

THIRD BORN

as a matter of fact / de hecho y de materia

Rey Akdogan, Simon Callery, Ladji Diaby, Rachel Fäth, Emanuel Juárez, David L. Johnson, Devin T. Mays, and María Naidich.

curated by Tiffany Dornoy Rezaei

as a matter of fact / de hecho y de materia explores how perception is organized and meaning is produced, reflecting on corporeality, opticality, and the politics of visibility. The featured artists explore the dialectical relationships between subject and object matters, the tension between existence and visibility, the intersection of politics and aesthetics, and the interplay between optical experience and mental representation. Through strategies of inversion, subtraction, and self-construction, they reveal the material and contextual forces that shape a space-time, bringing to light the often-invisible systems that govern our experience of the world.

At the entrance, three pieces made of salt, glass, or crystal transform in appearance as the daylight changes. Through iridescent glass, trompe-l'œil effects, and the crystallization of fabric immersed in saltwater, **María Naidich** (b. 1991, Mexico City) series *Estudio de sal* reveals the mutable qualities embedded within matter, destabilizing the distinction between what a material is and what it appears to be. Artificiality is thus framed not in opposition to nature, but as one of its possible extensions. Naidich's practice unfolds through sustained attentiveness to materials transformations and their latent agencies, examining how matter behaves over time and how its concealed qualities are activated by light, duration, and environmental conditions. Her work unsettles binary frameworks—natural and artificial, organic and inorganic—proposing a porous and speculative understanding of the material world.

Approaching matter as active, relational, and alive, Naidich's practice is underpinned by a critical reflection on the taxonomic systems developed by Western science to organize the natural world and on the museum and archival structures that emerged from European rationalism. While such systems strive for order and classification, they often exclude the invisible: the unexplained, the mystical, and the affective dimensions of experience. By reintroducing uncertainty, synchronicity, and fiction as legitimate modes of inquiry, Naidich reopens our relationship to objects and phenomena, proposing a space in which science and magic, rigor and poetry, coexist.

Opposite, **Emanuel Juárez** (b. 1997, Mexico City) portraits series *I keep on my palate the promise of a memory* continue to expose the instability embedded within material form through the use of nineteenth-century gum bichromate printing, a technique whose outcomes remain contingent on the artist's hand and on environmental conditions such as humidity, ultraviolet exposure, and geographic context. The portraits are derived from Eigenfaces -sets of vectors used in computerized facial recognition systems- based on foundational features rather than real human faces. Integrated into the image -taken here as the result of a process- these variables intermittently reveal and obscure what lies behind representation. They operate as encrypted data and contextual forces that infuse the image as both a repository of memory and a fragile, emotionally charged surface. In this way, the series brings together two technologies and modes of representation separated by time, collapsing historical distance between early photographic processes and contemporary algorithmic vision.

Nearby, the silhouette of a face appears overexposed, or on the verge of erasure. *Se cayó el agua y rellenó la grieta*, a diptych composed of a ChromaLuxe print and a bronze plate, draws a parallel between digital archives and bronze casting - two systems in which repeated acts of compression, conversion, and reproduction inevitably generate a loss of information. These digital procedures resonate with classical sculptural processes such as molding or the transformation of wax into metal, linking technologies separated by millennia through shared logics of mediation and permutation. Emanuel Juárez's practice approaches image-making as a process shaped by loss, translation, and material contingency.

A source of light appears in a folded form. **Rey Akdogan** (b. 1974, Heilbronn) series *Subtractions* inhabits the peripheral visual zones of printed advertisements, publications, and surrounding environments. Engaging the materiality of print, she alters form, texture, and pliability, manipulating layers of pigment, image, and light to extract atmospheric and surface qualities from her sources, while subtly subverting their intended subject and function.

Her work brings attention to what usually recedes from view: backgrounds, infrastructures, and standardized elements that quietly structure everyday perception.

Rey Akdogan creates subtle interventions into the spatial, temporal, and material conditions of a given environment through an understated use of repurposed industrial and display materials, underscoring the phenomenology of viewing and the politics of attention.

Standing next to them are other kinds of subtraction. Hung at the original height from which they were removed, **David L. Johnson** (b. 1993, New York) freshly extracted spiky metal structures constitute an *in situ* positive of their absence. These city fixtures, normally installed by property owners on standpipes, windowsills, and other surfaces, are intended to prevent sitting, gathering, or loitering. Johnson's practice investigates the intersections of urban space, social control, and perception, revealing how the materiality of the city encodes systems of power and restriction.

The sculptures maintain a formal relationship to the urban environment while simultaneously exposing its hidden limitations. Through this subtraction, the politics of space become tangible: the absent spikes register both the structural violence of privatization and the aesthetic potential of reclamation, making visible the subtle mechanisms through which public space is controlled and bodies are

THIRD BORN

disciplined. Johnson transforms instruments of exclusion into objects of resistance, restoring their capacity for public engagement. His practice combines ambulation, observation, and intervention, as he walks the streets locating and reclaiming restrictive hardware. In *Loiter*, absence becomes form, removal leads to presence, and the overlooked is rendered visible. By reclaiming overlooked social and urban apparatus, Johnson prompts reflection on how built environments shape collective behavior and the very experience of public life.

Through a different gesture of inversion, **Simon Callery** (b. 1960, London) canvas is formed through direct contact with the exposed surfaces of archaeological excavation sites. His work reflects on the relationship between materiality and time, reconfiguring established regimes of painterly representation. *Dark Green Pocket Painting* is constructed from canvas elements punctured and coloured on an Iron Age site in North Wales. His work shares much with archaeological thinking, although the motivations are quite different. Callery has collaborated for many years with the School of Archaeology at the University of Oxford, a relationship that informs his sustained engagement with site, process, and material encounter.

Departing from the conventions of landscape painting, Callery replaces representational devices with their physical equivalents: lines are not drawn but cut with scissors or a knife; colour ceases to function as illusion or pictorial depth and instead asserts itself as matter; depth is no longer depicted but realised as actual, physical space. The void within the canvas becomes a structural and conceptual necessity, giving body to the painting. His work operates as a corporeal register of place—a record of direct contact and presence—engaging the landscape through material encounter rather than visual depiction. This constitutes a mode of inscription without representational intent. By questioning how space and site may be registered beyond image-making, Callery's practice introduces physicality into the regime of representation itself.

Where Callery inscribes site through contact, Rey Akdogan excavates objects through subtraction. In *Clip on* series, Akdogan dismantles objects to reveal their substrata, often concealed beneath luxurious surfaces. Beginning with jewelry display boards, she peels away layers of velvet and adhesive to uncover their latent structures. The remnants—pigments, hooks, metal clips, and traces of foam and fabric—that survive this precise, almost archaeological process transform the boards into painterly sculptural forms that investigate memory, movement, matter, and time.

Also existing across two distinct spaces, **Devin T. Mays** (b. 1985, Detroit) work *Test* takes the form of three monitors that display the preparation of a temporary structure. *Test* emerges from acts of observation and negotiation in which floors, walls, enclosures, screens and their content are read as latent sculptural possibilities. Rather than seeking form, Mays produces sculpture as if they would embody an event within the current—of life, of art—of time, where the assembling of spatial fragments simulates conditions of encounter, engagement, and lived space.

Mays' practice is grounded in a decisive negotiation of presence and intentionality, oscillating between usefulness and uselessness as parallel truths rather than opposing states. This oscillation resists instrumental logic, proposing instead a mode of making in which art functions simultaneously as a pragmatic strategy of survival and as a site for the emergence of something indeterminate. In this sense, Mays's work privileges contingency, attentiveness, and lived encounter over fixed meaning or formal resolution. His work balances artistic intervention with the raw conditions of materials and sites, allowing traces of a semi-performative process to remain visible. This calibrated presence—sometimes explicit, sometimes withheld—manifests through language, tension, and sensitivity to the unspectacular ways viewers encounter dormant, commingling matter.

Ladji Diaby (b. 2000, Saint-Denis) *Anti-evil kit* brings the exhibition's inquiries to a speculative and affective threshold, where material objects operate as carriers of memory, belief, and transmission. A suitcase, a coffin or a memory box, Ladji Diaby's *Anti-evil kit* works as an artifact forging invisible connections across generations and geographies. Infused with contemporary imagery such as memes, gaming, and figures like the Black Power Ranger, it draws inspiration from the pop-cultural imagery of vampire-hunting kits, adopting the briefcase as a contemporary reliquary for a constellation of artifacts. By deliberately disarming their utilitarian function, Ladji Diaby shifts objects toward the status of relics or talismans, activated not through use but through imagined contact. The artifacts—drawn from personal belongings, found images, and inherited gestures—form an intimate system of value rooted in memory and obsession.

Diaby's practice engages questions of identity, embodiment, and cultural memory within the context of African diasporas, addressing power, transmission, and displacement. Situated between tool and fetish, his productions oscillate between political magic and social alchemy—seeking to resist determinism and manifest the silent tensions of the social worlds from which they emerge.

Text by Tiffany Dornoy Rezaei

THIRD BORN

Rey Akdogan, Simon Callery, Ladji Diaby, Rachel Fäth, Emanuel Juárez, David L. Johnson, Devin T. Mays, and María Naidich.

curated by Tiffany Dornoy Rezaei

as a matter of fact / de hecho y de materia explora cómo se organiza la percepción y se produce el significado, reflexionando sobre la corporeidad, la opticalidad y las políticas de la visibilidad. Los artistas destacados exploran las relaciones dialécticas entre la materia del sujeto y el objeto, la tensión entre la existencia y la visibilidad, la intersección de la política y la estética, y el interjuego entre la experiencia óptica y la representación mental. A través de estrategias de inversión, sustracción y autoconstrucción, revelan las fuerzas materiales y contextuales que dan forma a un espacio-tiempo, sacando a la luz los sistemas a menudo invisibles que rigen nuestra experiencia del mundo.

A la entrada, tres piezas hechas de sal, vidrio o cristal transforman su apariencia a medida que cambia la luz del día. A través del vidrio iridiscente, los efectos de trampantojo y la cristalización de tela sumergida en agua salada, la serie *Estudio de sal* de **María Naidich** (n. 1991, Ciudad de México) revela las cualidades mutables inherentes a la materia, desestabilizando la distinción entre lo que un material es y lo que parece ser. La artificialidad se enmarca así no en oposición a la naturaleza, sino como una de sus posibles extensiones. La práctica de Naidich se desarrolla a través de una atención sostenida a las transformaciones de los materiales y sus agencias latentes, examinando cómo se comporta la materia a lo largo del tiempo y cómo sus cualidades ocultas son activadas por la luz, la duración y las condiciones ambientales. Su obra desestabiliza los marcos binarios —natural y artificial, orgánico e inorgánico— proponiendo una comprensión porosa y especulativa del mundo material. Abordando la materia como activa, relacional y viva, la práctica de Naidich se sustenta en una reflexión crítica sobre los sistemas taxonómicos desarrollados por la ciencia occidental para organizar el mundo natural y sobre las estructuras museísticas y archivísticas que surgieron del racionalismo europeo. Si bien tales sistemas se esfuerzan por el orden y la clasificación, a menudo excluyen lo invisible: lo inexplicado, lo místico y las dimensiones afectivas de la experiencia. Al reintroducir la incertidumbre, la sincronización y la ficción como modos legítimos de investigación, Naidich reabre nuestra relación con los objetos y fenómenos, proponiendo un espacio en el que ciencia y magia, rigor y poesía, coexisten.

Enfrente, la serie de retratos de **Emanuel Juárez** (n. 1997, Ciudad de México) *Guardo en mi paladar la promesa de un recuerdo* continúa exponiendo la inestabilidad inherente a la forma material mediante el uso de la impresión a la goma bicromatada del siglo XIX, una técnica cuyos resultados dependen de la mano del artista y de condiciones ambientales como la humedad, la exposición a los rayos ultravioleta y el contexto geográfico. Los retratos se derivan de Eigenfaces —conjuntos de vectores utilizados en sistemas computarizados de reconocimiento facial— basados en características fundamentales más que en rostros humanos reales. Integradas en la imagen —entendida aquí como el resultado de un proceso—, estas variables revelan y ocultan intermitentemente lo que yace detrás de la representación. Operan como datos encriptados y fuerzas contextuales que infunden la imagen como un repositorio de memoria y una superficie frágil y emocionalmente cargada. De esta manera, la serie une dos tecnologías y modos de representación separados por el tiempo, colapsando la distancia histórica entre los primeros procesos fotográficos y la visión algorítmica contemporánea.

Cerca, la silueta de un rostro aparece sobreexpuesta, o al borde del borrado. *Se cayó el agua y rellenó la grieta*, un díptico compuesto por una impresión ChromaLuxe y una placa de bronce, traza un paralelo entre los archivos digitales y la fundición en bronce —dos sistemas en los que los actos repetidos de compresión, conversión y reproducción generan inevitablemente una pérdida de información. Estos procedimientos digitales resuenan con procesos escultóricos clásicos como el moldeado o la transformación de cera en metal, uniendo tecnologías separadas por milenios a través de lógicas compartidas de mediación y permutación. La práctica de Emanuel Juárez aborda la creación de imágenes como un proceso moldeado por la pérdida, la traducción y la contingencia material.

Una fuente de luz aparece en una forma plegada. La serie *Subtractions* de **Rey Akdogan** (n. 1974, Heilbronn) habita las zonas visuales periféricas de anuncios impresos, publicaciones y entornos circundantes. Comprometiéndose con la materialidad de la impresión, altera la forma, la textura y la maleabilidad, manipulando capas de pigmento, imagen y luz para extraer cualidades atmosféricas y superficiales de sus fuentes, al tiempo que subvierte sutilmente su tema y función previstos. Su obra llama la atención sobre lo que usualmente se retira de la vista: fondos, infraestructuras y elementos estandarizados que silenciosamente estructuran la percepción cotidiana. Rey Akdogan crea sutiles intervenciones en las condiciones espaciales, temporales y materiales de un entorno dado a través de un uso sobrio de materiales industriales y de exhibición reutilizados, destacando la fenomenología de la visión y las políticas de la atención.

Junto a ellas se encuentran otros tipos de sustracción. Colgadas a la altura original de la que fueron retiradas, las estructuras metálicas puntiagudas recién extraídas de **David L. Johnson** (n. 1993, Nueva York) constituyen un positivo *in situ* de su ausencia. Estos elementos urbanos, normalmente instalados por los propietarios en bajantes, alféizares y otras superficies, tienen como objetivo evitar que la gente se siente, se reúna o merodee. La práctica de Johnson investiga las intersecciones del espacio urbano, el control social y la percepción, revelando cómo la materialidad de la ciudad codifica sistemas de poder y restricción. Las esculturas mantienen una relación formal con el entorno urbano, exponiendo simultáneamente sus limitaciones ocultas. A través de esta sustracción, las políticas del espacio se vuelven tangibles: las púas ausentes registran tanto la violencia estructural

THIRD BORN

de la privatización como el potencial estético de la recuperación, haciendo visibles los sutiles mecanismos a través de los cuales se controla el espacio público y se disciplinan los cuerpos. Johnson transforma instrumentos de exclusión en objetos de resistencia, restaurando su capacidad de compromiso público. Su práctica combina la deambulación, la observación y la intervención, mientras camina por las calles localizando y recuperando elementos restrictivos. En *Loiter*, la ausencia se convierte en forma, la eliminación conduce a la presencia y lo pasado por alto se hace visible. Al recuperar aparatos sociales y urbanos pasados por alto, Johnson incita a la reflexión sobre cómo los entornos contruidos moldean el comportamiento colectivo y la propia experiencia de la vida pública.

A través de un gesto diferente de inversión, el lienzo de **Simon Callery** (n. 1960, Londres) se forma mediante el contacto directo con las superficies expuestas de yacimientos de excavación arqueológica. Su obra reflexiona sobre la relación entre materialidad y tiempo, reconfigurando los regímenes establecidos de la representación pictórica. *Dark Green Pocket Painting* se construye a partir de elementos de lienzo perforados y coloreados en un yacimiento de la Edad del Hierro en el norte de Gales. Su obra comparte mucho con el pensamiento arqueológico, aunque las motivaciones son bastante diferentes. Callery ha colaborado durante muchos años con la Escuela de Arqueología de la Universidad de Oxford, una relación que informa su compromiso sostenido con el sitio, el proceso y el encuentro material. Apartándose de las convenciones de la pintura de paisaje, Callery reemplaza los dispositivos representacionales con sus equivalentes físicos: las líneas no se dibujan sino que se cortan con tijeras o un cuchillo; el color deja de funcionar como ilusión o profundidad pictórica y en cambio se afirma como materia; la profundidad ya no se representa sino que se materializa como espacio físico real. El vacío dentro del lienzo se convierte en una necesidad estructural y conceptual, dando cuerpo a la pintura. Su obra opera como un registro corpóreo del lugar —un registro de contacto directo y presencia—, interactuando con el paisaje a través del encuentro material en lugar de la representación visual. Esto constituye un modo de inscripción sin intención representacional. Al cuestionar cómo el espacio y el sitio pueden registrarse más allá de la creación de imágenes, la práctica de Callery introduce la fisicalidad en el propio régimen de representación. Donde Callery inscribe el sitio a través del contacto, Rey Akdogan excava objetos a través de la sustracción. En la serie *Clip on*, Akdogan desmantela objetos para revelar sus sustratos, a menudo ocultos bajo superficies lujosas. Comenzando con expositores de joyas, despega capas de terciopelo y adhesivo para descubrir sus estructuras latentes. Los restos —pigmentos, ganchos, clips metálicos y rastros de espuma y tela— que sobreviven a este proceso preciso, casi arqueológico, transforman los tableros en formas escultóricas pictóricas que investigan la memoria, el movimiento, la materia y el tiempo.

También existente en dos espacios distintos, la obra *Test* de **Devin T. Mays** (n. 1985, Detroit) toma la forma de tres monitores que muestran la preparación de una estructura temporal. *Test* surge de actos de observación y negociación en los que suelos, paredes, cerramientos, pantallas y su contenido se leen como posibilidades escultóricas latentes. En lugar de buscar la forma, Mays produce esculturas como si encarnaran un evento dentro de la corriente —de la vida, del arte— del tiempo, donde el ensamblaje de fragmentos espaciales simula condiciones de encuentro, compromiso y espacio vivido.

La práctica de Mays está fundamentada en una negociación decisiva de presencia e intencionalidad, oscilando entre la utilidad y la inutilidad como verdades paralelas en lugar de estados opuestos. Esta oscilación resiste la lógica instrumental, proponiendo en cambio un modo de hacer en el que el arte funciona simultáneamente como una estrategia pragmática de supervivencia y como un sitio para el surgimiento de algo indeterminado. En este sentido, la obra de Mays privilegia la contingencia, la atención y el encuentro vivido sobre el significado fijo o la resolución formal. Su obra equilibra la intervención artística con las condiciones crudas de los materiales y los sitios, permitiendo que las huellas de un proceso semi-performativo permanezcan visibles. Esta presencia calibrada —a veces explícita, a veces retenida— se manifiesta a través del lenguaje, la tensión y la sensibilidad a las formas poco espectaculares en que los espectadores encuentran la materia inactiva y mezclada.

El *Anti-evil kit* de **Ladji Diaby** (n. 2000, Saint-Denis) lleva las indagaciones de la exposición a un umbral especulativo y afectivo, donde los objetos materiales operan como portadores de memoria, creencia y transmisión. Una maleta, un ataúd o una caja de recuerdos, el *Anti-evil kit* de Ladji Diaby funciona como un artefacto que forja conexiones invisibles a través de generaciones y geografías. Infusionado con imágenes contemporáneas como memes, videojuegos y figuras como el Black Power Ranger, se inspira en la imaginería pop-cultural de los kits de cazadores de vampiros, adoptando el maletín como un relicario contemporáneo para una constelación de artefactos. Al desarmar deliberadamente su función utilitaria, Ladji Diaby desplaza los objetos hacia el estatus de reliquias o talismanes, activados no por el uso sino por el contacto imaginado. Los artefactos —extraídos de pertenencias personales, imágenes encontradas y gestos heredados— forman un sistema íntimo de valor arraigado en la memoria y la obsesión. La práctica de Diaby aborda cuestiones de identidad, encarnación y memoria cultural dentro del contexto de las diásporas africanas, tratando el poder, la transmisión y el desplazamiento. Situadas entre la herramienta y el fetiche, sus producciones oscilan entre la magia política y la alquimia social —buscando resistir el determinismo y manifestar las tensiones silenciosas de los mundos sociales de los que emergen.

Texto de Tiffany Dornoy Rezaei