

Marwa Arsanios

Lurrak
ez du
jaberik
izango

The Land
Shall Not
Be Owned

La tierra
no será poseída

لن تكون الأرض مملوكة

EU	5	Lurra ukitzea Marwa Arsanios eta Agustín Pérez Rubio elkarrizketan, <i>Lurrak ez du jaberik izango</i> proiektuaren inguruan
	13	Nor da ideologiaren beldur? Ana Texeira Pinto
ES	23	Los pies sobre la tierra Una conversación entre Marwa Arsanios y Agustín Pérez Rubio en torno a <i>La tierra no será poseida</i>
	31	¿Quién teme a la ideología? Ana Texeira Pinto
EN	41	Touching the Ground A conversation between Marwa Arsanios and Agustín Pérez Rubio about <i>The Land Shall Not Be Owned</i>
	49	Who is Afraid of Ideology? Ana Texeira Pinto

Lurra ukitzea

Marwa Arsanios eta Agustín Pérez Rubio elkarrizketan,
Lurrak ez du jaberik izango proiektuaren inguruan

Agustín Marwa, plazer handia da zurekin elkarrizketa labur hau izatea, proiektuarekiko dituzun ikuspegietan sakontzeko. Erakusketa honen asmoa, hasiera-hasieratik, zure lanen ziklo zabal bat aurkeztea izan da, izenburu honen pean: *Who is Afraid of Ideology?* [Nor da ideologiaren beldur?]. Filmak eta bestelako artelanak lotzen dira: oihalak, pankartak, marrazkiak, etab. Baina, muin-muinean, filmak daude. Modu kronologikoan hasiz gero, zure lehen filmean bi gauza uztartzen dira: ekintza politikoa —emakume-mugimenduekin egindako lanaren bidez; manifestu bat, kasik— eta zinema-ikuspegi esperimentalak. Nola garatu zenuen manifestu politikoaren eta gerrilla zinemaren arteko jokoak?

Marwa Eskerrik asko, Agustín. Lehen film hau funtsezkoa izan zen, bidea eman zion sorta oso bati, eta ulertu nuen zer-nolako garrantzia duten lurrak eta jabetzaren inguruko ikusmolde kolonialak. Emakumeen Mugimendu Autonomo Kurduaren bidez, sakonki ulertu nuen ez dagoela borroka ekologiko feministarik borroka dekolonialik gabe, betiere lurraren borrokan oinarrituta. Ondorio hori elkarrizketa baten bitartez etorri zen: filmean funtsezkoa da Pelshin, gerrillari eta ideologoa. Ekologiaren bitartez pentsatzen ditu jabetza eta lurra. Mapa koloniala marraztu zenean, kurduak estatutik gabe utzi zituzten. Beraz, beren borroka estatutik kanpo garatzen da, lurrean errotuta zuzenki.

Topaketa hori guztiz garrantzitsua izan zen. Horri esker, pentsatu nuen nola baliatzen dituzten mekanismo kolonialek jabetza eta azpiegiturak jatorrizko populazioak oinperatzeko eta desjabetzeko. Eta pentsatzen nuen: zer leku du zinemaren bitartekoak hemen? Berriro pentsatu nahi nituen zenbait tradizio, hala nola zinema militantea edo hirugarren zinema, eta orainera ekarri. Nola topa dezake zinemak bere lekua mugimendu honen barruan?

Horren haritik, pentsatu nuen zer harreman duten irudiak eta formak topografiarekin, lurrarekin berarekin. Nola eraiki dezakegu forma bat lekutik eta borrokatik abiatuta, bertara estetika bat proiektatu ordez? Adibidez, kamerak borrokalariaren eskuekin bat egin zezakeen; esku horiek badute loturarik lurrarekin. Baina baldintzek taxutzen dute forma. Lehenengo zatian, esate baterako, mendi-inguru militarizatu batean ginen, zer filmatu behar genuen esaten zitzaigun, eta jarraibide horiek taxutzen dute filma. Kontu hori, hots, zerk baldintzatzen duen forma —geografiak, mendiek vs lautadak vs basamortuak—, berebizikoa bihurtu zen. Lekuaren arabera da borroka, eta filmak ere horri heldu behar dio. Lehenengo Zatiak horri guztiari eman zion bidea.

A Lehen bi filmak Kurdistaneko Emakumeen Mugimendu Autonomoari eskaintzen zaizkio, baina oso leku desberdinetan gertatzen dira. Honako hau sinestezina iruditu zitzaidan: guztiz jakitun zinen ezen, zeure gorputzak eta kamerak mugimenduari eman ziezaioketena, horixe zela «gidoia». Bitarteko bat zinen, haiek esan nahi zutena adierazteko. Zer uste duzu egiletzaren ideiaz? Eta, era berean, bigarren filmean, zeinak Jinwar-en kokatua baitago, mugimendu berari buruz aritu arren emakumeen adierazmoldea oso ezberdina da: espontaneoagoa, ez hain manifestu-erakoa. Zer-nolakoa da bi filmen arteko harremana?

M Alde nagusia zera da, Kurdistan irakiarreko mendietan dauden emakumeak unitate militarizatu bateko kideak dira. Oso antolatuta daude, eta beren burua erakusteko modu oso espezifiko eta egituratua daukate. Jinwarren kasuan, komuna separatista bat da, berjabetutako lurretan eraikia, eta emakumeak bertakoak dira. Hala, lekuarekiko bestelako harreman bat dute. Ez dira nahitaz erakunde militarizatu bateko kideak, nahiz eta komuna bera oso ondo antolatuta dagoen bai ekonomikoki bai sozialki.

Zenbait aste egin genituen Jinwarren; mendian askoz gutxiago egon ginen, segurtasun-arrazoiengatik. Hala, harremanak eta konfiantza eraikitzeke denbora gehiago izan genuen komunan, eta hori nabaritu egiten da filmean. Bestalde, esperientzia komunal horretan bazen halako prekaritate-zentzu bat; adibidez, ez genien aurrera jarraituko zuen ala ez, bazegoen halako mehatxu-sentipen bat. Beraz, bai ala bai dokumentatu nahi genuen, halako erregistro historiko baten moduan. Horregatik, bigarren zatiak ohiko dokumentalen kutsu hori dauka, zikloko beste lanekin alderatuta. Beraz, horra berriro ere zerk baldintzatzen duen filmaren forma.

Egiletzari dagokionez, oso argi egon zen hasieratik. Zereginak oso argi banatu ziren, baina mugimenduaren errepresentazioari buruzko elkarrizketa zabalik zegoen. Mugimendua, izan ere, organismo ireki bat da: ulertzen dute zer garrantzitsuak diren zinema eta kultura, eta hori erabili nahi dute. Elkarrizketa bat izan nuen mugimenduko politikari batekin, Ninulferrekin, eta hark zioen mugimendua ez zituela bazter utzi behar, inondik ere, artea edo estetika. Politikari horrek zalantzan jarri zuen beste aurreiritzi hori, zeinaren arabera artea burgesiari uzten zaion; kontrara, zera nabarmentzen zuen: mugimendu politikoei oso serio hartu behar dituztela auzi estetiko eta formalak, ez soilik komunikazioari begira, baizik eta elkarrekin egoteko moduak birpentsatzeko garaian. Komunaren arkitektura forma bat da; mugimendu politikoa forma bat sortzen du.

Niretzat interesgarria da zinemagintzarako beste azpiegitura bat sortzea, non gakoa ez baita kamera jendeari uztea halako keinu «demokratiko» batean: izan ere, eszeptikoa naiz keinu horrekiko. Aldiz, elkarrizketan segitu nahi dut, edizio-prozesuan ere bai. Nola eraman dezakegu elkarrizketa politikoa muntaketaren momentura?

Niretzat inspirazio handia izan zen Marta Rodríguez eta Jorge Silva zinegileek Caucako (Kolonbia) komunitate indigenekin egin zuten lana, hain zuzen ere, mugimenduaren ordezkariak hala filmatzean nola edizioan parte hartu zuten, eta beren errepresentazio kolektiboa taxutu zuten, ez indibiduala. Hori guztia 1982ko *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* [Lur, memoria eta etorkizuneko gure ahotsa] filmean ageri da batez ere.

A Horren harira, hona nire hurrengo galdera. Zure lehen hiru filmetan gerrilla zinemaren asmoa gorpuzten da, zeina 1970eko hamarkadan garatu baitzen Latinoamerikan. Hirugarren filma, *Microresistencias* [Mikroerresistentziak], Kolonbian egin zen; nola iritsi zinen hara, Kurdistanetik? Marta Rodríguez zinemagilea interesatzen zitzaizulako izan zen, ala Grupo Semillas ezagutu zenuen lehenik? Eta azalduko zeniguke eremu horretan hazien alde antolatu duten borroka ekofeministaren garrantzia?

M 2019an, Emakume Nekazarien eta Feminista Ekologisten Biltzarra antolatu nuen Varsoviako Biurtekoan. Mugimenduetako kide asko ekarri genituen, besteak beste Kurdistaneko mugimenduko kideak eta Koloniako Grupo Semillasekoak. Txundigarria iruditu zitzaidan zer-nolako hazi-zaindarien sarea

antolatu duten: nekazari txikiak babesten dituzte enpresa erraldoien eta monokultiboaren aurrean. Hazi-bankuak egiten dituzte, baina helburua ez da pilaketa; aldiz, haziak zaintzeko, landatu egiten dituzte, birsortu daitezzen, eta ez daitezzen desagertu.

Samanta, Grupo Semillaseko kidea, Claudina eta Mercyrekin etorri zen biltzarrerera —Tolimako nekazariak dira biak—. Solasaldi bikainak izan zituzten beren nekazal praktiken eta lan politikoaren inguruan. Gakoa hauxe da: filmaren prozesua hasi aurretik, bilera bat, lantegi bat, elkar ezagutzeko moduren bat gauzatzen da, elkarrizketa eraikitzeke moduren bat. Helburua, izan ere, epe luzerako harremanak sortzea da, ez pieza bat egitea, eta, ondoren, ahaztea.

A Biltzearen ideia oso garrantzitsua da zure prozesuan. Gauza bera egin zenuen 2024an, Utrecht-eko BAK delakoan; bertan elkartu zenuen Jinwar, Grupo Semillas eta beste zenbait lekutako jendea. Estratografia baten modukoa da: lurzoru-geruzak, non jendeak gogoeta egin dezakeen, eta arazo eta konponbide komunak aurkitu. Harreman iraunkor horiek katalizatzen dituzu, denboran. Eta lankidetzara horietara beste artista batzuk ere ekartzen dituzu: adibidez, hirugarren filmean, bai eta azkenean ere, Vinita Gatne agertzen DA.¹ Nola aritzen zara lankidetzan beste artista batzuekin?

M Beti aritzen naiz beste pertsona batzuekin lanean. Beiruten, artistentzako espazio bat bideratu nuen, lankidetzan, hamar urtez! Filmak, niretzat, talde-lana dira, musika-talde baten antzera. Hori guztia nire lan-moldean txerztatuta dago, izan ere, antolakunde feministetan eta mugimendu politikoetan aritua bainaiz. Konexio- eta praktika-modu horiek arte-praktikara ere iristen dira. Niretzat oso-oso garrantzitsua da ekosistema bat sortzea. Ez dut uste ezer egin dezakedanik halakorik izan gabe. Berlinen ere, irakurle-taldeen eta antolakuntza-taldeen parte naiz.

Nire ustez, arteetan pentsamendu politikoa izan nahi baduzu, ezinbestekoa da ekosistema batean errotoa egotea, harreman egonkorak izatea eta azpiegituren eraikuntzarako antolatzea. Merkatuak, izan ere, individualismoa sustatzen du, artista bakoitza marka bat. Baina ez bazaude inon errotoa, praktikak esana-

¹ Vinita Gatne artista da, Mumbain jaio zen eta Marwarekin lankidetzan aritu bat bi filmetan: *iMicroresistencia*, 2020 (3. zatia) eta *Right to Passage* [Igarotzeko eskubidea] 2025 (5. zatia).

hia galtzen du. Merkatu-ekonomiaren kontra jardun behar dugu, gauza batetik bestera eta gai batetik bestera jauzika ibiltze horren kontra, eta, horretarako, azpiegiturak eraiki behar ditugu, modu kolektiboan antolatzeko. Niretzat, horixe da artearen alderdirik interesgarriena.

A Orain, hel diezaiogun zure laugarren filmari, oso-oso garrantzitsua baita; dokumenta hamabost-erako ekoitzi zenuen (2022). Film bakoitzak urrats bat gehiago egiten du jabetzaren eta lurraren ideian barrena. Ikerketa sakon honetarako lankidetzan jardun zinen abokatu, zientzialari eta historialariek. Filma, halaber, ekintza bat da: lursail erreal bat jabetza izatetik komunala izatera pasa zen. Nola garatu zen proiektu hau? Eta zein da lurraldearen egoera gaur egun?

M Esan bezala, filmetik harago doa hau. Lur-puska bat komunalizatu genuen —harrobi ohi bat—, eta orain birgaitzen ari dira. Zorua hondatuta zegoen, eta urteak behar dira birgaitzeko. Prozesu geldoa da, zoruaren bizitzaren araberakoa, eta ekoizpen-ziklo kontrolagarrietatik at dago.

Komunen historiara itzuli ginen, eta, zehazki, mashaa delakoa aztertu genuen: lur komunalen praktika-molde hori indarrean dago, gaur egun ere, Libanon. Palestinan, lur komunalak ezabatu egin dira kokalekuen kolonialismoaren pean; Sirian, estatua jabetu da haietaz. Libanon borroka-eremu bat da oraindik, neoliberalismoak pribatizazioa sustatzen baitu. Proiektuaren funtsa zera zen: lurrak komunal bihurtzea, birgaitzea, eta lurrik ez duen jendeari ematea.

Filmari esker, jabetzaren auziaz pentsatu genuen, irudien bidez. Historialariak jabetzaren historia berpentsatzen du; geologoak, hazien eta Lurraren bidez gogoeta egiten du, eta agronomoak, berriz, zoruaren bidez. Filmak, bestalde, honako ikuspegi honi erreparatzen dio: nola erabili zuten filma bera indar kolonialak lurraz jabetzeko; gainera, lurraren harrapaketa eta lurraren irudien harrapaketa lotzen dira. Horrenbestez, filmak zeregin guztiz zehatz bat du honetan guztian.

A Azkenik, bosgarren filmara iritsi gara. Zikloa osatzeko helburuz abiatu zen proiektua: animalien igarotzeko eskubideaz pentsatu nahi zenuen, lurraren ikuspegi ez gizakizko bat bilatu nahian. Baina, gero, gerra iritsi zen: Gazaren inbasioa eta suntsipena, eta Libanoko hegoaldeko bonbardaketak. Dena berpentsatu behar zenuen. Lehen puska bat ikusi genuen Turinen, oraindik la-

nean ari zinela. Filmak, zoruak bezala, denbora behar du. Animalien eskubideak izan ziren abiapuntua, baina gero animalizazioa eta deshumanizazioa jarri ziren erdigunean. Rita Segatok zera esan zuen orain gutxi: «Gizaki ohitzat hartzen dut neure burua, jada ez baitut izan nahi espezie makur eta genozida horren parte».² Badirudi zuk kontrakoa egiten duzula: animaliak humanizatzen dituzu, gertatzen ari dena zalantzan jartzeko. Kontatuko zeniguke nola garatu den filma garai latz honetan?

M Zaila da gauza esanguratsuak egitea genozidio batean. Halako krudelkeria ikusten dugu, eta sentitzen dugu ez dugula botererik, eta lotsatu egiten gara: lotsatu bizitza bat dugulako, janaria dugulako, beste batzuk gosez akabatzen dituzten bitartean. Hori normalizatzeko presioa dago, baina ikustera behartzen gaituztenak dena berpentsatzera garamatza: gure tresnak, gure baliabideak, gure formak, lanean dihardugun ekonomia, etab. Antolatzen saiatzen gara, ez baitugu erabateko porrota onartzen. Hala ere, tristura eta egonez etengabe gaude, munduak hau gerta dadin baimendu duelako. Halaber, lagun, aliatu eta burkide berriak aurkitzen ditugu, harreman berriak erakitzen ditugu posizio politiko antzekoetan daudenekin eta ezinean sentitzen direnekin.

Animalizazioaren historiaz pentsatzen hasi nintzen: animalien ustiapena, finkapena eta industrializazioa, kapitalismoaren mesedetan. Gizakiek, izan ere, higuinarriztat jotzen dituzte animaliak, eta beren ikusmenetik kanpo kokatzen dituzte. «Gizakia»-ren ideia zehatz horri —gizaki kolonial kapitalista, zeinak uste baitu planeta berea dela— erresistentzia egiteko moduez pentsatu nuen. Beharbada, hortik irteteko modu bat izan daiteke animalietara hurbiltzea, sistema kapitalistak «azpi-gizakitzat» jotzen duen horretara hurbiltzea.

Beraz, gidoia aldatu genuen. Libanon eta Berlinen grabatu nuen berriro, eta orain berreditatzen ari naiz. Aurrekotik zer geratu den: jabetzarekiko harremana, animalietara eta azpi-gizakira eramanda. Pertsonaia fikziozkoago bat ireki zen, halaber: giza arratoi bat. Iruditu zitzaidan une honetatik irteteko fikzioa

² “Me defino como ex humana porque no quiero pertenecer a esta especie siniestra, genocida.” Rita Segato antropologoari elkarrizketa, John M. Ackerman-ek egin, *Dialogues for Democracy with Rita Segato* telebista-saioan. TV UNAM. 2025eko ekainak 16: <https://www.youtube.com/watch?v=FBjIHYEhfhg> [Sarbidea: 2025-08].

behar nuela, fikzioak galdera hauek berriro pentsatzeko modu bat eskaintzen zuela. Forma, orain, fikziotik hurbilago dago; hala ere, lurraren, jabetzaren eta igarotzeko eskubidearen kontuak hor daude, baina zertxobait atzerago.

A Parean daukaguna hain da izugarria, ezinezkoa baita zuzenean erakustea; hori dela eta, artista askok fikzio espekulatibora jo dute, Ursula K. Le Guin idazleak egin zuen moduan, adierazteko beharra duten horren muinera heltzeko. Ez da ihesbide bat, ezpada errealitateaz mintzatzeko beste ate bat.

M Bizi dugunaren sintoma da. Beharbada, bada beste arrazoi bat ere: ez dutela nahi etorkizunari buruz hitz egin dezagun. Fikzioak ate bat zabal dezake beste zerbaitetara, irtenbide bat izan daiteke, eta bestelako etorkizun bat irudikatzeke aukera eman dezake, bizi garen mundu genozida ez bezalako mundu bat pentsatzeko.

A Horixe bera. Ez da eskapismoa. Lehenengo filma ate bat zen, konpromiso politikoa ulertzeko modu zinematiko bat ireki zuen. Oraingo hau beste ate bat da. Hona nire azken galdera: erakusketan film-proiektuetatik abiatu ziren artelanak daude: oihalak, marrazkiak... Zer dira, zuretzat? Zirriborroak, gidoirako jarraibideak, edo itxierak? Filmeekin tartekatuta daude.

M Polito adierazi duzu. Zirriborroen modukoak dira. Halako gauzak ez dira filmean sartzen, baina ordezkatu egiten dute, lehenago edo ostean sortzen dira. Pentsatzeko modu bat dira, gogoeta-une bat. Mapen modukoak dira niretzat: buru-mapak, proiektuen gidari, edo isla. Halaber, topografikoak eta lurraldekoak dira, oso lurtarrak, filmak bezalaxe. Beste gailu batean ekiten dute, beste pantaila batean, geldirik dagoen pantaila bat. Badute zera kartografiko bat.

A Testuinguruaren orografia dira, ekosistemaren auzia. Azkenik, bosgarren filma aurkezten ibili gara, baina seigarren film baten atea zabaltzen al du? Non zaude orain?

M Gidoiaren zati batzuk hartu, eta beste gidoi batean jarri nituen. Turinen erakutsi genuen zatiak atalak zituen. Eta iruditzen zait atal berri bat dela bere horretan, hainbat zatirekin. Beraz, bai, beste zerbait izateko garapenean da.

A Turineko zatia zabala zen, osotasun bat osatzen zuen, baina gauza asko zekartzan. Politia da sakontzea, eta publikoari aukera ematea dena ulertzeko. Plazera izan da proiektu osoari buruz hitz egiteko tartea izatea. Eskerrik asko, Marwa.

M Eskerrak zuri. Aio.

Nor da ideologiaren beldur?

Ana Teixeira Pinto

Fikzio postapokaliptikoan, kolapso betean dauden gizarteak sarritan hautsi egiten dira, bi talde osatuz: ehiztariak eta ehizatutakoak. Generoak, *Mad Max*-en sagak zabaldua, askotan Gobernuaren eta gizarte-arauden desagertzea deskribatzen du, oinarrizko legeak ezarri ezin diren eta bizirik dirautenek familia-egiturarik gabeko mundu baten zama psikologikoa jasaten ikasi behar duten egoerei bide emanez.

1979ko jatorrizko *Mad Max*-en, Irango iraultzak eragindako petrolio ekoizpenaren jaitsierak eta horrek prezioetan izandako eraginak krisi energetikoa eragin dute. Tentsioak areagotuz doaz, eta horren ondorioz mundua erabateko atsekabearen atarian dago, denek «"guzzolina" gutiziatua» irrikatzen baitute eta prest baitaude harengatik borrokatu eta are hiltzeko ere: jakinaren gainean mendekotasunaren ezaugarriekin jolasten den alegoria». ¹ Max polizia bat da, filmaren hasieran Jim «Goose» Rains laguna bizirik erretzen ikusten duena; geroago, motozale talde basati batek hiltzen ditu bere emaztea eta semea. Mendeku-goseak bultzaturik, taldeko kideen atzetik joan eta hil egiten ditu Maxek, eraginkortasun hilgarritz. Azken sekuentzian, bere etsai Johnny *the Boy* eskuburdinez loturik lehertzeaz dagoen auto batera darama, eta zerra bat eman eta esaten dio bi aukera dituela: altzairuzko eskuburdinak hamar minutuan edo bere orkaila bost minutuan moztea, ibilgailuak eztanda egin baino lehen. Jarraian, handik urruntzen da, eta autoa urrunean lehertzen ikusten dugu.

¹ Luke Hinton. «*Mad Max* as an allegory for the crack epidemic». <https://filmstories.co.uk/features/mad-max-as-an-allegory-for-the-crack-epidemic/>

Mad Max-en, mundua amaitu egiten da, baina maskulinitateak iraun egiten du; zibilizazioaren kolapsoa katalizatu duen ideologia horrek berak bizirik dirau. Maskulinitatearen munstrozko erretratua da, eta, aldi berean, gizartearen produktu logiko eta saihestezintzat hartzen da.² Sagak kapitalismo militar-industrial abstraktua indarkeria zehatz bihurtzen duen «gauzatze» hori erakusten du, eta, hala ere, indarkeria horrek dialektikoki arazo gisa funtzionatzen du, baita irtenbide gisa ere: indarkeria arbitrarioaren eragile bihurtzen da, baina baita gizartetik geratzen dena ustez babesten duen mekanismo ere.

Trumpen lehen botere-hartzearen aurreko hilabeteetan, *The Survivalist* (2015) pelikularen publizitate-kanpainan esaldi liluragarri batekin egin zen filmaren sustapena: «Hondamendiaren ondoren, arrotz guztiak dira etsai». «Survivalist» hitza Giles Tippetteren *The Survivalist* (1975) eleberritik dator. Eta haren protagonista Franklin Hornena da esaldi ospetsu hau: «Ez naiz humanista, survivalista naiz».

Survivalismoa salbuespen-egoera baten ondorioa izan ohi da. Bizitzarekiko atxikimendu primario eta etsia adierazten du, askotan indibidualista eta katastrofe baten ondoren aurrera ateratzea xede duena. Pasiboa izan daiteke: gertatutakoak eragindako egoera. Baina munduaren amaiera ez da elikagaiak bilatzeko historia bat, kolapso soziala eta muturreko baldintzen mende dagoen giza-izaera bakarrik. Apokalipsia aukera bat ere izan daiteke: hondamendiak gizarte-murrizketetatik askatzen du maskulinitasuna eta, horregatik, David Brim aipatuz, «holokausto baten ondoren girotutako eleberri askok araurik gabeko mundu batean kontrolik gabeko bizitza bati buruzko haur-fantasiak islatzen dituzte».

Apokalipsiak bere politika ere izan dezake. 1978tik aurrera, eleberri survivalistak belar txarra bezala ugaltu ziren; baina mugen amaieraren, survivalismoaren eta darwinismo sozialaren arteko lotura agerian utzi zuen lehen nobela H.G.Wells-en *The War of the Worlds* (1898) izan zen, non goi mailako teknologiaz hornitutako Marteko inbaditzaile batzuek mendebaldeko munduari inposatutako western erako nagusitasun bat deskribatzen den. Zuriak menpean hartzen

2 Aipamen hau David Punter eta Glennis Byronen gotiko amerikarretik hartu dut maileguan. Egile hauek *The Stepford Wives*-en bertsioan, berrogeita hamarreko eta hirurogeiko hamarkadetak hiri inguruko idealek gizarte-egitura bat nola sortu zuten deskribatzen dute, eta horren emaitza logikoa eta saihestezina, emakumeen gizatasuna galtzea.

dituen alderantzizko kolonizazio egoera batean, «artillero» izenez ezaguna den pertsonaiak gizartea berreraikitze proposamen bat egiten du: «indartsuenak» bakarrik haziko lirateke eta ahul edo desegokitzat jotako guztiak suntsituko.

Georges Didi-Hubermanek *Survivance des lucioles* liburuan denboraren amaierako eskatologiaren «paisaia ikusgarria» arakutzen du. Errebelazio apokaliptikoa, dio, «argiaren argia» da, eta argi txiki eta akastun guztiak baztertzen ditu. Boterearen (*pouvoir*) filosofia bat da, behin betiko sistema totalitarioa eta, azken batean, teologikoa, azken epaia emateko Historiaren amaiera eskatzen duena. Faxismo garai batean adiskidetasun-argi txikiagoen bila, Didi-Hubermanek pentsamolde metafisiko horri sintometan oinarritutako eredu bat kontrajartzen dio: historiaren «oihan ilunaren» barruan dirauten «biziraupen txikien», «distiren», «ipurtargien» eta esanahiaren eta praktikaren «bristaden» esperientzia apala.³ Immanenteak, behin-behinekoak, hauskorak eta askotarikoak dira. Ez dute berrerozteko ahalmenik, eta ez dute agintzen ez berpiztea, ez azken salbazioa; «suntsipena inoiz ez dela erabatekoa» besterik ez dute adierazten. Hau ahalmenaren (*puissance*) ikuspegi antropologikoa da: gauzek denboran zehar irauteko eta bata bestea seinatzeko duten botere desordenatu eta etengabea. Testuak bigarren ereduaren lehenengoarekin nahasteko arriskuaz ohartarazten gaitu, edo, bestela esanda, bizirautearen botere mesianiko ahula berreroztearen paradigma politiko-teologiko sendo bihurtzeko arriskuaz. Baina bada zerbait testuak aipatzen ez duena.

Marwa Arsanios-en *Who is Afraid of Ideology? On Land Struggle* proiektuak puntu itsu hori seinatzeko du, eta hori egitean Mendebaldeko eskatologiarekiko elkarrizketa planteatzen du, zeharka bada ere. Arsaniosen lanak Estatuaren kolapso bortitza eta gerra suntsitzaileak jasan dituzten eskualdeak ditu ardatz. Horiek sarraski handiak eta milioika pertsonak lekuz aldatu beharra eragin dute, eta eraso inperialeko gerrek kanpoko laguntzan edo lege kanpoko jardueretan (estortsioa, lapurreta, kontrabandoa eta drogen ekoizpena) oinarritutako matxinada moduak sortu dituzte beren jarduerak finantzatzeko. Kontrol kolonialeko eta matxinada-contrako ekonomia politiko horiek fikzio apokaliptikoaren mundu hondatzaileen isla diren indarkeria-merkatuak sortzen dituzte, zibilak etengabe mehatxatzen dituzten gobernu-miliziekin, bonbardaketa zi-

3 Georges Didi-Huberman eta Lia Swope Mitchell. *Survival of the Fireflies*. University of Minnesota Press, 2018.

gortzaileekin eta anarkia orokortuarekin. Baina bere lana Siriako iparraldearen (Rojava) eta irakiar Kurdistanen artean garatzen duenean, Marwa Arsaniosek munduaren amaierako eskatologia eta horren azpian dauden gizonezkoen fantasiak desegiten ditu. *Who is Afraid of Ideology? On Land Struggle*-k suntsipen/biziraupen dikotomiari itzuri egin eta guztiz bestelakoa den zerbaiti erreparatzen dio: erresistentziari. Ez borrokaren ondoren datorrenari, borrokatzeko moduari berari baizik. Pertsonak era batera edo bestera aurrera egiteko nola moldatzen diren, erresilientzia aktiboa, jarraitua eta bizitzaren ehunari lotua. Hortzetaraino armatutako indibidualista zakarren orde, artistak kontatzen digu nola egin zuen topo «emakumeekin, beren lurrekiko harreman berriak moldatzen eta beren elkarrekiko bizitzak birdefinitzen. Ekimen nolabait txiki, motel eta ustez apal horiek, hausnarketa sakonen abiapuntu izan ohi dira, gerra-egoeretan bizirauteko beharraren inguruko politika eta paradigma ekologiko berriak nola sortzen diren erakusteko. Botere-harremanetan aldaketa paradigmaticoa eragin dezakete». Khadija izeneko emakume batek zuzentzen duen Bekaa ibarreko (Libano) elikagaien kooperatiba baten barne-funtzionamendua aztertuz, Arsaniosek haren nekazaritza-ezagutzei eta aberastasunaren herentziari buruz hausnartzen du. Bertan, emakume errefuxiatu siriarreri sasoiko barazki eta landare basatiekin kontserbak egiten irakasten zaie. Ekimen honek beren lur berriarekin lotura bat ezartzen eta beren familiak modu merke eta osasungarrian elikatzen laguntzen die; baina nazioarteko finantzaketa duen arren (USAID), kooperatibak tentsio politikoei aurre egin behar die Hezbola indar politiko indartsuarekin, zeinak hazkunde independentea mehatxu gisa ikusten duen eta laguntza globalen ekonomiaaren aurka egiten duen.

2011. urteaz geroztik, mundu arabiarrean emakumeen GKEak ugaritu izana aurrerapauso paradoxikoa da. Krisiak konpontzeko eta emakumeei laguntzeko bizi-espazioak sortu badituzte ere, laguntza globalen ekonomiaaren emaitza den esparru neoliberal baten barruan jarduten dute askotan. Haien diskurtsoak, «ahalduntze» eta «independentzia ekonomiko»ren tankerako terminoz josiak, generoaren esentzialismo mota bat sustatzen du, lorpen indibidualekin etsitzen baitu sistemaren kritika egin beharrean. Ikuspegi horrek gosea eta haren oinarrian dauden arrazoiak bereizten ditu —estatuaren eragingabetasuna, inguru-menaren degradazioa, jabetzaren abusuzko legeak—, eta enpresa-ekimenaren bidez konpon daitezkeen arazo gisa definitzen ditu. Horrela, Estatuak ez du betebeharrak estrukuralik eta garapenaren zama norbanakoen gain geratzen da.

Sintomen tratamendua mugatzen denez (gosearen aurkako borroka, adibidez), eredu horrek kausa sistemikoen kritika saihesten du, eta borroka feministaz jabetzeko eta proiektu apolitiko bihurtzeko arriskua du. Horrek eragina izan dezake emakumeen babes kolektiboko sare historikoetan, isolamenduaren alde eginez eta biktima batzuk bakarrik «salbatuz». Arsanios aspertuta dago «genero-esentzialismo» horrekin, eta «ahalduntze» eta horren antzeko terminoek «berez “babesik eza” besterik azpimarratzen ez duten» moduarekin, estatu mailan gertatzen den eraginkortasunik eza estaltzen baitute, hura berregituratzeko lan egin beharrean. Hor urruntzen da *Who is Afraid of Ideology? On Land Struggle* ohiko ikuspegi feminista deskafeinatu samarretik, survivalismoaren eredu maskulinoari zainketekin eta konponketekin erantzuten dion horretatik.

Turkia, Iran eta Iraken arteko mugan, emakume autonomo kurduen mugimenduak garatutako borroka armatuaren filosofia erradikala kontzeptu hori birdefinitzen ari da, militarismo konbentzionaletik harago. *Who is Afraid of Ideology? Part 1 (2017-2019)*-en, borroka armatua ez da aukera gisa aurkezten, uko egiten dio Estatuak indarraren erabilera monopolizatu behar duelako printzipio liberalari; bere burua defendatzeko eskubideari uko egitea norberaren borondateari eta izateari uko egitea da. «Konkistatu, hertsatu, bortxatu eta suntsitzen» duten estatu-miliziek ez bezala, emakume horiek beren borroka armatua praktikatzen dute, babesten dituzten «geografia natural»ekiko errespetu handiz. Horren erakusgarri dira ingurumenarekiko konpromisoari buruzko arau zorrotzak. Arau horien arabera, kontzientzia ekologikoa gerraren baldintzen barruan sortu bazen ere, berezko tentsioak bere horretan dirau. Baina kontraesan hori etsai komun batek indargabetzen du: «Paralelismo handia dago beti naturaren eta emakumeen sarraskien artean», dio esplizituki Pelshin gerrillariak.

Menperatzen saiatu beharrean gizartearekin eta naturarekin harmonizatzen duten mugimenduak aztertzean, *Who is Afraid of Ideology? Part 3 Micro Resistances (2020)*-ek Tolimako (Kolonbia) kafea ekoizten den eskualdeko emakumeen borrokari erreparatzen dio, komunitate indigenen antzinako ezagutzak gordetzeko egindako ahalegina azpimarratuz. Gai nagusi bat hazien subiranotasuna da, hazien funtsezko papera eta hazien kontrolaren aldeko borroka (askotan legeak eskaintzen dituen mekanismoen bidez, esate baterako, laborarien landareen gaineko eskubide eta patenteen bidez) sektoreko konpainia multinazionalak hazien gaineko kontrola areagotu duten une honetan haziak arautu, estandarizatu eta pribatizatzen saiatuz, merkatu korporatiboak hedatzeko xedez. Hazien su-

biranotasunaren aldeko borroka monolaborantzaren aurkako borroka ere bada, kolonialismoari hertsiki lotutako sistema bat, non sarritan esku hartzen duten lurraren alienazioak, derrigorrezko lanak (esklabotza barne) eta tokiko elikadura-sistemak desegiteak, nazioarteko merkatuetarako labore errentagarriagoen alde, hala nola azukrea, kotoia eta tea. Ingurumenaren degradazioak eta elikagaien segurtasunik ezak ondare iraunkorrek utzi dituzte, gaur egun oraindik ere dirautenak. Izan ere, lurrez jabetzeari beti jarraitzen dio azpiegitura-indarkeriak: Bizitzeko funtsezko elementuak ustiatzen dituzten nazioz gaindiko korporazioek berek ordaintzen dute tokiko biztanleei zuzendutako eta indarkeria militar eta paramilitarrak babestutako politika ekonomiko oldarkorra. *Micro Resistances*ek zeharka jorratzen ditu gai horiek, leku txikietan gertatzen diren istorio handiak kontatuz. Gatazka militarren barruan pertsonak bizirik nola irauten duten aztertzean, artistak irudimen iraultzailearen tranpa ere identifikatzen du, azken garaipen garrantzitsu baten aldean oraingoa eta partziala sakrifikatzen baititu.

Erresistentzia erredentzio-promesik gabeko erresilientzia da. Immanentea eta jarraitua; eta bizitzaren etengabeko prozesu neketsuan aurkitzen du bere esanahia. Trebezia behar du, egokitzeko gaitasuna, eta indar lasai eta setatsua. Bere zeregina bizitzari eta haren esanahiari eustea da, etengabeko presio baten aurrean, ez kataklismo isolatu baten aurrean. Biziraupena bakartia izan badaiteke, erresistentzia komunitatearen bidez sortzen da. Narratiba handietatik urrun, erresistentziak ez du azken egia bat nahi, ezta mundu mailako iraultza bat ere; bere egia egitean dago, jarraitzean, transmititzean. Eskatologia alde batera uzten duen izen estatikoaren osteko prozesu dinamikoa da: «denboren amaiera alde batera uzten du». Ez du amaiera iraultzaile bat ardatz, ezta historia erredimitzen duen gertaera mesianiko bat ere, baizik eta jarraitutasuna. Mantentzearen politika bat da, ez askapenarena eta salbazioarena bakarrik, eta behin-behinekotasunari ateratzen dio balioa. Iraganetik ikasten du, ez historiaren sekretu bakar bat argitzeko, baizik eta oraina jasateko balioko duten tresnak, estrategiak, kontsolamenduak eta abisuak biltzeko. Buru apokaliptikoak bi aukera baino ikusten ez dituen bitartean —erabateko suntsipena edo salbazio loriatsua—, erresistentziak hirugarren bide bat erakusten du: jarraitzearen ekintza zail, herroitasun gutxiko eta, hala ere, guztiz ahaltsua. Ez da etorkizuneko errebelazio baten promesean esanahia aurkitzeko ausardia, baizik eta hemen eta orain itxaropenaren eta memoriaren «elkarrekiko seinaleak» bidaltzeko ekintzan bertan. Immanentziarekiko konpromiso filosofikoa da, eta hauskortasunarekiko, aldiz-

kakotasunarekiko eta desberdinarekiko konpromiso politikoa; ez handitasuna lortzeko orduan porrot gisa, handitasun horren terminoen beren arbuio gisa baizik.

Lurraren erabilera eta kapitalismoaren erregistro eta kategoria ezegonkortzaileak dira *Who is Afraid of Ideology? On Land Struggle*-ren gai nagusiak. Marxismoaren ikuspegitik, «metaketa primitiboa» aro modernoaren hasierako proletariotza urbanoa ekarri zuen prozesua da. Prozesu hori Ingalaterrako Enclosure Acts (hesitze-aktak) direlakoekin hasi zen, gehienak 1750 eta 1860 bitartean onartuak, eta horrek lanaren nahitaezko banaketa ekarri zuen eta, ondorioz, gizarte-ehunaren eraldaketa izugarria. *Enclosure* terminoak aldaketa handia adierazten du nekazarietradizioz zituzten eskubideetan, hala nola lastoa lortzeko belardiak segatzea, zelai irekietan landatzea edo aziendari lur komunetan bazkatzen uztea. Erabilera komunekoa izateari utzi eta lurra esku pribatuetara igaro zenean, jabetza murrizteak Erdi Aroko nekazarien komunitateak desegitea azkartu zuen. Legeak Enclosure Acts direlakoak babestu zituen bitartean, tokiko biztanleek lurra erabiltzeko eskubide «tradizionalak» baino ez zituzten, erromatarren garai aurrekoak. Kalkuluen arabera, lehen hesitze masiboak landu zitezkeen Ingalaterrako lurren bosten bati eragin zion.

Jasandako galeraren zenbatekoa eta desjabetzearen indarkeria kontuan izanda, Enclosure Acts direlakoak hasierako metaketaren adibiderik nabarmenena dira. Hala ere, hain begi-bistakoak ez ziren beste neurri batzuek ere behartu zuten nekazaria soldatapeko lanaren sistema kapitalista modernoan sartzera. Game Laws izenekoak (Ehiza Legeak, 1671 – 1831), adibidez, zigor ikaragarriak ezarri zizkieten ehiztariei —nahiz eta animalia basatiak ehizatzea ezinbesteko elikagai-osagarria izan nekazariarentzat—, eta are zama astunagoa nekazariarentzat, haien uztak gero eta animalia basati gehiagok ez ezik, ehizan ziharduten nobleen zaldiek ere zapaltzen baitzituzten. Bestalde, Vagrancy Acts delakoek (Alferkeriaren Legeak, 1824, 1838, 1898 eta 1912) eskean ibiltzea eta kalean lo egitea debekatu zuten, inguruabar indibidualak alde batera utzita. Neurri horien metatze-eragina bikoitza izan zen: alde batetik, landa-eremuetako biztanleei bizimodu independentea kendu zieten, eta, aldi berean, ezkutuko lanaren beharra ekarri zuten.

Mendebaldeko ereduak (europarrak), Enclosure Acts delakoak, kasu, jabetzaren kontzeptu absolutu eta baztertzailerik bat bilatzen zuen bitartean, eredu otomandarra/islamiarra, bere aldetik, Estatuaren subiranotasunaren pean hierarkia, baldintza eta estratifikatutako *erabilera* sistema batean oinarritu zen.

Azken honen logika nagusia oso bestelakoa zen Europaren hasierako metaketa definitu zuen masa-jabetzaren sorkuntza bortitzaren aldean; Ekialde Ertaineko gaur egungo zailtasunak, jabetza pribaturako urratsa kasu, erabileran oinarritutako sistema tradizional horren eta eredu kapitalista globalen arteko talkatik datoz askotan. *Who is Afraid of Ideology? Part 4 Reverse Shot (2022)* lanak galdera artistiko eta sozial bat planteatzen du erabileraren kontzeptua jabetza absolutuaren mendebaldeko paradigmen alternatiba erradikal gisa berreskuratzeari buruz. Bideoak, ideia hori dokumentatzeaz gain, aktiboki parte hartzen du haren gauzatzean: lurraren ondare otomandar islamiarra erabiltzen du praktika komunal garaikide baten oinarri historiko eta legezko gisa, eta zuzenean jarduten du Libanoko paisaia modernoan, lur otomandarren kategoriei zein presio kapitalistei aurre egiten dienean; azkenik, Siriako nekazari errefuxiatuek jabetzari buruzko historia baten azken fasea irudikatzen dute, lurrik gabeko pertsonak baitira, soldata prekarioaren truke lan egitera behartuak. Hari hori «lur-kodeen historiara» itzultzen da zuzenean; zehazki, erabilera taxutu zuen esparru otomanora (*miri, waqf*), jabetza pribatu absolutuaren (*mulk*) kontrako eredu gisa. Proiektuaren muina elkarlanerako ahalegin bat da, modu legalean lur pribatua *waqf* sozial bihurtzeko.

Abiapuntura itzuliz: *Mad Max*en sagak, munduaren amaierako eskatologia-rekin, ikuspegi ilun bat aurkezten digu; izan ere, apokalipsiak ez du iraganarekin hausten, aitzitik, haren patologia sakonena areagotzen ditu, eta maskulinitate munstro eta hiperbiolento batek —zibilizazioaren kolapsoa elikatu duen ideologia horrek berak— beldur-iturri gisa dirau, eta hori da gainera proposatutako erremedio bakarra. Paradigma horren aurka, Marwa Arsaniok krisiaren erdian bizitzaren ikuspegi antikolonial eta feminista eskaintzen du *Who is Afraid of Ideology* lanean. Eta, horrela, agerian uzten du survivalismoa genero bat dela berez, eta inperialismoa eta maskulinitatea beti eskutik doazela. Salbuespen-egoera bat da, eta honako ezaugarri hauek ditu: indibidualismoa, bitarteko urrien jabe egiteko borroka, baliabideen gaineko kontrol feudala (emakumeen gorputzak barne) eta menderatze-logika bat, pertsonak zein natura konkistatzen dituen. Esan liteke Marwa Arsanioren lanak esaten duela *Mad Max*-en maskulinitate apokaliptikoaren benetako antidotoa ez dela emakumeak isolatu eta kausa sistemikoak iluntzen dituen «ahalduntze» neoliberal bat, lurraren erabilera-politika bat baizik; ez lege-bereizketa abstraktu bat, funtsezko konpromiso politiko bat baizik. Politika horrek lehentasuna ematen dio mantentzeari iraultzaren aurrean,

lankidetzari menderatzearen aurrean, eta komunitate-bizitzako lan mendre eta jarraituari, azken salbazio loriatsu baten promesaren aurrean. Bere boterea ez du ateratzen «guzzolina»-z jabetzeko borroka bakarti batetik, baizik eta haizak zaintzeko, ezagutzak partekatzeko eta guztion onerako lurra erabiltzeko eskubidea defendatzeko ekintza kolektibo batetik. Azken batean, proiektuak zera planteatzen du: ideologiarik erradikalena ez da ez garaiaren amaierari ez konponbide inspiratzaile handiei beldur diena, baizik eta mundua eraikitzeko lan apal eta etengabearekin konprometitzen dena. Europako herrialde gehienetan sinesmen apokaliptikoek eta berehalako kataklismo sentsazioak kutsatutako survivalismo munstro eta supremazistaren ideologia nagusitu den une honetan, *Who is Afraid of Ideology?* institutu guztietan derrigor ikusi beharreko lana izan beharko litzateke.

Los Pies Sobre la Tierra

Una conversación entre Marwa Arsanios y Agustín Pérez Rubio
en torno a *The Land Shall Not Be Owned*

Agustín Marwa, es un verdadero placer tener esta breve conversación y profundizar en los distintos enfoques del proyecto. La idea que subyace a la exposición siempre fue presentar una visión exhaustiva de la obra que has titulado *Who is Afraid of Ideology?*, la cual conecta piezas de vídeo con otro tipo de obras, como piezas textiles, pancartas, dibujos, etc. Pero la base son los vídeos. Si empezamos cronológicamente, tu primera película combina acción política —a través de tu trabajo con los movimientos de mujeres, casi como un manifiesto— con técnicas cinematográficas experimentales. ¿Cómo desarrollaste esa interacción entre un manifiesto político y el cine de guerrilla?

Marwa Gracias, Agustín. El primer vídeo fue crucial; es el que abrió las puertas a toda la serie y me hizo entender la importancia de la tierra y la mentalidad colonial en torno a la propiedad. A través de debates con el Movimiento de Mujeres Autónomas del Kurdistán, comprendí en profundidad que no puede haber una lucha feminista ecológica sin una lucha decolonial centrada en reclamar la tierra. Esto surgió en una conversación concreta que tuve con Pelshin, una guerrillera e ideóloga cuya voz es fundamental en el vídeo. Ella ve la ecología como algo muy ligado a la propiedad y la tierra. Cuando se trazó el mapa colonialista, los kurdos se quedaron sin Estado; por ello su lucha tiene lugar fuera del Estado y está enraizada directamente en la tierra.

Este encuentro fue muy importante. Me hizo pensar en cómo los mecanismos coloniales utilizan la propiedad y las infraestructuras para subyugar y desposeer a las poblaciones indígenas. Y pensé: ¿qué papel juega el medio del cine en todo esto? Me vi obligada a replantearme, de cara al presente, tradiciones

como la del cine militante o el tercer cine. ¿Cómo puede encontrar su papel el cine dentro de este movimiento?

Eso me llevó a pensar en la imagen y en la forma con relación a la topografía, a la tierra en sí misma. ¿Cómo podemos construir una forma a partir de un lugar y una lucha, en vez de limitarnos a proyectar una estética sobre ellos? Pensé en el encuentro de la cámara con las manos de las luchadoras; esas manos tienen una relación con la tierra. Pero son las condiciones las que dictan la forma. En Part I, por ejemplo, estamos en una zona montañosa militarizada; hemos recibido instrucciones sobre qué filmar, y esas instrucciones dan forma al vídeo. Esta cuestión de qué es lo que condiciona la forma —la geografía, la montaña frente al terreno llano, y este frente al desierto— se volvió crucial. Esta lucha depende del lugar, y la película no puede perder eso de vista. Part I abrió las puertas a todo esto.

A: Los dos primeros vídeos están dedicados al Movimiento de Mujeres Autónomas del Kurdistán, pero en lugares muy distintos. Algo que me pareció increíble fue lo consciente que eras de que el «guion» giraba en torno a cómo tu cuerpo y tu cámara podían ayudar al Movimiento. Tú eras un vehículo para canalizar lo que ellas querían decir. ¿Qué relación tienes con esa idea de autoría? Y también, aunque el segundo vídeo en Jinwar procede del mismo Movimiento, las mujeres se expresan de forma muy distinta; no tanto como en un manifiesto, sino de forma más espontánea. ¿Puedes hablar de tu relación con los dos primeros vídeos?

M La principal diferencia es que las mujeres del Kurdistán iraquí forman parte de un grupo militarizado. Están muy organizadas, y tienen una forma muy específica y estructurada de representarse a sí mismas.

En el caso de Jinwar, es una comuna separatista asentada en una tierra reappropriada, de la cual proceden las mujeres. Esto les da una relación distinta con ese lugar. Estas mujeres no forman parte necesariamente de una organización militar, a pesar de que la comuna está extremadamente organizada a nivel económico y social.

Nos quedamos en Jinwar unas cuantas semanas, mucho más tiempo del que pudimos estar en las montañas, debido a razones de seguridad. Esto nos dio más tiempo para desarrollar relaciones y confianza, y eso se transmite en el vídeo.

También había una sensación de precariedad con respecto a esta experiencia comunal; por ejemplo, no estábamos seguras de si iba a continuar o no, se sentía una cierta amenaza. Así que nos pareció urgente documentarlo casi como un registro histórico. Por eso Part Two es el que tiene un aspecto más convencional de documental de toda la serie. Una vez más, se trata de qué es lo que determina la forma de cada vídeo.

En cuanto a la autoría, nunca hubo la menor confusión. Se trataba de establecer una clara división de roles, pero dentro de una conversación continua sobre cómo se representa al Movimiento. El Movimiento es un organismo abierto; ellas entienden la importancia del cine y la cultura, y quieren utilizarlos. Tuve una discusión con una política del Movimiento, Nilufer, que insistía en la importancia de que el Movimiento no renuncie al arte o a la estética. Ella cuestionaba esa idea preconcebida de que el arte es algo relegado a la burguesía, y decía que los movimientos políticos deben tomarse muy en serio las cuestiones estéticas y formales; no solo para la comunicación, sino también para replantearse formas de estar juntas. La arquitectura de la comuna es una forma en sí misma; un movimiento político siempre genera una forma.

Me interesa mucho desarrollar una infraestructura de creación cinematográfica que no consista en entregar la cámara a otras personas como simple gesto «democrático»; es algo de lo que soy muy escéptica. En vez de eso, quiero prolongar el diálogo hasta el proceso de edición. ¿Cómo se puede llevar ese diálogo político al momento del montaje?

Una gran inspiración fue la forma en que han trabajado cineastas como Marta Rodríguez y Jorge Silva con las comunidades indígenas de Cauca (Colombia), donde algunos representantes de aquel movimiento participaron en la filmación e incluso en la edición, influyendo en la forma en que se los representaba a nivel colectivo. Esto se ve principalmente en su película *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro*, de 1982.

A Eso enlaza con mi siguiente pregunta. Tus tres primeros vídeos encarnan el espíritu del cine de guerrilla latinoamericano de los años setenta. ¿Cómo llegaste a Colombia, después de rodar en Kurdistán, para el tercer vídeo, *Micro Resistencias*? ¿Fue gracias a tu interés en cineastas como Marta Rodríguez, o conociste antes al Grupo Semillas? ¿Pudiste hablar sobre la importancia que tiene allí la lucha ecofeminista con respecto a las semillas?

M En 2019 organicé una Convención de Mujeres Agricultoras y Feministas Ecológicas en la Bienal de Varsovia. Invitamos a muchas mujeres pertenecientes a distintos movimientos, entre ellos el del Kurdistán y el Grupo Semillas de Colombia. Me impresionó mucho su labor de construcción de una red de conservación de semillas como forma de apoyo a los agricultores frente a las corporaciones y el monocultivo. No crean bancos de semillas con vistas a acumular; la idea es preservar las semillas plantándolas, de modo que puedan reproducirse y no desaparezcan.

Samanta, del Grupo Semillas, vino a la convención con Claudina y Mercy, dos agricultoras de Tolima. Tuvieron conversaciones increíbles sobre sus prácticas agrícolas y su labor política. La clave es que, antes de que comience el proceso de filmación, haya una reunión, un taller; una forma de conocernos, de generar una conversación. La idea es construir relaciones a largo plazo, no hacer un vídeo para luego olvidarnos de él.

A Esta idea de la Convención, de reunirse, es muy importante en tu proceso. Volviste a hacerlo en 2024 en el BAK de Utrecht, donde reuniste a personas de Jinwar, del Grupo Semillas... Es como una estratografía; capas de suelo en las que las personas pueden verse reflejadas y hallar problemas y soluciones comunes. Tú eres la catalizadora de estas relaciones sostenibles a lo largo del tiempo. Y, en estas colaboraciones, invitas también a otras artistas, como hiciste en el tercer vídeo y en el último con Vinita Gatne.¹ ¿Cómo colaboras con otras artistas?

M: Siempre colaboro con otras personas. ¡Fui codirectora de un espacio de artistas en Beirut durante diez años! Yo entiendo el vídeo como una labor colectiva, como pertenecer a un grupo. Esto está enraizado en mi forma de trabajar, que proviene de participar en organizaciones feministas y movimientos políticos; estas formas de conexión y prácticas se trasladan a la práctica artística. Construir este ecosistema es algo extremadamente importante para mí. Incluso en Berlín, formo parte de grupos de lectura y grupos de organización.

Creo que, si se quiere hacer arte con una mentalidad política, no es posible

¹ Vinita Gatne es una artista nacida en Mumbai que ha colaborado con Marwa en dos de sus películas: *Micro Resistencias*, 2020 (Part 3) y *Right to Passage*, 2025 (Part 5).

sin tener una base en un ecosistema y unas relaciones sólidas, sin organizarse para la creación de infraestructura. El mercado busca individualismo, quiere que cada artista sea una marca. Pero, sin tener los pies sobre la tierra, la práctica pierde todo su significado. Tenemos que luchar contra la economía de mercado, de ese continuo saltar de una cosa a otra y de un tema a otro, y para ello debemos construir infraestructuras donde nos organicemos a nivel colectivo. Para mí, eso es lo más interesante del arte.

A Pasemos ahora a tu cuarto vídeo, muy importante, que produjiste para documenta quince (2022). Cada vídeo es un paso adelante en la idea de la tierra y la propiedad, y para esa investigación exhaustiva trabajaste con la idea de la tierra y la propiedad. Es también una acción; una auténtica parcela de tierra que ha pasado de un régimen de propiedad a uno de comunidad. ¿Cómo se gestó este proyecto? ¿Y cuál es la situación actual de ese territorio?

M Como has dicho, es algo que va más allá del vídeo. Tomamos una parcela de tierra —una antigua cantera—, la hicimos comunal y ahora la estamos rehabilitando. El suelo estaba muy dañado; harán falta años para rehabilitarlo. Es un proceso lento de seguimiento de la vida del suelo; no se puede pensar en un ciclo de producción controlable.

Investigamos la historia de las tierras comunales, y en concreto de la *mashaa*, una práctica de tierra comunitaria que todavía existe en el Líbano. En Palestina, las tierras comunales han sido erradicadas por el colonialismo de asentamientos; en Siria, el Estado se las ha reapropiado. En el Líbano es una lucha constante, porque el neoliberalismo hace todo lo posible por privatizarlas. El núcleo del proyecto era hacer comunal la tierra, rehabilitarla y dársela a quienes no son propietarios de tierras.

Este vídeo nos hizo ver la cuestión de la propiedad a través de imágenes. Un historiador se replantea la historia de la propiedad; un geólogo lo hace a través de sedimentos y del terreno, y un agrónomo a través del suelo. El vídeo se replantea la propiedad desde la perspectiva de cómo el cine mismo ha sido utilizado por las fuerzas colonialistas para apropiarse de la tierra, pero también a través de la conexión entre la captura de la tierra y la captura de la imagen de esas tierras. De modo que el cine juega un papel muy específico en todo ello.

A Y por último llegamos al quinto vídeo. En un principio era una forma de completar la serie pensando en el derecho de paso de los animales; una perspectiva no humana de la tierra. Pero entonces llegó la guerra, la invasión y destrucción de Gaza, y el bombardeo del sur del Líbano. Tuviste que replanteártelo todo. En Turín pudimos ver una primera versión, y era un trabajo en progreso. El vídeo, al igual que el suelo, necesita su tiempo. Empezaba hablando de los derechos de los animales, pero luego pasaba a tratar la animalización, la deshumanización... Rita Segato dijo hace poco: «Me defino como exhumana porque no quiero pertenecer a esta especie siniestra, genocida».² Tú parece hacer lo contrario, intentas humanizar a los animales para cuestionar lo que está sucediendo. ¿Puedes contarnos cómo evolucionó este vídeo a lo largo de este terrible periodo?

M Es muy difícil hacer algo de verdad significativo durante un genocidio. Vemos tanta crueldad y nos sentimos tan impotentes y avergonzadas... Avergonzadas de tener una vida, de tener comida, mientras otros se mueren de hambre. Hay una gran presión para normalizarlo, pero las imágenes que se nos hace ver nos llevan a replantearnos todas nuestras herramientas, medios, formas, la economía en la que trabajamos, etc. Intentamos organizarnos, porque nos negamos a aceptar que hemos sido totalmente derrotadas. Sin embargo, estamos en un constante estado de tristeza y disgusto con respecto al mundo que ha permitido que esto ocurra. También encontramos nuevos amigos, aliados y camaradas, y construimos nuevas relaciones con personas con posturas políticas similares que también se sienten impotentes.

Me puse a pensar en la historia de la animalización: la explotación, el asentamiento, la industrialización de los animales con fines capitalistas. Cómo el ser humano rechaza a los animales por considerarlos repulsivos y los aleja de su vista. Pensé en lo que significa resistirse a ser esa idea específica de lo «humano»; ese ser humano colonialista y capitalista que cree que el planeta le pertenece. Puede que la forma de escapar a ello sea acercarse más al animal o a lo que un sistema capitalista considera «subhumano».

2 «Me defino como exhumana porque no quiero pertenecer a esta especie siniestra, genocida». Entrevista de John M. Ackerman a la antropóloga Rita Segato en el programa de televisión Dialogues for Democracy with Rita Segato. TV UNAM. 16 de junio de 2025: <https://www.youtube.com/watch?v=FBjIHYEhfg> [Acceso: 08-2025].

Así que el guion cambió. Rodé en el Líbano y en Berlín de nuevo, y ahora estoy volviendo a editar. Lo que se mantiene es la relación de la propiedad transpuesta a los animales y a lo subhumano. Eso dio pie a un carácter de tipo más ficticio: una rata humana. Sentí que la ficción era la forma de salir de este momento, una forma de replantear estas cuestiones. La forma ahora está más cerca de la ficción, aunque cuestiones como la tierra, la propiedad y el derecho de paso de los animales siguen estando ahí, solo que en un segundo plano.

A Creo que nos enfrentamos a una realidad tan horrible que es imposible representarla directamente; muchos artistas se están orientando hacia la ficción especulativa, como hizo la escritora Ursula K. Le Guin, para llegar a la esencia de lo que necesitan expresar. No es una forma de escapar; es otra puerta para hablar de la realidad.

M Es sintomático de lo que estamos viviendo. Quizá es también porque no quieren que pensemos en un futuro. La ficción puede ser una puerta a otra cosa, una forma de salir y una posibilidad de pensar en el futuro en un mundo distinto de este mundo genocida en el que vivimos.

A Exactamente. No es escapismo. El primer vídeo era una puerta que mostraba una forma cinematográfica de entender el compromiso político. Y esta es otra puerta. Mi pregunta final es: el vídeo incluye obras de arte —piezas textiles, dibujos— procedentes de estos proyectos. ¿Cómo los ves tú? ¿Son esbozos, guías para los guiones, o colofones? Están muy ligados a los vídeos.

M Lo has expresado muy bien; son como esbozos. Son cosas que no están en el vídeo, pero lo sobrevuelan; cosas que vienen antes o después. Es una forma de pensar, un momento de reflexión. Yo las veo como mapas, mapas mentales que guían el proyecto o aparecen a modo de reflexión. Son también topográficas y territoriales, muy terrenales, como los vídeos. Funcionan en otro plano, como otro tipo de pantalla; una pantalla inmóvil. Tienen algo cartográfico.

A Son la orografía del contexto, la representación del ecosistema. Y por último, estamos presentando el quinto vídeo, pero ¿estás abierta a hacer un sexto vídeo? ¿En qué momento te encuentras ahora?

M He cogido algunas partes del guion y las he metido en otro guion. La versión provisional que vimos en Turín tenía casi capítulos distintos; es como un capítulo totalmente nuevo que va a necesitar partes distintas. Así que sí, se está convirtiendo en algo diferente.

A La versión de Turín era muy extensa; daba una sensación de totalidad, pero había mucho que asimilar. Está bien profundizar un poco y darle al público la oportunidad de entender. Ha sido un placer charlar un poco más sobre todo este proyecto. Gracias, Marwa.

M Gracias. Adiós.

¿Quién teme a la ideología?

Ana Teixeira Pinto

En la ficción postapocalíptica, las sociedades en pleno colapso a menudo se fracturan formando dos grupos: los cazadores y los cazados. El género, popularizado por la saga de *Mad Max*, a menudo describe la desaparición del Gobierno y las normas de la sociedad, dando paso a entornos donde las leyes básicas ya no son aplicables y los supervivientes deben aprender a sobrellevar la carga psicológica de un mundo despojado de sus estructuras familiares.

En el *Mad Max* original de 1979, el descenso de la producción de petróleo provocado por la revolución iraní y su consiguiente impacto en los precios dan lugar a una crisis energética. Las tensiones se van acumulando, y el resultado es un mundo al borde de la más absoluta desolación, donde todos ansían «la codiciada “guzzolina” y están dispuestos a luchar e incluso matar por ella: una alegoría que juega de modo consciente con las características de la adicción».¹ Max es un policía que al comienzo de la película ve quemarse vivo a su compañero Jim «Goose» Rains; más tarde, su esposa y su hijo son asesinados por una salvaje pandilla de moteros. Llevado únicamente por su sed de venganza, Max persigue y mata a los miembros de la pandilla con eficacia letal. En la secuencia final, conduce esposado a su enemigo Johnny el Niño a un coche a punto de explotar, le entrega una sierra y le dice que puede elegir entre cortar las resistentes esposas de acero en diez minutos o su tobillo en cinco minutos, antes

¹ Luke Hinton. «Mad Max as an allegory for the crack epidemic». <https://filmstories.co.uk/features/mad-max-as-an-allegory-for-the-crack-epidemic/>

de que el vehículo explote. A continuación se aleja del lugar, y vemos el coche explotar a lo lejos.

En *Mad Max*, el mundo se acaba pero la masculinidad perdura; esa misma ideología que ha catalizado el colapso de la civilización sobrevive a ella. Es un retrato monstruoso de la masculinidad que, al mismo tiempo, la percibe como un producto lógico e inevitable de la sociedad.² La saga visualiza la «cosificación» que convierte el capitalismo militar-industrial abstracto en *violencia* concreta, y sin embargo esta violencia funciona dialécticamente como problema y también como solución: se convierte en un motor de violencia arbitraria, pero también en el mecanismo que supuestamente salvaguarda lo que queda de la sociedad.

En los meses anteriores a la primera toma de poder de Trump, la campaña publicitaria de la película *The Survivalist* (2015) promocionó su producto con una seductora frase: «Tras el desastre, todos los extraños son el enemigo». El término «*survivalist*» procede de la novela de Giles Tippet *The Survivalist* (1975), cuyo protagonista, Franklin Horn, pronuncia en ella la famosa frase: «No soy humanista, soy survivalista».

El survivalismo suele implicar un estado de excepción. Denota un apego primario y desesperado a la vida, a menudo individualista y centrado simplemente en salir adelante tras una catástrofe. Puede ser pasivo: un estado marcado por lo sucedido. Pero el fin del mundo no es solo una historia de búsqueda de alimentos, colapso social y naturaleza humana sometida a condiciones extremas. El apocalipsis también puede ser una oportunidad: la catástrofe libera la masculinidad de restricciones sociales y por ello, citando a David Brim, «muchas novelas ambientadas tras un holocausto reflejan fantasías infantiles sobre una existencia descontrolada en un mundo sin normas».

El apocalipsis también puede tener su propia política. A partir de 1978, las novelas survivalistas proliferaron como la mala hierba; pero la primera novela que hizo patente la conexión entre el fin de las fronteras, el survivalismo y el darwinismo social fue *La guerra de los mundos* (1898) de H.G. Wells, en la que se describía un dominio de tipo *western* impuesto al mundo occidental por unos invasores de

2 Tomo prestada esta cita del gótico americano de David Punter y Glennis Byron, que en su versión de *The Stepford Wives* describen cómo los ideales suburbanos de las décadas de los cincuenta y los sesenta crearon una estructura social cuyo resultado lógico e inevitable fue la deshumanización de las mujeres.

Marte equipados con tecnología superior. Sobre un trasfondo de colonización inversa en la que los blancos son los sometidos, el personaje conocido como «el artillero» propone reconstruir la sociedad criando solo a «los más fuertes» y librándose de todos aquellos a los que se considere débiles o inadecuados.

En su libro *Supervivencia de las luciérnagas*, Georges Didi-Huberman explora el «grandioso paisaje» de la escatología del fin de los tiempos. La revelación apocalíptica, sostiene, es una «luz de la luz» que desplaza a todas las luces más pequeñas e imperfectas. Es una filosofía del poder (*pouvoir*), un sistema totalitario definitivo y, en definitiva, teológico que exige el fin de la Historia para pronunciar su juicio final. En busca de luces menores de amistad en una época de fascismo, Didi-Huberman opone a esta mentalidad metafísica un modelo basado en síntomas: la «experiencia humilde» de las «pequeñas supervivencias», los «resplandores», las «luciérnagas» y los «destellos» de significado y práctica que persisten dentro de la «selva oscura» de la historia.³ Son inmanentes, provisionales, frágiles y diversos. No tienen un valor redentor, y no prometen la resurrección ni la salvación final; simplemente atestiguan que «la destrucción nunca es absoluta». Esta es una visión antropológica de la potencialidad (*puissance*): el desordenado y constante poder de las cosas para persistir y señalarse unas a otras a través del tiempo. El texto nos alerta del peligro de mezclar el segundo modelo con el primero o, dicho de otro modo, del peligro de convertir el débil poder mesiánico de las supervivencias en un sólido paradigma político-teológico de redención. Pero hay algo de lo que el texto no habla.

El proyecto de Marwa Arsanios *Who is Afraid of Ideology? On Land Struggle* señala ese punto ciego, y al hacerlo plantea un diálogo con la escatología occidental, si bien de forma oblicua. La obra de Arsanios se centra en regiones que han experimentado un violento colapso del Estado y guerras devastadoras que han dado lugar a grandes matanzas y al desplazamiento de millones de personas, y donde las guerras de agresión imperial han creado formas de insurgencia basadas en el apoyo externo o actividades ilegales tales como la extorsión, el robo, el contrabando y la producción de drogas para financiar sus operaciones. Estas economías políticas de control colonial y contraingurgencia crean mercados de violencia que son un reflejo de los mundos desoladores de la ficción

3 Didi-Huberman, Georges, y Lia Swope Mitchell. *Survival of the Fireflies*. University of Minnesota Press, 2018

apocalíptica, con sus milicias gubernamentales que amenazan constantemente a los civiles, sus bombardeos punitivos y su anarquía generalizada. Pero cuando desarrolla su obra entre el norte de Siria (Rojava) y el Kurdistán iraquí, Marwa Arsanios desarticula la escatología del fin del mundo y las fantasías masculinas que subyacen a ella. *Who is Afraid of Ideology? On Land Struggle* huye de la dicotomía de aniquilación frente a supervivencia para centrarse en algo totalmente diferente: la resistencia. No lo que viene después de la lucha, sino la forma misma de luchar. Las múltiples formas en las que las personas se las arreglan de alguna forma para salir adelante, en lo que constituye una forma de resiliencia activa, continua y ligada al tejido de la vida. En vez de rudos individualistas armados hasta los dientes, la artista nos cuenta cómo se encontró con «mujeres moldeando nuevas relaciones con sus tierras y redefiniendo sus vidas en común. Estas iniciativas relativamente pequeñas, lentas y supuestamente modestas dan pie a profundas reflexiones, mostrándonos cómo surgen nuevas políticas y paradigmas ecológicos de la necesidad de sobrevivir en situaciones de guerra. Pueden llegar a provocar un giro paradigmático en las relaciones de poder». Analizando el funcionamiento interno de una cooperativa de alimentos del valle de Bekaa (Líbano) dirigida por una mujer llamada Khadija, donde se enseña a las refugiadas sirias a preservar verduras de temporada y plantas salvajes, Arsanios reflexiona sobre sus conocimientos agrícolas y la herencia de su riqueza. Esta iniciativa les ayuda a establecer una conexión con su nueva tierra y alimentar a sus familias de forma barata y saludable; pero aunque cuenta con financiación internacional (USAID), la cooperativa se enfrenta a tensiones políticas con la poderosa fuerza política Hezbolá, que ve el crecimiento independiente como una amenaza y se opone a la economía de ayudas globales.

La proliferación de ONG de mujeres en el mundo árabe desde 2011 representa un avance paradójico. Si bien han creado espacios vitales para resolver crisis y apoyar a las mujeres, a menudo operan dentro de un marco neoliberal que es producto de la economía de ayudas globales. Su discurso, plagado de términos como «empoderamiento» e «independencia económica», promueve un tipo de esencialismo de género que sustituye con logros individuales la crítica del sistema. Este enfoque desliga cuestiones como el hambre de sus causas fundamentales —la inoperancia estatal, la degradación ambiental, las leyes abusivas de la propiedad— y los redefine como problemas solucionables a través de la iniciativa empresarial. De este modo, el papel estructural del Estado queda

absuelto y la carga del desarrollo recae sobre las personas individuales. Al centrarse en el tratamiento de los síntomas (por ejemplo, la lucha contra el hambre), este modelo evita la crítica de las causas sistémicas y corre el riesgo de apropiarse de la lucha feminista y convertirla en un proyecto apolítico, lo cual puede interferir en las redes históricas de apoyo colectivo de las mujeres favoreciendo el aislamiento y «salvando» solo a algunas de sus víctimas. Arsanios está cansada de este «esencialismo de género» y de la forma en que términos como «empoderamiento» «en realidad solo subrayan la “indefensión”», ya que compensan la inoperancia que tiene lugar a nivel estatal en vez de trabajar para reestructurarla. Es aquí donde *Who is Afraid of Ideology? On Land Struggle* se aleja del típico enfoque feminista un tanto descafeinado, que responde al modelo masculino de survivalismo con cuidados y reparaciones.

En la frontera entre Turquía, Irán e Irak, una filosofía radical de lucha armada desarrollada por el movimiento de mujeres autónomas kurdas está redefiniendo este concepto más allá del militarismo convencional. En *Who is Afraid of Ideology? Part 1 (2017-2019)*, la lucha armada se presenta no como una opción sino como un acto orgánico y esencial de autodefensa. El movimiento rechaza de forma explícita el principio liberal de que el Estado deba monopolizar el uso de la fuerza; renunciar al derecho a autodefenderse es renunciar a la voluntad y existencia propias. A diferencia de las milicias estatales que «conquistán, cosifican, violan y destruyen», estas mujeres practican su lucha armada con un profundo respeto por las «geografías naturales» que las protegen. Prueba de ello son las estrictas normas de compromiso con el medio ambiente, que dan fe de que, si bien su conciencia ecológica se forjó dentro de las condiciones de la guerra, la tensión inherente permanece. Pero esa contradicción queda contrarrestada por un enemigo común: «Siempre hay un fuerte paralelismo entre la masacre de la naturaleza y la de las mujeres», dice explícitamente la guerrillera Pelshin.

Al examinar movimientos que armonizan con la sociedad y la naturaleza en vez de intentar dominarlas, *Who is Afraid of Ideology? Part 3 Micro Resistances (2020)* se centra en la lucha de las mujeres en la región productora de café de Tolima (Colombia), destacando su esfuerzo por preservar los conocimientos ancestrales de las comunidades indígenas. Un tema central es la soberanía de las semillas, el papel vital de las semillas y la lucha por su control, en un momento en el que las compañías multinacionales del sector han aumentado su control sobre las semillas —a menudo a través de mecanismos legales como

los derechos y patentes de los cultivadores de plantas—, intentando así regular, estandarizar y privatizar las semillas con el fin de expandir los mercados corporativos. La lucha por la soberanía de las semillas es también una lucha contra el monocultivo, un sistema profundamente ligado al colonialismo donde a menudo interviene la alienación de la tierra, el trabajo forzoso (incluida la esclavitud) y el desmantelamiento de sistemas alimentarios diversos y locales en favor de cultivos más rentables como el azúcar, el algodón y el té para mercados internacionales. La degradación ambiental resultante y la inseguridad alimentaria han creado legados duraderos que aún persisten hoy en día, a tal punto que a la apropiación de las tierras siempre le sigue la violencia infraestructural: las mismas corporaciones transnacionales que explotan elementos esenciales de la vida se dedican a sufragar la agresiva política económica dirigida a las poblaciones locales y apoyada por la violencia militar y paramilitar. *Micro Resistances* aborda estos temas de forma oblicua, contando las grandes historias que transcurren en pequeños lugares. Al explorar cómo sobreviven las personas dentro de los conflictos militares, la artista identifica también la trampa de la imaginación revolucionaria, que sacrifica lo presente y lo parcial en el altar de una victoria final y trascendente.

La resistencia es resiliencia sin una promesa de redención. Es inmanente y continua; encuentra su significado en el proceso constante y a menudo arduo de vivir. Requiere ingenio, adaptación, y un tipo de fuerza tranquila y obstinada. Su tarea es mantener la vida y su significado frente a una presión constante, no un cataclismo aislado. Mientras que la supervivencia puede ser solitaria, la resistencia se crea a través de la comunidad. Alejada de grandes narrativas, la resistencia no aspira a una verdad final ni a una revolución mundial; su verdad está en hacer, en continuar, en transmitir. Es el proceso dinámico tras el nombre estático que deja de lado la escatología: «prescinde del final de los tiempos». No se centra en un final revolucionario ni en un evento mesiánico que redima la historia, sino en lo continuo. Es una política del mantenimiento, no solo de la liberación y la salvación, y extrae valor de lo provisional. Aprende del pasado no para desvelar un único secreto de la historia, sino para reunir una serie de herramientas, estrategias, consuelos y avisos que sirvan para sobrellevar el presente. Mientras que la mente apocalíptica solo ve dos opciones —la destrucción total o la salvación gloriosa—, la resistencia revela un tercer camino: el acto difícil, poco heroico y, sin embargo, profundamente poderoso de continuar. Es

la valentía de encontrar significado no en la promesa de una revelación futura, sino en el acto mismo de enviar «señales mutuas» de esperanza y memoria en el aquí y ahora. Es un compromiso filosófico con la inmanencia, y un compromiso político con lo frágil, lo intermitente y lo dispar; no como fracaso a la hora de lograr la grandeza, sino como rechazo de los términos mismos de esa grandeza.

Who is Afraid of Ideology? On Land Struggle se centra tanto en el uso de la tierra como en los registros y categorías desestabilizadoras del capitalismo. En términos marxistas, se entiende por «acumulación primitiva» el proceso que dio lugar al proletariado urbano de comienzos de la era moderna. Dicho proceso comenzó con las *Enclosure Acts* (actas de cercamiento) de Inglaterra, en su mayoría aprobadas entre 1750 y 1860, que supusieron la introducción de una división forzosa del trabajo que trajo como consecuencia una enorme transformación del tejido social. «*Enclosure*» es un término que denota un cambio drástico en los derechos tradicionalmente ejercidos por el campesinado, como segar los prados para obtener paja, cultivar en campos abiertos o dejar que el ganado pasciera en tierras comunes. Al hacer que la tierra dejara de ser de uso común y pasara a manos privadas, el cercamiento de la propiedad aceleró la disolución de las comunidades de campesinos medievales. Mientras que las *Enclosure Acts* fueron respaldadas por la ley, las poblaciones locales solo poseían derechos «tradicionales» para utilizar la tierra, que se remontaban incluso a antes de las conquistas romanas. Se calcula que el primer cercamiento masivo afectó a una quinta parte del terreno cultivable de Inglaterra.

La cuantía de las pérdidas sufridas y la violencia de la expropiación hacen de las *Enclosure Acts* el ejemplo más flagrante de acumulación primitiva. Ahora bien, otras medidas menos obvias también obligaron al campesinado a incorporarse al sistema capitalista moderno de trabajo asalariado. Las *Game Laws* (Leyes de Caza, 1671–1831), por ejemplo, impusieron sanciones draconianas a los cazadores —aun cuando la caza de animales salvajes era un suplemento alimenticio vital para los campesinos— y una carga aún más pesada para aquellos granjeros cuyas cosechas no solo fueron diezmadas por el número cada vez mayor de animales salvajes, sino también pisoteadas por los caballos de los nobles que practicaban la caza. Por su parte, las *Vagrancy Acts* (Leyes de Vagancia, 1824, 1838, 1898 y 1912) prohibieron la mendicidad y dormir en la calle, dejando de lado circunstancias individuales. El efecto acumulativo de estas medidas fue doble: por un lado privaron a la población rural de cualquier medio de vida independiente,

y al mismo tiempo contribuyeron a forzar una disciplina laboral encubierta.

Mientras que el modelo occidental (europeo), tal como queda ejemplificado en las Enclosure Acts, perseguía un concepto absoluto y excluyente de la propiedad, el modelo otomano/islámico, por su parte, se basó en un sistema de uso jerárquico, condicional y estratificado bajo la soberanía última del Estado. El contraste reside en que su lógica fundamental era muy distinta de la violenta creación de propiedad en masa que definió la acumulación primitiva de Europa; las dificultades actuales de Oriente Medio, como el paso hacia la propiedad privada, a menudo derivan de la colisión entre este sistema tradicional (basado en el uso) y los modelos capitalistas globales. *Who is Afraid of Ideology? Part 4 Reverse Shot (2022)* plantea una pregunta artística y social sobre la rehabilitación del concepto de uso como alternativa radical al paradigma occidental de propiedad absoluta. El vídeo no solo documenta esta idea, sino que participa activamente en su realización, utilizando el legado otomano islámico de la tierra como base histórica y legal de una práctica comunal contemporánea, y actuando como intervención directa en el paisaje moderno del Líbano, que se enfrenta tanto a las categorías de tierra otomanas como a las presiones capitalistas, y donde las granjeras refugiadas sirias representan la fase final de una historia sobre la propiedad: personas sin tierra forzadas a trabajar por un salario precario. Este hilo regresa directamente a la «historia de los códigos de tierra»; concretamente, al marco otomano que formalizó el uso (*miri, waqf*) como modelo opuesto al de la propiedad privada absoluta (*mulk*). El núcleo del proyecto es un esfuerzo colaborativo para convertir de forma legal la tierra privada en un *waqf* social.

Volviendo al punto de partida: la saga de *Mad Max*, con su escatología del fin del mundo, nos presenta una visión sombría donde el apocalipsis no rompe con el pasado, sino que amplifica sus patologías más profundas y revela un mundo en el que una masculinidad monstruosa e hiperviolenta —esa misma ideología que ha alimentado el colapso de la civilización— perdura como fuente de terror y también como único remedio propuesto. En directa oposición a este paradigma, Marwa Arsanios ofrece en *Who is Afraid of Ideology?* una perspectiva anticolonial y feminista de la vida en medio de la crisis. Y, al hacerlo así, deja patente que el survivalismo tiene un género inherente, y que imperialismo y masculinidad van siempre de la mano. Es un estado de excepción caracterizado por el individualismo, la lucha por los medios escasos, el control feudal sobre los recursos (incluidos los cuerpos de las mujeres) y una lógica de dominación

que conquista tanto a personas como a la naturaleza. Podría decirse que la obra de Marwa Arsanios sostiene que el verdadero antídoto a la masculinidad apocalíptica de *Mad Max* no es un «empoderamiento» neoliberal que aisle a las mujeres y oscurezca las causas sistémicas, sino una política de uso de la tierra; no una distinción legal abstracta, sino un compromiso político fundamental. Esta política prioriza el mantenimiento frente a la revolución, la colaboración frente a la dominación, y el trabajo frágil y continuado de la vida comunitaria frente a la promesa de una gloriosa salvación final. Extrae su poder no de una lucha solitaria por la «guzzolina», sino del acto colectivo de preservar las semillas, compartir conocimientos y defender el derecho a usar la tierra por el bien común. En última instancia, el proyecto plantea que la ideología más radical es aquella que no teme ni al fin de los tiempos ni a las soluciones grandiosas que inspiran, sino que se compromete con la humilde y constante labor de construir el mundo. En un momento en el que la ideología gobernante de la mayoría de los países europeos se ha convertido en un survivalismo monstruoso y supremacista, caracterizado por creencias apocalípticas y por una sensación de cataclismo inminente, *Who is Afraid of Ideology?* debería ser una obra de visionado obligado en todos los institutos.

Touching the Ground

A conversation between Marwa Arsanios and Agustín Pérez Rubio about *The Land Shall Not Be Owned*

Agustín Marwa, it's a real pleasure to have this short conversation to delve into the different approaches to the project. The idea behind the exhibition has always been to present a comprehensive series of your work titled *Who is Afraid of Ideology?* It connects films with other kinds of artworks like textiles, banners, drawings and more. But at its core are the films. If we start chronologically, your first film combines political action – through your work with women's movements, almost like a manifesto – with experimental cinematic approaches. How did you develop the interplay between political manifesto and guerrilla cinema?

Marwa Thank you, Agustín. This first film was crucial; it opened the door to the entire series and to understanding the centrality of land and the colonial mindset around property. Through discussions with the Kurdish Autonomous Women's Movement, I understood in depth that there is no ecological feminist fight without a decolonial one, grounded in land struggle. This came from a specific conversation with Pelshin, a guerrilla fighter and ideologue whose voice is central to the film. She thinks through ecology in relation to property and land. When the colonial map was drawn, the Kurds were left without a state. So their fight is outside of a state, rooted directly in the land.

This encounter was key. It made me think about how colonial mechanisms use property and infrastructure to subjugate and dispossess native populations. And I was thinking: what is the medium of film's place in this? I felt driven to rethink traditions such as militant film or third cinema for the present. How can film find its place within this movement?

This led me to think about image and form in relation to topography, to the land itself. How can we build a form out of the place and the struggle, rather than projecting an aesthetic onto it? I thought about the encounter of the camera with the hands of the fighter – the hands having a relationship with the land. But the conditions shape the form. In *Part 1*, for example, we are in a militarised mountain zone, instructed about what to film, and that instruction shapes the film. This question of what conditions the form – the geography, the mountains versus flat land versus desert – became crucial. The struggle depends on the place, and the film needs to follow that. *Part 1* opened the door to all of this.

A The first two films are dedicated to the Kurdish Autonomous Women's Movement, but in very different places. One thing I found incredible was your awareness that the "script" was about how your body and your camera could serve the movement. You were a vehicle to transfer what they wanted to say. How do you relate to that idea of authorship? And also, even though the second film in *Jinwar* comes from the same movement, the women express themselves very differently – less like a manifesto, more spontaneously. Can you talk about that relationship between the first two films?

M The main difference is that the women in the mountains of Iraqi Kurdistan are part of a militarised unit. They are highly organised and have a very specific, structured way of representing themselves. In the case of *Jinwar*, it's a separatist commune built on re-appropriated land where the women are from. This gives them a different relationship to the place. They are not necessarily part of a militarised organisation, though the commune itself is extremely organised economically and socially.

We stayed in *Jinwar* for a few weeks, much longer than we could in the mountains due to security reasons. This allowed for more time to build relationships and trust, which comes across in the film. There was also a feeling of precariousness about this communal experience; for instance, we were not sure if it would continue or not, there was a sense of threat. So we felt an urge to document it almost as a historical record. That's why *Part 2* has the most conventional documentary feel in the series. So again, it's a question of what determines the form of the film.

Regarding authorship, there was never any confusion. It was about a clear division of roles, but within an ongoing conversation about how the movement is represented. The movement is an open organism; they understand the importance of film and culture and want to use it. I had a discussion with a politician from the movement, Nilufer, who stressed how important it was that the movement did not give up on art or aesthetics. She challenged the preconceived idea that art is delegated to the bourgeoisie, highlighting that political movements must take aesthetic and formal questions extremely seriously – not just for communication, but for rethinking ways of being together. The commune's architecture is a form; the political movement creates a form.

I'm interested in developing an infrastructure for filmmaking that isn't about delegating the camera to people as a "democratic" gesture – I'm sceptical of that. Instead, I want to continue the dialogue into the editing process. How can we take that political dialogue into the moment of montage?

I'm very inspired by how filmmakers like Marta Rodríguez and Jorge Silva worked with the indigenous communities in Cauca, Colombia, where delegates from the movement were involved in the filming and even the editing, shaping how they were represented collectively, not as individuals. This translates mostly in their film *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* from 1982.

A That leads to my next question. Your first three films embody the spirit of guerrilla cinema from Latin America in the 1970s. How did you arrive in Colombia from Kurdistan for the third film, *Micro Resistances*? Was it through your interest in filmmakers like Marta Rodríguez, or did you meet Grupo Semillas first? And could you talk about the importance of the eco-feminist struggle for the seeds there?

M In 2019, I organised a Convention for Women Farmers and Ecological Feminists for the Warsaw Biennale. We invited many members of movements, including from the Kurdish movement and Grupo Semillas from Colombia. I was impressed by their work building a network of seed guardians, supporting small farmers against huge corporations and monoculture. They don't make seed banks for accumulation; the idea is to guard seeds by planting them so they reproduce and aren't erased.

Samanta from Grupo Semillas came to the convention with Claudina and Mercy, farmers from Tolima. They ran amazing discussions on their farming practices and political work. The key is that before the film process starts, there is a meeting, a workshop, a way of getting to know each other, of building a conversation. The idea is to build long-term relationships, not just to make a piece and forget about it.

A This idea of convention, of gathering, is so important in your process. You did it again in 2024 at BAK in Utrecht, bringing together people from Jinwar, Grupo Semillas... It's like a stratigraphy – layers of soil where people can reflect and find common problems and solutions. You catalyse these sustainable relationships over time. And in these collaborations, you also invite other artists, such as in the third film and the last one with Vinita Gatne.¹ How do you collaborate with other artists?

M I always work with other people. I co-ran an artist space in Beirut for ten years! I understand film as group work, like a band. This is embedded in how I work, coming from my involvement in feminist organisations and political movements. These ways of connecting and practicing find their way into artistic practice. Building this ecosystem is extremely important to me. I don't think I can do anything without it. Even in Berlin, I'm part of reading groups and organisational groups.

I think if one wants to have political thinking in arts, there is no way to do it without being grounded in an ecosystem, solid relationships and organising towards building infrastructures. The market wants individualism, every artist as a brand. But without being grounded, the practice loses meaning. We have to go against the market economy, this jumping from one thing and one topic to another, by building infrastructures where we organise ourselves collectively. For me, that is the most interesting thing about art.

A Now, let's move on to the very important fourth film, produced for documenta fifteen (2022). Each film goes a step further with the idea of land

¹ Vinita Gatne is an artist born in Mumbai who collaborated with Marwa in two of her films: *Micro Resistances*, 2020 (Part 3) and *Right to Passage*, 2025 (Part 5).

and property. For its extensive research, you worked with lawyers, scientists and historians. It's also an action – a real piece of land was passed from ownership to commonality. How was this project gestated? And what is the situation of that territory now?

M As you said, this goes beyond the film. We communalised a piece of land – a former quarry – and it's now being rehabilitated. The soil was very damaged; it takes years to rehabilitate it. It's a slow process that follows the life of the soil, taking you out of a controllable production cycle.

We went back to the history of the commons, specifically the *mashaa*, a form of communal land practice that still exists in Lebanon. In Palestine, the commons have been erased by settler colonialism; in Syria, the state re-appropriated them. In Lebanon, it's a fight, because neoliberalism pushes for privatisation. The core of the project was to communalise the land, rehabilitate it and give it to people who do not own land.

The film helped us think about the question of property through images. The historian rethinks the history of property, the geologist through sediments and the earth, the agronomist through the soil. The film rethinks property from the perspective of how film itself was used by colonial forces to appropriate land, but also through the connection between the capture of land and the capture of the image of land. So film has a very specific role in this.

A Finally, we arrive at the fifth film. It started as a way to complete the series, thinking about the right of passage for animals, a non-human perspective on the land. But then the war arrived – the invasion and destruction of Gaza and the bombing of South Lebanon. You had to rethink everything. We saw a first cut in Turin, and it was a work-in-progress. The film, like soil, needs time. It started about animal rights, but became about animalisation, dehumanisation. Rita Segato recently stated: "I define myself as ex-human because I don't want to belong to this sinister, genocidal species anymore."² You seem to do the op-

² "Me defino como ex humana porque no quiero pertenecer a esta especie siniestra, genocida." Interview with anthropologist Rita Segato by John M. Ackerman on the television programme *Dialogues for Democracy with Rita Segato*. TV UNAM. 16 June 2025: <https://www.youtube.com/watch?v=FBjIHYEhfg> [Accessed: 08-2025].

posite, trying to humanise animals to question what is happening. Can you tell us how this film evolved through this terrible time?

M It's so difficult to do something meaningful during a genocide. We watch such cruelty and feel powerless and ashamed – ashamed of having a life, of having food, while others are starved to death. There's a pressure to normalise it, but what we are made to watch pushes us to rethink all our tools, our means, our forms, the economy we work in, etc. We try to organise because we refuse to accept being completely defeated. Nevertheless, we are in a constant state of sadness and disgust from the world that has allowed it to happen. We also find new friends, allies and comrades, building new relationships with people who have similar political positions and also feel helpless.

I started thinking about the history of animalisation: the exploitation, settlement and industrialisation of animals for capitalism. How humans reject animals as disgusting, putting them out of sight. I thought about what it means to resist being this specific idea of the "human" – the colonial, capitalist human who thinks the planet belongs to them. Maybe the way out is to get closer to the animal or to what a capitalist system deems as "subhuman".

So the script changed. I shot in Lebanon and Berlin again, and now I'm re-editing. What stays is the relationship of property transposed onto animals and the subhuman. It opened a more fictional character, a human rat. I felt that fiction was the way out of this moment, a way to rethink these questions. The form is now closer to fiction, though the questions of land, property and the right of passage are still there, just more in the background.

A I think we're facing a reality so horrific that it's impossible to represent directly, so many artists now are turning to speculative fiction, as writer Ursula K. Le Guin did, to get to the essence of what they need to express. It's not an escape; it's another door to talk about reality.

M It's symptomatic of what we are living through. Maybe it's also because they don't want us to think about a future. Fiction can be a door to something else, a way out and a possibility to think of another future in another world different from the genocidal world we are in.

A Exactly. It's not escapism. The first film was a door that opened a cinematic way of understanding political commitment. Now, this is another door. My final question: the show includes artworks – textiles, drawings – that come from these projects. How do you view them? Are they sketches, guides for the scripts, or colophons? They are intertwined with the films.

M You put it nicely. They're like sketches. They're things that don't go in the film, but supersede it, coming before or after. It's a way of thinking, a reflective moment. I think of them as maps – mind maps guiding the project or appearing as a reflection. They are also topographical and territorial, very terrestrial, like the films. They work on another device, like another kind of screen, a still screen. There's something cartographic about them.

A They are the orography of the context, the ecosystem's issue. Finally, we are presenting the fifth film, but is the door open for a sixth? Where are you now?

M I took some parts from the script and put them into another script. The rough cut we had in Turin had almost different chapters in it. It feels like a whole new chapter that will need different parts. So yes, it's developing into something else.

A The cut in Turin was extensive; it had a totality, but was a lot to take in. It's nice to go deeper and give the public time to understand. It's been a pleasure to talk a little more about the whole project. Thanks, Marwa.

M Thank you. Bye.

Who Is Afraid of Ideology?

Ana Teixeira Pinto

In post-apocalyptic fiction, collapsing societies often fracture into two groups: the hunters and the hunted. The genre, popularised by the *Mad Max* franchise, frequently depicts the breakdown of government and societal norms, leading to environments where basic laws no longer apply and where survivors must learn to navigate the psychological toll of a world stripped of its familiar structures.

In the original 1979 *Mad Max*, a drop in oil production caused by the Iranian revolution and resulting price shock create an energy crisis. Tensions boil over to craft a world on the brink of utter desolation, scrambling after “the coveted ‘guzzoline’, willing to fight and even kill for it – an allegory that very knowingly plays on the characteristics of addiction.”¹ Max is a policeman who first sees his partner Jim “Goose” Rains burned alive, then his wife and child slaughtered by a rogue motorcycle gang. Driven solely by a thirst for revenge, he hunts down and kills the gang members with murderous efficacy. In the final sequence, Max handcuffs his foe Johnny the Boy to a car that is about to explode, gives him a saw, and tells him he can either try to cut through the high-tensile steel cuffs in ten minutes or his ankle in five minutes before the vehicle blows. Max then drives away. In the distance we see the car explode.

In *Mad Max*, the world ends but masculinity endures — the very ideology that catalyzed the collapse of civilization, outlives it. This is a masculinity portrayed as monstrous, yet one that is also understood as

¹ Luke Hinton. “Mad Max as an allegory for the crack epidemic”.
<https://filmstories.co.uk/features/mad-max-as-an-allegory-for-the-crack-epidemic/>

society's logical and inevitable product.² The franchise visualizes “reification” turning abstract military-industrial capitalism into concrete *violence*, yet this violence functions dialectically as both the problem and the solution: It becomes the engine of arbitrary violence, yet also the purported mechanism safeguarding the remnants of society.

In the run-up to the first Trump inauguration, the marketing campaign for the film *The Survivalist* (2015) promoted its product with the gripping sentence: “After the collapse, every stranger is the enemy.” The term “survivalist” comes from Giles Tippetts’s 1975 novel *The Survivalist*, whose protagonist, Franklin Horn, famously says: “I’m not a humanist, I’m a survivalist.”

Survivalism often implies a state of exception. It connotes a bare, desperate clinging to life, often individualistic and focused on merely persisting beyond a catastrophe. It can be passive, a state of being *after*. But the end of the world is not just a story about scavenging, social breakdown and human nature under extreme duress. Apocalypse is opportunity: catastrophe liberates masculinity from social constraints, which is why, to quote David Brim, “many post-holocaust novels are little-boy wish fantasies about running amok in a world without rules.”

Apocalypse can also have its own politics. After 1978, survivalist novels tied to far-right fantasies proliferated like noxious weeds, but the first novel to articulate the connection between the reversal of the frontier, survivalism and social Darwinism was H.G. Wells’ 1898 *The War of the Worlds*, a novel which imagined Western-style dominance imposed on the Western World by Martian invaders equipped with superior technology. Against a scenario of reverse colonisation involving the subjugation of white people, the character known as “the artillery man” proposes rebuilding society by breeding the “strongest” and getting rid of those deemed weak or unfit.

In his book *Survival of the Fireflies*, Georges Didi-Huberman surveys the “grandiose landscape” of end-times eschatology. Apocalyptic revelation, he argues, is a “light of light” that obliterates all smaller, imperfect lights. This is a philosophy of power (*Pouvoir*) – a totalising, definitive and ultimately theological system that demands an end to history to pronounce its final judgment. Seek-

2 I am borrowing this quote from David Punter and Glennis Byron’s *American Gothic*. In their take on *The Stepford Wives* the authors describe how 1950s/60s suburban ideals create a societal structure whose logical and inevitable outcome is the dehumanisation of women.

ing out the minor lights of friendship in a time of fascism, to this metaphysical mode, he opposes a symptomatic mode: This is the “humble experience” of “small survivals”. These are the “glimmers”, “fireflies” and “flickers” of meaning and practice that persist within the “selva oscura” of history.³ They are immanent, provisional, fragile and disparate. They have no redemptive value; they do not promise resurrection or final salvation. They simply testify that “destruction is never absolute”. This is an anthropological view of potentiality (*Puissance*) – the messy, ongoing power of things to persist and signal to each other across time. The text warns against conflating the second mode with the first, in other words, against turning the weak messianic power of survivals into a strong, theological-political paradigm of redemption. But there is something the text leaves out.

Marwa Arsanios’ project *Who is Afraid of Ideology? On Land Struggle* points to that blind spot, and by doing so enters into a dialogue with Western eschatology, albeit obliquely. Arsanios’ work is centred on regions that experienced violent state breakdown and army-splinter wars, leading to mass killings and the displacement of millions, where wars of imperialist aggression created forms of insurgency that rely on external support, or illegal activities such as extortion, theft, smuggling and drug production to fund their operations. These political economies of colonial control and counter-insurgency create markets of violence that mirror the barren worlds of apocalyptic fiction, with their loyalist militias, constant targeting of civilians, punitive bombardments and widespread anarchy. But working between northern Syria (Rojava) and Iraqi Kurdistan, Marwa Arsanios punctures end-of-the-world eschatology and the male fantasies undergirding it. *Who is Afraid of Ideology? On Land Struggle* escapes the dichotomy of annihilation vs. survival by focusing on something entirely different: endurance. Not what comes after the struggle, *but the very manner of the struggle itself*. The myriad ways in which people manage to somehow make it, in what constitutes a form of resilience that is active, continuous and woven into the fabric of life. Instead of rugged individualists armed to the teeth, the artist tells us how she “encountered women who are shaping new relationships to their lands and rearticulating their communal lives. These relatively small, slow, and supposedly low-key endeavours yield great insights, showing how new ecological paradigms

3 Didi-Huberman, Georges, and Lia Swope Mitchell. *Survival of the Fireflies*. University of Minnesota Press, 2018

and politics are being born out of the necessity to survive in situations of war. They can potentially create a paradigmatic shift in power relations.” Delving into the inner workings of a food cooperative in Lebanon’s Bekaa Valley that teaches Syrian refugee women how to preserve seasonal vegetables and wild plants, run by a woman named Khadija, Arsanios reflects on their wealth-inherited agricultural knowledge. This initiative helps them to build a connection to their new land and feed their families cheaply and healthily, but while funded by international aid (USAID), the cooperative faces political tensions from the dominant Hezbollah party, which views independent growth as a threat and remains at odds with the global aid economy.

The proliferation of women’s NGOs in the Arab world since 2011 represents a paradoxical development. While they create vital spaces for addressing crises and supporting women, they often operate within a neoliberal framework shaped by the global aid economy. Their discourse, saturated with terms like “empowerment” and “economic independence”, promotes a form of gender essentialism that substitutes individual achievement for systemic critique. This approach isolates issues like hunger from their root causes – state failure, environmental degradation and exploitative property laws – and reframes them as problems solvable through entrepreneurship. Consequently, the structural role of the state is absolved, and the burden of development is placed on individuals. By focusing on treating symptoms (e.g., fighting hunger), this model avoids challenging the systemic causes and risks co-opting feminist struggle into an apolitical project that can disrupt historical collective support networks among women in favour of isolating and “saving” individual victims. Arsanios is weary of this “gender essentialism” and the way that terms like “empowerment” “really only emphasise ‘powerlessness’” by compensating for the mismanagement that occurs at a state level instead of working to restructure it. This is where *Who is Afraid of Ideology? On Land Struggle* departs from the typical, somewhat saccharine feminist take that would oppose care and repair to masculinist modalities of survivalism.

On the border between Turkey, Iran and Iraq, a radical philosophy of armed struggle developed by the Kurdish autonomous women’s movement is redefining the concept beyond conventional militarism. In *Who is Afraid of Ideology? Part 1 (2017-2019)*, this armed struggle is presented not as a choice, but as an essential, organic act of self-defence. The movement explicitly rejects the liberal

principle that the state should hold a monopoly on the use of force. Surrendering the right to self-defence is surrendering one’s agency and existence. Unlike state militaries that “conquer, objectify, violate and destroy”, their armed struggle is practiced with a profound respect for the “natural geographies” that protect them. This is evidenced by strict rules of engagement with the environment and acknowledges that although their ecological consciousness was forged *within* the conditions of war, the inherent tension endures. But that contradiction is upended by a common enemy: “There’s always a strong parallel between the massacre of nature and that of women,” as the guerrilla fighter Pelshin explicitly states.

By looking at movements that harmonise with society and nature rather than seeking to dominate them, *Who is Afraid of Ideology? Part 3: Micro Resistances (2020)* focuses on the struggles of women in the coffee-producing Tolima region of Colombia, highlighting their efforts to preserve ancestral knowledge of indigenous communities. A central theme is seed sovereignty, the vital role of seeds and the struggle for control over them, at a moment when multinational seed companies have been increasing their control over seeds, often through legal mechanisms such as the rights and patents of plant breeders, including efforts to regulate, standardise and privatise seeds aimed at expanding corporate markets. The struggle for seed sovereignty is also a struggle against monoculture, a system deeply intertwined with colonialism, which often involved land alienation, forced labour (including slavery) and the disruption of local, diverse food systems in favour of cash crops like sugar, cotton and tea for international markets. The resulting environmental degradation and food insecurity created enduring legacies that persist today, so much so that infrastructural violence always follows the land grab: the same transnational corporations that exploit essential elements of life are the sponsors of economic warfare targeting local populations, supplemented by military and paramilitary violence. *Micro Resistances* tackles these issues obliquely, telling the big stories in the small places. By exploring how people survive within military conflict, the artist also identifies the trap of the revolutionary imagination, which sacrifices the present and the partial on the altar of a final, transcendent victory.

Endurance is resilience without the promise of redemption. It is immanent and ongoing; it finds meaning in the continuous and often arduous process of living. It implies ingenuity, adaptation and a quiet, stubborn form of strength. It is

the labour of maintaining life and meaning in the face of constant pressure, not just a single cataclysm. While survival can be solitary, endurance is built through community. Devoid of grand narratives, endurance makes no claim to a “final truth” or to a world revolution. Its truth is in the doing, the continuing, the passing on. It is the dynamic process behind the static noun that abandons eschatology: It “does without – the end times.” It is not focused on a revolutionary finale or a messianic event that will redeem all history, but instead focuses on the continuous. It is a politics of maintenance, not just liberation and salvation, finding value in the provisional. It learns from the past not to uncover a single secret of history, but to gather a toolkit of strategies, comforts and warnings for enduring the present. Whereas the apocalyptic mind sees only two options – utter destruction or glorious salvation – endurance reveals a third path: the difficult, unheroic and yet profoundly powerful act of continuing. It is the courage to find meaning not in a promised future revelation, but in the very act of sending “mutual signals” of hope and memory in the here and now. It is the philosophical commitment to immanence and the political commitment to the fragile, the intermittent and the disparate – not as a failure to achieve grandeur, but as a rejection of the very terms of that grandeur.

Who is Afraid of Ideology? On Land Struggle is centred on land usage as well as unsettling capitalist registers and categories. In Marxist analysis, “primitive accumulation” refers to the process that produced the urban proletariat of the early modern epoch. It began with the Enclosure Acts in England – most of which were passed between 1750 and 1860 – which entailed the introduction of a forced division of labour, resulting in an enormous transformation of the social fabric. “Enclosure” denotes the upending of the rights traditionally previously held by the peasantry, such as mowing meadows for hay, farming in open fields, or grazing livestock on common land. The enclosing of property accelerated the dissolution of medieval peasant communities by taking farmland out of common use and into private hands. Although the Enclosure Acts were legally sanctioned, the local populations possessed only “traditional” rights to use the land, which even predated Roman conquests. The first mass enclosure is estimated to have seized one-fifth of all arable land in England.

The enormity of the losses suffered and the violence of expropriation make the Enclosure Acts the most glaring example of primitive accumulation. However, other less obvious measures also forced the peasantry into the modern

capitalist wage-labour system. The Game Laws (1671–1831), for example, imposed draconian penalties for poaching – even though hunting wild game was a crucial dietary supplement for peasants – and a further heavy duty on farmers whose crops were not only ravaged by the growing numbers of game, but also trampled by the hunting gentry’s horses. Meanwhile, the Vagrancy Acts (1824, 1838, 1898 and 1912) criminalised mendicity and penalised sleeping outdoors, regardless of individual circumstances. The cumulative effect of these measures was twofold: they robbed the rural population of any means of independent livelihood and contributed to the enforcement of a covert labour discipline.

While the Western (European) model, as exemplified by the Enclosure Acts, pursued an absolute, exclusionary concept of ownership, the Eastern (Ottoman/Islamic) model, in contrast, operated on a hierarchical, conditional and layered system of usership under the ultimate sovereignty of the state. The point of contrast is that its fundamental logic was different from the wholesale, violent creation of private property that defined European primitive accumulation. The modern challenges in the Middle East, like the shift towards private ownership, often stem from the collision of this traditional usership-based system with global capitalist models. *Who is Afraid of Ideology? Part 4: Reverse Shot (2022)* forms an artistic and social inquiry into rehabilitating the concept of usership as a radical alternative to the Western paradigm of absolute ownership. The film does not merely document this idea but actively participates in its realisation, using the Ottoman/Islamic land legacy as a historical and legal foundation for contemporary communal practice, and acting as a direct intervention in the modern landscape of Lebanon, which is grappling with the legacy of both Ottoman land categories and capitalist pressures and where Syrian refugee farmworkers represent the endpoint of a history of ownership – landless people forced into cheap labour. This thread directly returns to the “history of land codes”, specifically the Ottoman framework that formalised usership (*miri, waqf*) as a counter-model to absolute private ownership (*mulk*). At the project’s core is thus a collaborative effort to legally convert private land into a social *waqf*.

To circle back to where I began: the *Mad Max* franchise, and its end-of-the-world eschatology, present a stark vision in which the apocalypse does not break with the past but amplifies its deepest pathologies, revealing a world where a monstrous, hyper-violent masculinity – the very ideology that fuelled civilisation’s collapse – endures as both the source of terror and the only pur-

ported remedy. In direct opposition to this paradigm, Marwa Arsanios' *Who is Afraid of Ideology?* offers an anti-colonial feminist reimagining of life amidst crisis. In doing so, it makes apparent that survivalism is inherently gendered and that imperialism and masculinity are always entwined. It is a state of exception characterised by individualism, feuding over scarcity, feudal control over resources (including women's bodies) and a logic of domination that conquers both people and nature. Marwa Arsanios' work, one could argue, contends that the true antidote to the apocalyptic masculinity of *Mad Max* is not a neoliberal "empowerment" that isolates women and obscures systemic causes. It is, instead, a politics of land usership, not as an abstract legal distinction, but a fundamental political commitment. This politics prioritises maintenance over revolution, collaboration over domination and the fragile, ongoing work of communal life over the promise of a final, glorious salvation. It finds its power not in the solitary fight for "guzzoline", but in the collective act of preserving seeds, sharing knowledge and defending the right to use the land for common good. In the end, the project posits that the most radical ideology is one that fears neither end times nor the grandiose solutions they inspire, but instead commits to the humble, enduring work of worldbuilding. In a moment when the governing ideology of most European countries has become a monstrous, supremacist survivalism, characterized by apocalyptic beliefs and a sense of impending doom, *Who is Afraid of Ideology?* should be required viewing in all high schools.





Who Is Afraid of Ideology? Part 2, 2019



Who Is Afraid of Ideology? Part 3 Micro Resistances, 2020



Who Is Afraid of Ideology? Part 4 Reverse Shot, 2022



Who Is Afraid of Ideology? Part 5 Right of Passage, 2025

Artium Museoa
Euskal Herriko Arte
Garaikidearen Museoa /
Museo de Arte
Contemporáneo
del País Vasco /
Museum of Contemporary
Art of the Basque Country

Zuzendaria /
Dirección /
Director
Beatriz Herráez

Zuzendaritzako idazkaria /
Secretaria de Dirección /
Directorate Secretary
Mentxu Platero

Gerentea /
Gerente /
Manager
Luis Molinuevo

Komisario burua /
Comisaria jefa /
Chief Curator
Catalina Lozano
Erakusketen koordinatzailea /
Coordinadora de
Exposiciones /
Exhibitions Coordinator
Ainhoa Axpe

Bildumaren kontserbatzailea /
Conservador de la
Colección /
Collection Curator
**Enrique Martínez
Goikoetxea**
Koordinazioa /
Coordinación /
Coordination
Ixone Ezponda

Liburutegi eta
Dokumentazio
arduraduna / Responsable
de Biblioteca y
Documentación /
Head of Library
and Documentation

Elena Roseras
Koordinazioa /
Coordinación /
Coordination
**Jaione Cortázar
Estibaliz García**

Ikerketa eta Programa
publikoen komisarioa /
Comisaria de Investigación
y Programas públicos /
Research and Public
Programmes Curator
Arantza Santesteban Perez

Hezkuntza arduraduna /
Responsable de Educación /
Head of Education
Charo Garaigorta
Koordinazioa /
Coordinación /
Coordination
M^a Fran Machín

Itzulpena eta edizioa /
Traducción y edición /
Copyediting and translation
Maria Jose Kerejeta

Marketinaren, Garapenaren
eta Publikoen arduraduna /
Responsable de Marketing,
Desarrollo y Públicos /
Head of Marketing,
Development and Audiences
Aingeru Torrontegi
Koordinazioa /
Coordinación /
Coordination
Amaia Barredo

Komunikazio- koordi-
natzailea / Coordinadora
de comunicación /
Communication
Coordinator
Sonia Jiménez Villanueva

Azpiegitura eta Zerbitzuen
arduraduna / Responsable
de Infraestructuras y
Servicios / Head of
Infrastructures and Services
José Ramón Angulo
Segurtasun, Prebentzio eta
Espazioen Kudeaketa koor-
dinatzailea/ Coordinador
de Seguridad, Prevención y
Gestión de Espacios /
Safety, Prevention and Space
Management Coordinator
Gustavo Abascal

Finantza teknikaria /
Técnica de Finanzas /
Finance Officer
Edurne Aguado

Administrazioa /
Administración /
Administration
**Dava Ábalos
Begoña Godino
Ainhoa Imaz
Eva Pérez**

Vitoria-Gasteizen,
2025eko azaroaren
7tik 2026ko apirilaren
12ra Artium Museoa,
Euskal Herriko Arte
Garaikidearen Museoa,
ikusgai egondako
*Marwa Arsanios. Lurrak
ez du jaberik izango*
erakusketaren harira egin
da argitalpen hau.

Esta publicación se realiza
con motivo de la exposición
*Marwa Arsanios. La tierra
no será poseída* producida
por el Museo de Arte
Contemporáneo del País
Vasco, Artium Museoa y
que se presenta en Vitoria-
Gasteiz del 7 de noviembre
del 2025 al 12 de abril
de 2026.

This edition has been pub-
lished to mark the exhibition
*Marwa Arsanios. The Land
Shall Not Be Owned*, Museum
of Contemporary Art
of the Basque Country,
and held in Vitoria-Gasteiz
from 7 November 2025
to 12 April 2026.

ERAKUSKETA /
EXPOSICIÓN /
EXHIBITION

Komisariotza /
Comisariado /
Curatorship
Agustin Pérez Rubio

Erakusketaren
koordinazioa /
Coordinación de
la exposición /
Exhibition Coordination
Ainhoa Axpe

Koordinazio-laguntzaileak /
Asistencia a la
coordinación /
Coordination Assistance
Ibai Scanbit

Programa publikoa /
Programa público /
Public Programme
**Arantza Santesteban
Perez**

Diseinu grafikoa / Diseño
gráfico / Graphic Design
**Stoodio Santiago da Silva,
Sofia Harley**

Muntaketa /
Montaje /
Installation
**Arteka Une eta
Gestión S.L**

Aseguruak /
Seguros / Insurance
Alkora

Garraioa / Transporte /
Transport
Hasenkamp Fine Art

Eskerrak ondokoei /
Agradecimientos /
Acknowledgements
**Castello di Rivoli Museo
d'Arte Contemporánea
Fondazione Sandretto Re
Rebaudengo
Fundació Joan Miró
mor Charpentier
Haus für Kunst Uri**

Laguntzaileak /
En colaboración con /
In collaboration with:



**HAUS
FÜR
KUNST
URI**
DANIOTH PAVILLON

ARGITALPENA /
PUBLICACIÓN /
PUBLICATION

Koordinazioa /
Coordinación /
Coordination
Ainhoa Axpe

Testuak / Textos / Texts
Ana Teixeira Pinto
Agustín Pérez Rubio
Marwa Arsanios

Argazkiak /
Fotografías / Images
Egileak / Los autores /
The authors

Testuen edizioa /
Edición de textos /
Copyediting
María Jose Kerejeta (ES)
Peter Sotirakis (EN)

Itzulpena /
Traducción /
Translation
Ibon Errazkin (EN>ES)
Danele Sarriugarte (EN>EU)
Maria Jose Kerejeta (ES>EU)

Diseinu grafikoa /
Diseño gráfico /
Graphic Design
and Layout
Stoodio Santiago da Silva,
Sofia Harley

Inprimategia /
Imprenta / Printing
Arabako Foru Aldundia
Diputación Foral de Álava
Alava Provincial Council

Edizio honen © /
© de esta edición /
© of this edition

Artium Museoa. Euskal
Herriko Arte
Garaikidearen Museoa
Museo de Arte Contem-
poráneo del País Vasco
Museum of Contemporary
Art of the Basque Country

Testuen eta itzulpenen © /
© de los textos y las
traducciones /
© of texts and translations
Egileak / Los autores /
The authors

Irudien © / © de las
imágenes / © of images
Egileak / Los autores /
The authors

Lege gordailua /
Deposito legal /
Legal Deposit
LG G 00565-2025

Ale kopurua /
Número de ejemplares /
Number of copies
1500

PATRONATUA /
PATRONATO /
BOARD OF TRUSTEES

Presidentea /
Presidente /
Chairman

Ramiro González Vicente
Arabako diputatu nagusia /
Diputado general de Álava /
President of Álava
Provincial Council

Presidenteordea /
Vicepresidenta /
Deputy Chairwoman

Ana del Val Sancho
Kultura eta Kirol Saileko
foru diputatua. Arabako
Foru Aldundia / Diputada
Foral de Cultura y Deporte.
Diputación Foral de Álava /
Chair of Culture and Sport.
Alava Provincial Council

Kideak / Vocales / Members

Ibone Bengoetxea Otaolea
Lehenengo lehendakariordea
eta Kultura eta Hizkuntza
Politika sailburua. / Eusko
Jaurilaritza Vicelehendakari
primera y consejera de
Cultura y Política Lingüísti-
ca. Gobierno Vasco / First
Vice-President and Minister
of Culture and Linguistic
Policy. Basque Government

Cristina González Calvar
Enplegu, Merkataritza eta
Turismo Sustapenaren eta
Foru Administrazioaren
Saileko foru diputatua.
Arabako Foru Aldundia /
Diputada Foral de Fomento
del Empleo, Comercio y
Turismo y de Adminis-
tración Foral. Diputación
Foral de Álava / Chair of
Employment, Trade, Tour-
ism and Provincial. Admin-
istration Promotion. Alava
Provincial Council

Itziar Gonzalo de Zuazo
Ogasun, Finantza eta Aurre-
kontu Saileko foru diputatua.
Arabako Foru Aldundia. /
Diputada Foral de Hacienda,
Finanzas y Presupuestos.
Diputación Foral de Álava /
Chair of Treasury, Finance
and Budget. Alava Provincial
Council

Andoni Iturbe Amorebieta
Kultura sailburuordea.
Eusko Jaurilaritza
Viceconsejero de Cultura.
Gobierno Vasco
Deputy Minister of Culture.
Basque Government

Sonia Díaz de Corcuera
Kultura, Hezkuntza eta
Administrazioa Moderni-
zazioaren Saileko zinegotzia.
Vitoria-Gasteizko Udala /
Concejala de Cultura,
Educación y Modernización
de la Administración. /
Ayuntamiento de Vitoria-
Gasteiz / Councilor of
Culture, Education and
Modernisation of
Administration.
Vitoria-Gasteiz City Council

María Inmaculada
Sánchez Arbe
Kultura zuzendaria.
Arabako Foru Aldundia /
Directora de Cultura.
Diputación Foral de Álava /
Director of Culture. Alava
Provincial Council

Mercedes Roldán Sánchez
Estatuko Museoen
zuzendariorde nagusia.
Kultura Ministerioa /
Subdirectora general de
Museos Estatales. Ministerio
de Cultura / Deputy
Director General of
State Museums. Ministry
of Culture

María Goti Ciprián
El Correo S.A. egunkaria
Diario El Correo S.A.

Silvia García de
Garayo Díaz
Vital Fundazioa
Fundación Vital

IDAZKARIA /
SECRETARIA / SECRETARY

Susana Guede Arana
Arabako Foru Aldundia
Diputación Foral de Álava
Alava Provincial Council

ERAKUNDE SORTZAILEA /
PATRONO FUNDADOR /
FOUNDER MEMBER

araba álava
foru aldundia diputación foral

ERAKUNDE BABESLEAK /
PATRONOS INSTITUCIONALES /
INSTITUTIONAL MEMBERS



BABESLE PRIBATUAK /
PATRONOS PRIVADOS /
PRIVATE PATRONS

Vital FUNDACIÓN
FUNDAZIOA

EL CORREO^{ESP}

ENPRESA BABESLEAK /
EMPRESAS BENEFADORAS /
BENEFACTOR COMPANIES

euskaltel

eitb

Diario

CADENA SEIZ

ESTRATEGIA

#Hitzak 27

ARTIUM MUSEOA

Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa
Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco
Museum of Contemporary Art of the Basque Country

Frantzia kalea /
Calle Francia 24,
01002 Vitoria-Gasteiz
artium.eus