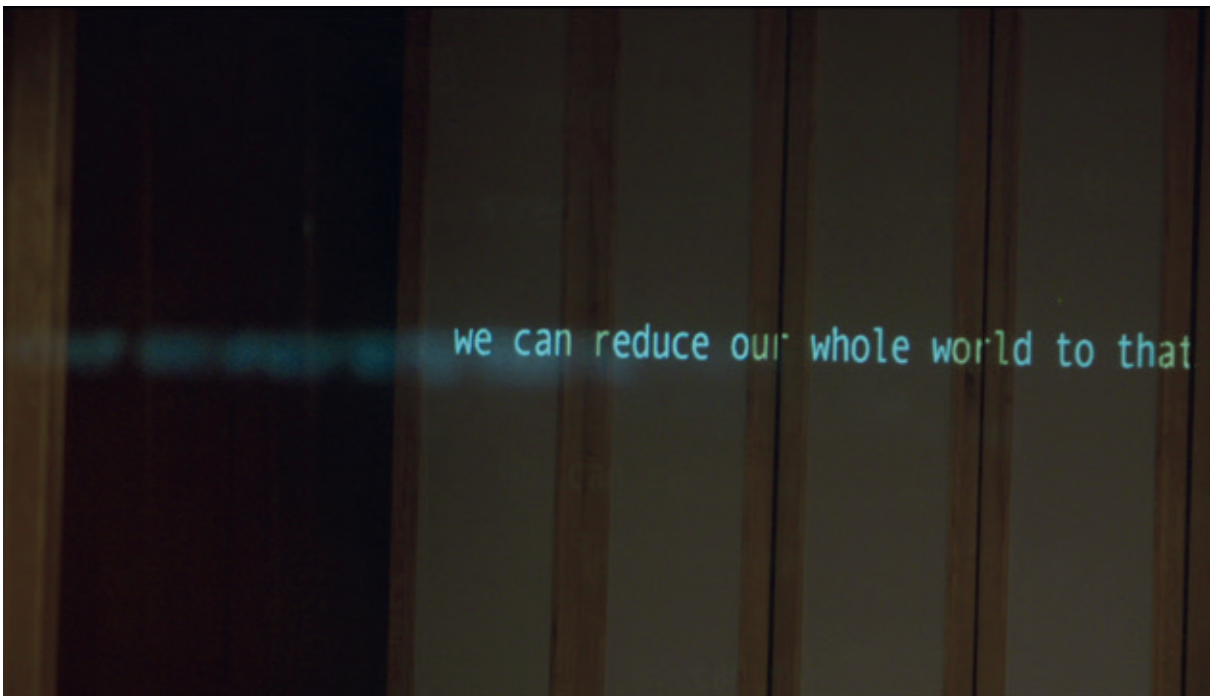
ethical act of attunement. Attunement to you is an incredibly ethical and political moment of deep, intense listening to something more than what is said.

LAH: Agreed—then there’s an issue. But it shouldn’t be evaded, it should be faced. That said, on the one hand, there’s educating the audience, but violence also educates me, educates you, in some respect. These are moments from which we can learn things about how power is exerted, our relationship to space, our relationship to voice. All these things are of course much more lucid in limit experiences—meaning, experience pushed to its threshold. On some level, that could sound distasteful. But on another level, we’re creating a way by which people who are conventionally portrayed in, let’s say, a human rights report, as purely victims can become educators and experts. Having gone through something, they can educate us.

EW: There’s a gap of privilege. A gap of access and, I surmise, gratification. But I’m grateful to the art world for what it has enabled you to do—namely, attune yourself, with each work anew, into a deeper listening. This is the aesthetic work: your capacity to self-aestheticize, not in the sense of beautification, but increasing your sensitivity to the world. It’s the vehicle that enables you to do that, and with that comes all sorts of illuminations. The problems of things that exist in the material world are in some kind of matrix that will always be problematic. But you’ve been able to create and give us a very consistent... almost like a deep essay, a continuous essay.

LAH: Yes, that’s the journey. You probably saw that very early. At the beginning, it was like, “Is it sound? It has to be sound! I’m working with sound!”. And then it was like, “Okay, wait, I’m actually listening to listening, right? It’s not only about sound; I’m listening to the way people listen. Or, I’m interested in the way people listen.” The deeper we listen, the more we listen, I mean, *through* Saydnaya, basically, which is an acoustic investigation, leads to an ability to listen to things that are not sound. So the more we listen, the more we escape sound.

EW: That’s a good place to end.



Semblanza

Lawrence Abu Hamdan

Amán, Jordania, 1985

Lawrence Abu Hamdan es un *oído privado* que escucha a las personas afectadas por la violencia corporativa, estatal y ambiental, y escucha con ellas y en su nombre. La obra de Abu Hamdan se ha presentado en forma de informes forenses, conferencias y performances en vivo, películas, publicaciones y exposiciones en todo el mundo.

Las investigaciones de audio de Abu Hamdan han sido utilizadas como prueba en el Tribunal de Asilo e Inmigración del Reino Unido y han sido una parte clave de las campañas de defensa de organizaciones como Amnistía Internacional, Defence for Children International y Forensic Architecture. Sus proyectos reflexionan sobre el contexto político y cultural del sonido y la escucha y han sido presentados en la 22 Bial de Sídney, la 58 Bial de Venecia, la 11 Bial de Gwangju, la 13 y 14 Bial de Sharjah, Witte De With Rotterdam, Tate Modern Tanks, Chisenhale Gallery, Hammer Museum, Los Ángeles, y Portikus Frankfurt. Estas obras forman parte de las colecciones de los museos Reina Sofía, MoMA, Guggenheim, Hamburger Bahnhof, Van Abbe Museum, Centre Pompidou y Tate Modern. Abu Hamdan ha sido galardonado con el premio del público de la Bial de Toronto de 2020, el premio de arte Edvard Munch de 2019, el premio Nam June Paik de 2016 para nuevos medios y, en 2017, su película *Rubber Coated Steel* ganó el premio Tiger a mejor cortometraje en el festival internacional de cine de Róterdam. Para el Premio Turner 2019, Abu Hamdan, Helen Cammock, Óscar Murillo y Tai Shani, formaron un colectivo temporal para recibir el premio de manera conjunta.

Biographical Sketch

Lawrence Abu Hamdan

Amman, Jordania, 1985

Lawrence Abu Hamdan is a *private ear*, listening to, with and on behalf of people affected by corporate, state, and environmental violence. Abu Hamdan's work has been presented in the form of forensic reports, lectures and live performances, films, publications, and exhibitions all over the world.

Abu Hamdan's audio investigations have been used as evidence at the UK Asylum and Immigration Tribunal and been a key part of advocacy campaigns for organisations such as Amnesty International, Defence for Children International and Forensic Architecture. His projects that reflect on the political and cultural context of sound and listening have been presented at the 22nd Biennale of Sydney, the 58th Venice Biennale, the 11th Gwangju Biennale, the 13th and 14th Sharjah Biennial, Witte De With, Rotterdam, Tate Modern Tanks, Chisenhale Gallery, Hammer Museum L.A. and the Portikus Frankfurt. These works are part of collections at Reina Sofía, MoMA, Guggenheim, Hamburger Bahnhof, Van Abbe Museum, Centre Pompidou and Tate Modern. Abu Hamdan has been awarded the 2020 Toronto Biennial Audience Award, the 2019 Edvard Munch Art Award, the 2016 Nam June Paik Award for New Media and in 2017 his film *Rubber Coated Steel* won the Tiger Short Film Award at the Rotterdam International Film Festival. For the 2019 Turner Prize Abu Hamdan, Helen Cammock, Oscar Murillo and Tai Shani, formed a temporary collective in order to be jointly granted the award.

Catálogo

Catalog

Todas las piezas son
cortesía del artista.

All the pieces are courtesy
of the artist.

1. *45th Parallel* [*Paralelo 45*], 2022
Video (color, sonido) y dos fondos
pintados—Video (color, sound) and
two painted backdrops
15'

2. *Conflicted Phonemes* [*Fonemas
conflictados*], 2012
Impresión de pared de vinilo (205 x
267 cm) y estante con hojas volantes
A4 impresas—Vinyl wall print (205
x 267 cm) and takeaway printed A4
sheets on a shelf

3. *The Diary of a Sky* [*El diario
de un cielo*], 2023
Video (color, sonido)—Video
(color, sound)
44'

4. *Natq*, 2023
Performance
45"
Se presentó en el Auditorio MUAC
el 2 de septiembre de 2023—
Presented at the MUAC Auditorium
on September 2, 2023

5. *Walled Unwalled* [*Muros
desmontados*], 2018
Videoinstalación monocanal
(color, sonido)—Single channel
videoinstallation (color, sound)
20' 04''

Créditos de la exposición

Exhibition Credits

**MUSEO UNIVERSITARIO
ARTE CONTEMPORÁNEO**

Curaduría—Curatorship
Virginia Roy Luzarraga

Producción museográfica—
Installation Design
Joel Aguilar Fernández
Salvador Ávila Velazquillo
Triana Jiménez Serrano
Rafael Milla Acosta
Cecilia Pardo Rojo

Programa pedagógico—
Pedagogical Program
Julio García Murillo

Guillermo García Pérez
Beatriz Servín Hernández

Registro—Registrar
Julia Molinar Cruz

José Manuel Magaña Muñoz
Alejandra Lechuga Álvarez
Elizabeth Herrera Cisneros

Vinculación—Development
Gabriela Fong Mercado

María Teresa de la Concha
Carolina Condés Breña
Alexandra Peeters Muñoz Najar
Rebeca Richter Muñoz

Comunicación—Media
Ekaterina Álvarez Romero

Francisco Domínguez Morales
Vanessa López García
Ana Cristina Sol Sañudo

Curador en jefe—Chief Curator
Cuauhtémoc Medina

**Coordinación Estudio Lawrence
Abu Hamdan**—Lawrence Abu
Hamdan Studio coordination
Caline Matar

**PATRONATO FONDO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO, A.C.**

PATRONOS—TRUSTEES

Presidente—Chair

Arturo Talavera Autrique

Vicepresidente—Vice-Chair

Jesús Rodríguez Dávalos

Secretaria—Secretary

Marta M. Mejía

Tesorera—Treasurer

Maribel González de Danel

Alfonso de Angoitia Noriega

Nicolás Carracedo Ocejo

Juan Ignacio Casanueva

Raymundo del Castillo González

María de las Nieves Fernández

Andrés Gómez Martínez

Alfredo Harp Helú

Aimée Labarrere Álvarez

Eugenio Madero Pinson

Lulú Ramos Cárdenas de Creel

José Ignacio Rubio Hidalgo

PATRONOS HONORARIOS—

HONORARY TRUSTEES

Ernesto Bermejo Jiménez

Patrick Charpenel Corvera

Gerardo Estrada Rodríguez

Licio Antonio Minvielle Lagos

Rector | UNAM

Presidente Honorario—

Honorary Chairman

Enrique Luis Graue Wiechers

Representante—Representative

María Teresa Uriarte Castañeda

Presidente fundador—

Founding President

Gilberto Borja Suárez

Capítulo Centro de

Documentación

Arkheia—Arkheia Documentation

Center Section

Titular—Appointee

Manuel Santiago Escobedo Conover

Capítulo Colección Diseño

Moderno y Contemporáneo

en México—Modern and

Contemporary Design in Mexico

Collection Section

Titular—Appointee

Alonso de Garay Montero

Alejandro Legorreta González

Capítulo Retribución Social—

Social Justice Section

Titular—Appointee

María Teresa Borja de Rodríguez

Agradecimientos

Acknowledgments

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hicieron posible la exposición *Lawrence Abu Hamdan. Crímenes transfronterizos*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Lawrence Abu Hamdan: Cross-Border Crimes*.

Fabian Schöneich, Eyal Weizman

Bloomberg



HOTELES CITY.

Publicado con motivo de la exposición *Lawrence Abu Hamdan. Crímenes transfronterizos* (2 de septiembre de 2023 al 17 de marzo de 2024) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

—
Published on occasion of the exhibition *Lawrence Abu Hamdan: Cross-Border Crimes* (September 2, 2023 to March 17, 2024) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Dirección editorial de la colección Folios—
Editorial Direction of Folios Collection
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Edición—Edition
Vanessa López García · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination
Yerem Mújica Toscano · MUAC
Roberto Barajas Amieva · MUAC

Corrección—Proofreading
Jaime Soler Frost

Traducción—Translation
Julianna Neuhouser
Jaime Soler Frost

Asistente de traducción—Translation Assistance
Mateo Soler Vázquez Lobo

Diseño—Design
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Lawrence Abu Hamdan. Crímenes transfronterizos se terminó de formar el 10 de agosto de 2023 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

—
Lawrence Abu Hamdan: Cross-Border Crimes was designed by Periferia Taller Gráfico on August 10, 2023. Typeset in Jungka y Space Mono.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Dr. Luis Agustín Álvarez-Icaza Longoria
Secretario Administrativo

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaria de Desarrollo Institucional

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria

Mtro. Hugo Alejandro Concha Cantú
Abogado General

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dra. Rosa Beltrán Álvarez
Coordinadora

Mtra. Amanda de la Garza Mata
Directora General de Artes Visuales · MUAC

La intersección entre sonido, espacio y política caracteriza la investigación y la producción artística de Lawrence Abu Hamdan. Sus obras cuestionan la dimensión política de la voz y la escucha con el objetivo de captar lo que existe más allá del sonido mismo. Autodefinido como *oído privado*, Abu Hamdan utiliza el sonido como testimonio y evidencia política. Para él, “la propagación del sonido supone el modo más adecuado de considerar todas las formas de atravesar fronteras, ya sean materiales, interpersonales, arquitectónicas, jurídicas, disciplinarias, biológicas, sensoriales o conceptuales”.

The intersection between sound, space and politics characterizes the investigations and artistic production of Lawrence Abu Hamdan. His works question the political dimension of voice and listening, capturing what exists beyond sound itself. Defining himself as a *private ear*, Abu Hamdan uses sound as testimony and political evidence. For him, “the propagation of sound is the most expedient way to consider all forms of border-crossing, be they material, interpersonal, architectural, juridical, disciplinary, biological, sensorial or conceptual.”

MUAC

02.09.2023-17.03.2024

Salas-Galleries 7 & 8

muac.unam.mx