FLORÆ
(TRADUCCIÓN / TRAICIÓN)

UNA REVISTA DE
FLORA ars+natura

4

SEPTIEMBRE 2018
BOGOTÁ | COLOMBIA

COLABORADORES

SILVIA RIVERA CUSICANQUI
Socióloga e investigadora boliviana, trabaja la historia de los pueblos originarios del continente americano.

LUPE ÁLVAREZ
Curadora, historiadora y crítica de arte independiente cubana, vive en Guayaquil.

JOSÉ HIDALGO-ANASTACIO
Artista visual, vive y trabaja en Guayaquil. Residente de Escuela FLORA 2017.

ANGELA DETANICO & RAFAEL LAIN
Artistas visuales brasileños, viven y trabajan en París.

SILVIA BENEDETTI
Gestora del Bronx Museum of the Arts, Nueva York. Ganadora de la convocatoria de ensayo breve de la revista FLORÆ.

HITO STEYERL
Artista, escritora y video ensayista alemana, vive y trabaja en Berlín.

CINTA TABUENCA LAFARGA
Comunicadora y literata española. Ganadora de la convocatoria de ensayo breve de la revista FLORÆ.

CAROLINA CASTRO JORQUERA
Historiadora y crítica de arte chilena, vive y trabaja en Madrid.

IGNACIO GATICA
Artista visual chileno, vive y trabaja en Nueva York.

ANTONI MUNTADAS (INSERTO)
Artista español, trabaja en diversas locaciones, teniendo como base Barcelona y Nueva York.

JOSEPH GRIGELY
Artista y académico estadounidense, vive y trabaja en Chicago.

MATEO PIZARRO
Artista visual colombiano, vive y trabaja en Ciudad de México.

MARÍA DEL MAR GÁMIZ
Traductora y profesora de educación media superior, vive y trabaja en Ciudad de México.

DAVID MEDINA
Artista visual colombo-venezolano, vive y trabaja en Bogotá.

PÁVEL AGUILAR
Músico y artista visual hondureño. Residente de Escuela FLORA 2018.

MARCELO MOSCHETA
Artista visual brasileño, vive y trabaja en Campinas.

MAURO VALLEJO
Artista visual español, vive y trabaja en Madrid. Residente de Escuela FLORA 2017.

SYLVIA JAIMES Y ALBERTO BARAYA
Artistas visuales colombianos, viven y trabajan en Bogotá.

JOSÉ LUIS FALCONI
Artista, curador, crítico de arte y editor peruano, vive y trabaja en Boston.

ÉDGAR ORLAINETA
Artista visual mexicano, vive y trabaja en Ciudad de México.

SIROUS NAMAZI
Artista iraní, vive y trabaja en Estocolmo.

JOSÉ ROCA
Curador colombiano, Director Artístico de FLORA ars+natura.

IMAGEN DE PORTADA:
Édgar Orlaineta, *Alfabeto Ciego,* acero, pintura electroestática y madera, 2014.

EDITORIAL
COMITÉ EDITORIAL
FLORA ARS+NATURA
JOSÉ ROCA
DAVID AYALA-ALFONSO
MARINA VALENCIA
ADRIANA RODRÍGUEZ-CONTO

EDITOR EN JEFE
JOSÉ ROCA

DISEÑO DE COLECCIÓN
ARNO BAUDIN

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
ADRIANA RODRÍGUEZ-CONTO

AGRADECIMIENTOS
ALMUDENA LOBERA
ANDREA NACACH
BEN LOVELESS
GALERIE NORDENHAKE
DEVON BELLA
JULIETA ARANDA
MAGALÍ ARRIOLA
MARLENE RAMÍREZ-CANCIO
NICK AXEL
SHONA FINDLAY
VÍCTOR LAIGNELET

TIPOGRAFÍA
LARISH NEUE
& ALTE F GROTESK
DE RADIM PEŠKO

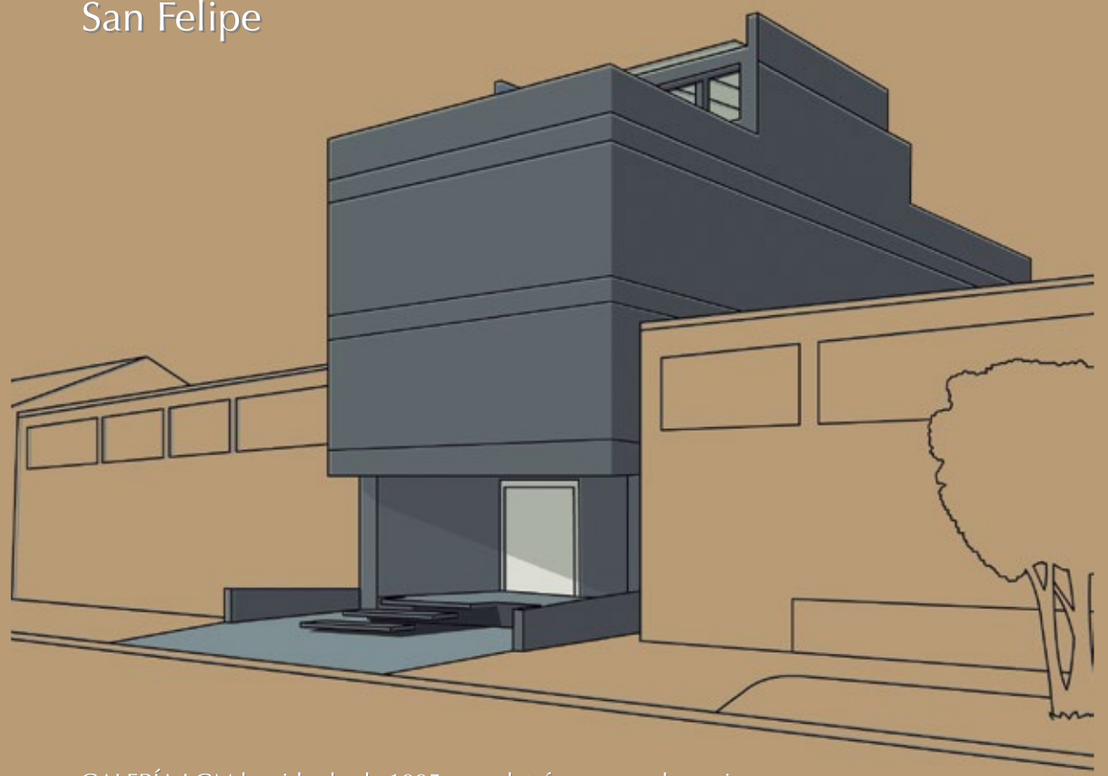
IMPRESIÓN
TORREBLANCA AGENCIA GRÁFICA

ISSN: 2462-9324

CON EL APOYO
PROGRAMA NACIONAL DE CONCERTACIÓN CULTURAL
MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA
GOBIERNO DE COLOMBIA
MINCULTURA

GALERÍA LGM Arte Internacional

San Felipe



GALERÍA LGM ha sido desde 1995 una plataforma para los artistas y una oferta confiable y experta para el mercado nacional e internacional del arte, proyectándose en diversos escenarios feriales y museos en América, Europa y Asia.

GALERÍA LGM en San Felipe será un gran espacio de exhibiciones y eventos lúdicos y académicos de arte moderno y contemporáneo, consolidándose como un aliado para artistas y coleccionistas y propiciando el mejor contexto para la creación y divulgación del arte.

Calle 73 # 20C-73 Bogotá, Colombia
Teléfonos: (571) 2569688 / (57) 314 4098032
lgmarteinternacional@gmail.com
www.galerialgm.com
@galerialgm

GABRIEL SIERRA

OCTUBRE 20 / 2018 - **FEBRERO 2** /2019

MAT MULLICAN

MARZO 2 / 2019 - **MAYO 25** /2019

PIETER VERMEERSCH

JUNIO 29 / 2019 - **SEPTIEMBRE 14** /2019

OSCAR MUÑOZ

OCTUBRE 19 / 2019 - **ENERO 18** /2020

NC-arte

www.nc-arte.org | Cra. 5 # 26 B-76, Bogotá. **Lunes a Viernes** 10:00 a.m. a 6:00 p.m. **Sábado** 10:00 a.m. a 2:00 p.m. @ncartebogota

PEDRO G. ROMERO

Sala de ensayo

14 Septiembre a 31 Octubre

JOSÉ A. RESTREPO

Teologías políticas

9 Noviembre a 12 Enero 2019

ALARCON CRIADO

www.alarconcriado.com | Velarde 9, Sevilla 41001 | +34 954221613 | info@alarconcriado.com

CRISTINA GRAJALES GALLERY

Stefan Bishop, New York: November 1- January 18, 2019
The Salon Art + Design, New York: November 8-12, 2018
Design Miami, Miami: December 4-9, 2018

WWW.CRISTINAGRAJALESINC.COM

STEFAN BISHOP
Console Claro walnut,
2015 42"h x 81"w x 27"d

CRISTINA GRAJALES GALLERY
152 West 25th Street, 3rd floor, New York
T. 212 219 9941

TABLA DE CONTENIDO

10 LA UNIVERSALIDAD DE LO CH'IXI
Silvia Rivera Cusicanqui

30 JOSÉ HIDALGO-ANASTACIO: "Es preciso el examen sostenido en cada acto de ver"
Lupe Álvarez

40 TO BE CONTINUED…
A conversation between Pedro Erber, Federico Nicolao, Angela Detanico and Rafael Lain

62 RASTREANDO TESOROS OCULTOS
Silvia Benedetti

70 INTERNATIONAL DISCO LATIN
Hito Steyerl

84 LOST IN DIGITAL TRANSLATION
Cinta Tabuenca Lafarga

94 HERMISCAM-BUNALIA: Ignacio Gatica
Carolina Castro Jorquera

98 ON SUBJECTIVITY, 1978 (INSERTO)
Antoni Muntadas

FLORÆ: TRADUCCIÓN / TRAICIÓN

100 DOSSIER: ALFABETOS Y TRADUCCIONES
David Ayala-Alfonso

100 UNTITLED Conversations
Joseph Grigely

110 BESTIARIO DE ANIMALES INEXISTENTES
Mateo Pizarro y María del Mar Gámiz

120 LIBROS ALGORÍTMICOS
David Medina

124 "EL PUEBLO ES SUPERIOR A SUS DIRIGENTES"
Pável Aguilar

128 TIPOLOGÍA DEL RÍO MAGDALENA
Marcelo Moscheta

132 SIN TÍTULO
Mauro Vallejo

138 GALLADA LAB:
Entrevista a Silvia Jaimes y Alberto Baraya, por David Ayala-Alfonso

148 ÉDGAR ORLAINETA: futuros ilegibles (o la escritura en la pared)
José Luis Falconi

156 SIROUS CONTANDO CHISTES
José Roca

LA UNIVERSALIDAD DE LO CH'IXI[1]

Silvia Rivera Cusicanqui

Desde hace tiempo he venido trabajando sobre la idea de que en el presente de nuestros países continúa en vigencia una situación de colonialismo interno. Y es en este marco que voy a hablar ahora sobre lo que llamo la sociología de la imagen, la forma como las culturas visuales, en tanto pueden aportar a la comprensión de lo social, se han desarrollado con una trayectoria propia, que a la vez revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social. Nuestra sociedad tiene elementos y características propias de una confrontación cultural y civilizatoria, que se inició en nuestro espacio a partir de 1532. Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla.

Los discursos públicos se convirtieron en formas de no decir. Y este universo de significados y nociones no-dichas, de creencias en la jerarquía racial y en la desigualdad inherente de los seres humanos, van incubándose en el sentido común, y estallan de vez en cuando, de modo catártico e irracional. No se habla de racismo, y sin embargo en tiempos muy recientes hemos atestiguado estallidos racistas colectivos, en enero del 2007 en Cochabamba, o en mayo del

2008 en Sucre, que a primera vista resultan inexplicables. Yo creo que ahí se desnudan las formas escondidas, soterradas, de los conflictos culturales que acarreamos, y que no podemos racionalizar. Incluso, no podemos conversar sobre ellos. Nos cuesta hablar, conectar nuestro lenguaje público con el lenguaje privado. Nos cuesta decir lo que pensamos y hacernos conscientes de este trasfondo pulsional, de conflictos y vergüenzas inconscientes. Esto nos ha creado modos retóricos de comunicarnos, dobles sentidos, sentidos tácitos, convenciones del habla que esconden una serie de sobreentendidos y que orientan las prácticas, pero que a la vez divorcian a la acción de la palabra pública.

Las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad. El tránsito entre la imagen y la palabra es parte de una metodología y de una práctica pedagógica que, en una universidad pública como la UMSA, me ha permitido cerrar las brechas entre el castellano standard-culto y los modos coloquiales del habla, entre la experiencia vivencial y visual de estudiantes –en su mayoría migrantes y de origen aymara o qhichwa– y sus traspiés al expresar sus ideas en un castellano académico.

Por otra parte, desde una perspectiva histórica, las imágenes me han permitido descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial. Un ejemplo de ello es el trabajo de Waman Puma de Ayala, cuya obra se desconoció por varios siglos, y hoy es objeto de múltiples estudios académicos. Su Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno es una carta de mil páginas, escrita hacia 1612-1615 y dirigida al Rey de España, con más de trescientos dibujos a tinta. La lengua en la que escribe Waman Puma está plagada de términos y giros del habla oral en qhichwa, de canciones y jayllis en aymara y de nociones como el "Mundo al Revés", que derivan de la experiencia cataclísmica de la conquista y de la colonización. Esta noción del Mundo al Revés vuelve a surgir en la obra de

Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla.

un pintor chuquisaqueño de mediados del siglo diecinueve, que en su azarosa vida política como confinado y deportado, llegó a conocer los lugares más remotos del país y a convivir con poblaciones indígenas de las que apenas se tenía noticia –como los Bororos en el Iténez o los Chacobos y Moxeños en las llanuras orientales. Para él, el Mundo al Revés aludía al gobierno de la república, en manos de bestias, que uncen a la gente de trabajo al arado de los bueyes (Rivera 1997). Ciertamente, Melchor María Mercado no conoció la obra de Waman Puma, que fue descubierta en una biblioteca en Copenhague recién a principios del siglo pasado. Esta idea

tuvo que llegarle a partir de la tradición oral, quizás basada en la noción indígena de Pachakuti, la revuelta o vuelco del espacio-tiempo, con la que se inauguran largos ciclos de catástrofe o renovación del cosmos.

Mundo al Revés es una idea recurrente en Waman Puma, y forma parte de lo que considero su teorización visual del sistema colonial. Más que en el texto, es en los dibujos donde el cronista despliega ideas propias sobre la sociedad indígena prehispánica, sobre sus valores y conceptos del tiempo-espacio, y sobre los significados de esa hecatombe que fue la colonización y subordinación masiva de la población y el territorio de los Andes a la corona española.

Una primera idea es la de orden/desorden. Son varias las secuencias en que toca este tema. Al principio de la crónica muestra diversos tipos de órdenes: el orden de las edades, el orden de las calles o distribuciones espaciales en los centros poblados, y el calendario ritual. A pesar de que adopta el calendario gregoriano, esta secuencia nos muestra el orden de las relaciones entre los humanos y el mundo sagrado, que acompaña tanto las labores productivas como la convivencia comunal y los rituales estatales. Pero luego de haber detallado los daños de la conquista, los abusos del corregidor y las brutales usurpaciones y daños perpetrados por la ambición del oro y de la plata, vuelve al tema del calendario, pero esta vez despojado de la ritualidad pagana. Así muestra un orden productivo no exento de ritualidad y devociones, en el que se suceden los meses y las labores y se enlaza el santoral católico con las rutinas del trabajo. Este orden se funda en la tierra y tiene nexos con el calendario ritual de las primeras páginas. De este modo, se pone en evidencia la centralidad de la comida y de la labor productiva en el orden cósmico indígena. En la crónica, este es un argumento contundente contra la usurpación de tierras y la explotación laboral. Para convencer al rey de que debe poner orden y buen gobierno en sus colonias, exclama: "Con la comida se sirve a Dios y a su Majestad. Y adoramos a Dios con ella. Sin la comida no hay

Primera Calle. Awacoc warmi (mujer tejedora). La primera calle de las indias mujeres casadas y viudas que llaman señoras de los militares, las cuales son del oficio de tejer ropa delicada para cumbe, awasca para el Ynga y demás señores y capitanes y para soldados.

P. 14: Felipe Waman Puma de Ayala, *Primera Calle / Awacoc warmi* (mujer tejedora), dibujo en tinta sobre papel, 1600-1615.

hombre ni fuerza". La exposición del Calendario agrícola tiene pues un fin pedagógico: "Se le ha de ver y considerar de los pobres indios deste reino, mirando estos dichos meses todo los que coméis a costa de los pobres indios deste reino del Perú". Es pues, un adecuado cierre a la larga exposición de penurias, el mostrar los fundamentos de toda sociedad y de todo gobierno, en la labor productiva de lxs agricultorxs.

El calendario ritual que describió al principio se puede ver entonces desde otra perspectiva: su basamento es, de igual manera, el sostener una relación equilibrada con la tierra y con el orden cósmico representado por los astros, las montañas y los elementos. A pesar de que Waman Puma ha adoptado el calendario gregoriano que comienza en enero y termina en diciembre, en todo este ciclo se asienta la ritualidad estatal, y el orden del buen gobierno. Este sentido del bien común se basa en múltiples relaciones: de los humanos con la naturaleza, de las familias con la comunidad, y de las comunidades con sus autoridades y con el Inka. El conjunto de relaciones obedece a un orden cósmico, en el que dialogan de modo sucesivo y cíclico los gobernantes, los gobernados, y la tierra que los nutre. En contraste con la obsesión monotemática de los conquistadores con los metales preciosos, que narrará en los siguientes capítulos, aquí destaca la diversidad de objetos sacrificiales y la precisión de sus relaciones con el espacio o el momento particular de la ofrenda.

La descripción del orden espacial tiene también un fin aleccionador y contrastivo. Las jerarquías se expresan en una forma de ocupar el espacio que distingue las edades y los sexos en una estructura de mayor a menor prestigio y reconocimiento. Estas jerarquías se expresan en las "calles", ocupadas por distintos estratos de hombres y mujeres, que funcionan como un espejo de la jerarquía social. Veamos el ordenamiento del espacio de las mujeres. En la "Primera Calle", el sitio de mayor jerarquía, se encuentra una Awacoc Warmi (mujer tejedora) de treinta y tres a cincuenta años.

La "Segunda Calle" es ocupada por mujeres mayores

de cincuenta años, la tercera por las viejas de ochenta y la cuarta por las tullidas y enfermas que, como hemos visto en el mes de agosto, cumplían funciones rituales que las colocaban por encima de las jóvenes casaderas. La Quinta Calle es entonces el lugar de las solteras, hasta los treinta y tres años. Hay aquí una valoración positiva de la experiencia y del trabajo, que contrasta radicalmente con el culto a la juventud y a la belleza, propia de la sociedad invasora. Sin embargo, el texto muestra una serie de conceptualizaciones peyorativas hacia las mujeres mayores. Así, a las de cincuenta años "Les llamaban vieja, viuda, promiscua (...) no tenía caso de ellas". Y sin embargo, "eran respetadas como viejas honradas, y tenían cargo de las doncellas y acudían en otras mitas y obligaciones". La valoración por el trabajo contrasta con la mendicidad y el desprestigio asociados a la situación colonial. Sobre las mujeres de ochenta años, de la tercera calle, dice: "Y así no tenían necesidad de limosna las dichas viejas y huérfanos que no podían: antes las dichas viejas daban de comer y criaban a los niños huérfanos". En tanto que ahora: "No hay quien haga otro tanto por las mozas y mozos y viejas que aún pueden trabajar. Por no abajar el lomo, se hacen pobres; mientras pobre, tiene fantasía y se hace señor. Y no lo siendo, de pichero se hace señora, doña y así es mundo al revés".

Todos los órdenes expuestos se concentran en mostrar la organización temporal y espacial de la sociedad indígena, entendida como un orden justo y un "buen gobierno". La intención argumentativa y crítica se hace visible comparando unos dibujos con otros, explorando los contrastes y paralelismos, la reiteración de estilos compositivos y la organización de series. En cierto sentido, ya este ejercicio fue realizado por Rolena Adorno, al analizar las líneas divisorias internas de los cuadros, destacando los valores significativos de la derecha y la izquierda, el arriba y el abajo, el uso de las diagonales y de los espacios centrales, para argumentar que allí se esconde una suerte de inconsciente andino

COREGIMIENTO
QUE EL COREGIDOR CONVIDA en su mesa a comer a gente vaja, indio mitayo, a mestizo, mulato y le honrra / mestizo / mulato / yndio tributario / coregidor/ Brindis ... señor curaca / apo, muy señor, noca ciruiscayqui" (Señor, muy señor, yo te voy a servir) / Provincias.

P. 18: Felipe Waman Puma de Ayala, *Corregimiento,* dibujo en tinta sobre papel, 1600-1615.

y una concepción indígena del espacio. Sin embargo, a mí me deja insatisfecha la aproximación estructuralista o semiótica que suele hacerse de su obra, tanto como la idea de su alteridad indígena. De manera más bien arbitraria, aplico a estos dibujos nociones anacrónicas, tomadas del cine, como la de secuencia o la de "flash back", porque ello me permite explorar otras aristas, hipotéticas, de su pensamiento: ya sea en contraposición o como complemento al lenguaje escrito, estas ideas parecen apuntar a la comprensión, a la crítica y sobre todo a la comunicación de lo que él ve como los rasgos fundamentales del sistema colonial. En este sentido, considero que en sus dibujos hay elementos conceptuales y teóricos que se transforman en poderosos argumentos críticos. Y ellos apuntan a la imposibilidad de una dominación legítima y de un buen gobierno en un contexto colonial, conclusión que podría fácilmente extrapolarse a las actuales repúblicas andinas.

Si retornamos a la imagen de la tejedora prehispánica, el comentario es elocuente, y en él se vuelve a tematizar el nexo entre explotación laboral y desorden moral. Entre el tejido como señal de madurez y prestigio y la coacción a manos del cura doctrinero media un abismo, y si sólo contemplamos las dos últimas imágenes, este significado se pierde. La colonización de la esfera laboral podría equipararse con la maquila moderna. Una conceptualización del trabajo como castigo atraviesa el pensamiento occidental, desde la Biblia hasta las ideas de pensadores marxistas como Enrique Dussel. Pero si hacemos un "flashback", si recuperamos la noción de convivencia entre naturaleza y seres humanos expresada en el orden de las calles y de los rituales calendáricos, aun a pesar de sus jerarquías y patriarcalismos, estamos ante una crítica mucho más severa y profunda a la explotación laboral, que se definiría ya no como extracción de plustrabajo sino como afrenta moral y un atentado contra la dignidad humana.

Un segundo ejemplo de esto que podríamos llamar la teoría iconográfica sobre la situación colonial, puede

apreciarse en una escena del corregimiento, en la que los allegados y serviciales, sentados en la mesa del Corregidor, beben y comen en abundancia, mientras que el personaje del primer plano recoge en una bolsa los restos de la comida. Se trata de un indio adulto, no de un niño, puesto que las cabezas y los cuerpos de los sentados a la mesa se han representado en forma desproporcionada. Hay aquí una conceptualización indígena de la noción de opresión. En lengua aymara y qhichwa no existen palabras como opresión o explotación. Ambas ideas se resumen en la noción (aymara) de "jisk'achasiña" o "jisk'achaña": empequeñecimiento, que se asocia a la condición humillante de la servidumbre.

La humillación y el desorden van de la mano: el mundo al revés trastoca las jerarquías, pone a los serviles en condición de mandones, y traza rutas ilegítimas de ascenso social. En el texto, Waman Puma habla de jerarquías naturales, de preservar las distancias entre lo alto y lo bajo, lo superior y lo inferior. Parece haber internalizado el discurso racial español, pero a la vez revela la existencia de un orden jerárquico prehispánico, al que representa como más legítimo. No obstante, la imagen de un indio empequeñecido ante sus iguales traza el itinerario psicológico de la dominación. La condición de pequeñez social, y la actitud de "abajar el lomo", resumen el trasfondo moral de la penuria colonial. Más que las penas físicas, es el despojo de la dignidad y la internalización de los valores de los opresores lo que, al igual que en Frantz Fanon, hace de Waman un teórico de la condición colonial.

Otro aporte al conocimiento de los fundamentos coloniales de la sociedad, se revela en el hecho de que las relaciones que inaugura se fundan en una imagen primigenia: la condición no-humana del otro. Desconocimiento y negación que, como lo ha mostrado Jan Szeminski, no eran privativos de la mirada española sobre los indios, pues también éstos llegaron a considerar como no humanos a los recién llegados. La visión de la radical alteridad

PADRES. FRAILE DOMINICO MUI COLERICO y soberbioso que ajunta solteras y biudas, deziendo que están amancebadas / Ajunta en su casa y haze hilar, texer rropa de cunbe [tejido fino], auasca [corriente] en todo el reino en las doctrinas "Los dichos reverendos frailes son tan brabos y soberviosos, de poco temor de Dios y de la justicia, el qual en la dotrina castiga cruelmente y se haze justicia. Todo su oficio es ajuntar las doncellas y solteras y biudas para hilar y texer ropa... Y ancí de tanto daño se ausentan los indios y las indias de sus pueblos."

P. 22: Felipe Waman Puma de Ayala, *Fraile Dominico muy Colérico*, dibujo en tinta sobre papel, 1600-1615.

española ante los ojos indígenas se plasma en otro dibujo, que pertenece a la serie de la Conquista. El adelantado Candia, que según Waman Puma se habría entrevistado con el Inka,[2] sostiene el siguiente diálogo:

Wayna Qhapaq: "¿kay quritachu mikhunki? (¿Este oro comes?).
Candia: "Este oro comemos".

Lo que sigue es un juego de estereotipos y representaciones fantasiosas: En España, este encuentro revelará la existencia de un imperio de leyenda, en el que las alfombras, la ropa, los emblemas y los utensilios son de puro oro. Años más tarde, muerto el Inka Wayna Qhapaq y envuelto el reino en una guerra de sucesión entre Atawallpa y su hermano Huáscar, los conquistadores, con Pizarro y Almagro a la cabeza, se preparan para la emboscada sobre el Inka Atawallpa. Pero ya éste había tenido noticia de ellos, y Waman Puma destaca la duda y el espanto que producen los extranjeros: "Como tuvo noticia Atawallpa Inka y los señores principales y capitanes y los demás indios de la vida de los españoles, se espantaron de que los cristianos no durmiesen. Es que decía porque velaban y que comían plata y oro, ellos como sus caballos. Y que traía ojotas de plata, decía de los frenos y herraduras y de las armas de hierro y de bonetes colorados. Y que de día y de noche hablaban cada uno con sus papeles, quilca. Y que todos eran amortajados, toda la cara cubierta de lana, y que se le parecía sólo los ojos. (...) Y que traían las pijas colgadas atrás larguísimas, decían de las espadas, y que estaban vestidos todo de plata fina. Y que no tenía señor mayor, que todos parecían hermanos en el traje y hablar y conversar, comer y vestir. Y una cara sólo le pareció que tenía, un señor mayor de una cara prieta y dientes y ojo blanco, que éste sólo hablaba mucho con todos".

Hablando de noche con sus papeles, amortajados como cadáveres (por sus barbas), dotados de atributos sexuales enormes y contrahechos y comedores de oro y plata, la corporeidad de los intrusos toca las fronteras de lo no humano. Pero sus formas de relación no son menos incomprensibles: el que

manda no tiene símbolo alguno que lo distinga, tan sólo el hablar "mucho con todos", lo opuesto al mando silencioso y simbólico del Inka. La extrañeza, el estupor y la idea de un cataclismo cósmico parecen estar en el fondo de la impotencia que se cierne sobre los miles de soldados del Inka, que no pudieron vencer a un ejército de apenas ciento sesenta hombres, con armas y animales que nunca habían visto. En un momento posterior, el cerco de los Inkas rebeldes, al mando de Manco Inka, sobre el Cusco, introduce nuevos matices en el discurso aculturado de Waman Puma. Según él la intervención de la Virgen María y del poderoso Santiago mataindios, que de inmediato se asocia con el temible Illapa, dios del rayo, habrían dado la victoria a los sitiados. Pero en el dibujo las ideas fluyen de un modo más sutil. Si ha elegido representar a ambos, el español y el Inka, en una posición simétrica, con Candia de rodillas y el Inka sentado, en una conversación aparentemente amigable y horizontal, el texto del diálogo insertado en el dibujo introduce una disyunción y un conflicto. El oro como comida despoja al visitante de su condición humana y sintetiza el estupor y la distancia ontológica que invadió a la sociedad indígena. Ésta es una metáfora central de la conquista y de la colonización. Su vigor nos permite dar un salto, del siglo dieciséis hasta el presente, de la historiografía a la política, para denunciar y combatir los alimentos trastrocados en oro, las semillas como pepitas de muerte y la perdición humana como una herida a la naturaleza y al cosmos. Pero las lecturas historicistas, las apreciaciones basadas en ideas de "autenticidad" y autoría han hecho aún más daño a esta obra. Hay una enorme cantidad de estudiosos que se han propuesto mostrar las falsedades e invenciones del cronista, su uso de otros textos y la imprecisión de muchos de sus datos y personajes. El caso de Candia es elocuente: nunca se entrevistó en realidad con Wayna Qhapaq, y no fue él sino Pizarro quien viajó a España con el oro del Inka. La visión estrecha de la crítica académica ha pasado así por alto el valor interpretativo de

CONQUISTA. GUAINA CAPAC INGA CANDIA, ESPAÑOL
Cay coritachu micunqui (¿Este oro comes?) / Este oro comemos / En el Cusco.

P. 26: Felipe Waman Puma de Ayala, *Conquista*, dibujo en tinta sobre papel, 1600-1615.

la imagen, atenida a la noción de "verdad histórica", que salta por encima del marco conceptual y moral desde el cual se escribe o dibuja, desdeñando el potencial interpretativo de esta postura.

Lo mismo ocurre con la representación de dos ejecuciones famosas: la muerte de Atawallpa en 1533 y la de Tupaq Amaru I en 1570. Los dibujos de ambos episodios son casi idénticos: el Inka legítimo y el Inka rebelde de Willkapampa yacen echados, orientado su cuerpo en el mismo sentido, mientras un español les cercena la cabeza con un gran cuchillo, en tanto que otro lo sujeta por los pies. Ya sabemos que Atawallpa no murió de esta manera, pues fue sometido a la pena del garrote. En el caso de Tupak Amaru I la representación es más fiel, y la cercanía vivencial al cronista más evidente. Pero el que proyectara esta visión hacia la conquista y la muerte de Atawallpa no se justifican por falta de fuentes. ¿Puede acaso sostenerse que Waman Puma se basó en versiones falsas, que fue víctima de la desinformación o la ignorancia? Tratándose de personajes tan importantes, ¿no amerita este "error" algo más que una corrección o puntualización historiográfica?

La similitud de ambas figuras induce de modo natural a un "efecto flash back", que nos permite ver en ellas una interpretación y no una descripción de los hechos. La sociedad indígena fue descabezada. Esta imagen se enraíza en los mitos de Inka Ri (cuya cabeza crece bajo la tierra, hasta que un día se unirá al cuerpo), que aún hoy se cuentan en comunidades del sur del Perú. Es entonces una percepción moral y política de lo ocurrido: la privación de la cabeza, tanto como el destechado de una casa, o el corte del cabello, son considerados en las sociedades andinas como ofensas máximas, producto de enemistades irreductibles. Es precisamente esta radicalidad destructora la que hace de metáfora del hecho social de la conquista y la colonización. La ironía del "Buen Gobierno" acentúa la intención argumentativa y se devela en los juicios vertidos por escrito. "¿Cómo puede sentenciar a muerte al rey ni al príncipe ni al duque ni al conde ni al marqués ni al caballero un

criado suyo, pobre caballero desto? Se llama alsarse y querer ser más que el rey".

Pero, a diferencia de Atawallpa, que murió solo, rodeado de españoles, el Tupac Amaru I es llorado por los indios, y son sus exclamaciones en qhichwa las que explicitan esa enemistad sin tregua: "Ynga Wana Cauri, maytam rinqui? Sapra aucanchiccho mana huchayocta concayquita cuchon?" (Inka Wana Cauri, ¿donde te has ido? ¿Nuestro enemigo perverso te va a cortar el cuello a ti, que eres inocente?). Juicio ético e interpretación histórica señalan así los contornos de una mirada al pasado, capaz de "encender la chispa" de rebeldías futuras, pues "ni los muertos estarán a salvo del enemigo si éste triunfa" (Benjamin).

Esta visión sombría y premonitoria, que se expresará históricamente en la gran rebelión de 1781 (Tupaq Amaru II, Tupaq Katari y otras figuras emblemáticas de esa continuidad interrumpida) puede aún contrastarse con la imagen del Indio Poeta y Astrólogo, aquel que sabe cultivar la comida, más allá de las contingencias de la historia. Éste es un poeta, en el sentido aristotélico del término: creador del mundo, productor de los alimentos, conocedor de los ciclos del cosmos. Y esta poiesis del mundo, que se realiza en la caminata, en los kipus que registran la memoria y las regularidades de los ciclos astrales, se nos figura como una evidencia y una propuesta. La alteridad indígena puede verse como una nueva universalidad, que se opone al caos y a la destrucción colonial del mundo y de la vida. Desde antiguo, hasta el presente, son las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, los que nos revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes y de prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce.

1 Texto publicado como "Sociología de la imagen. Una visión desde la historia colonial andina" en Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores, Tinta Limón Ed., 2010, Buenos Aires.

2 En realidad, Candia apareció en los Andes en 1527, enviado por Pizarro, quien al recibir sus noticias retornó a España para montar una expedición guerrera, asegurada como estaba la existencia de metales preciosos en el imperio andino.

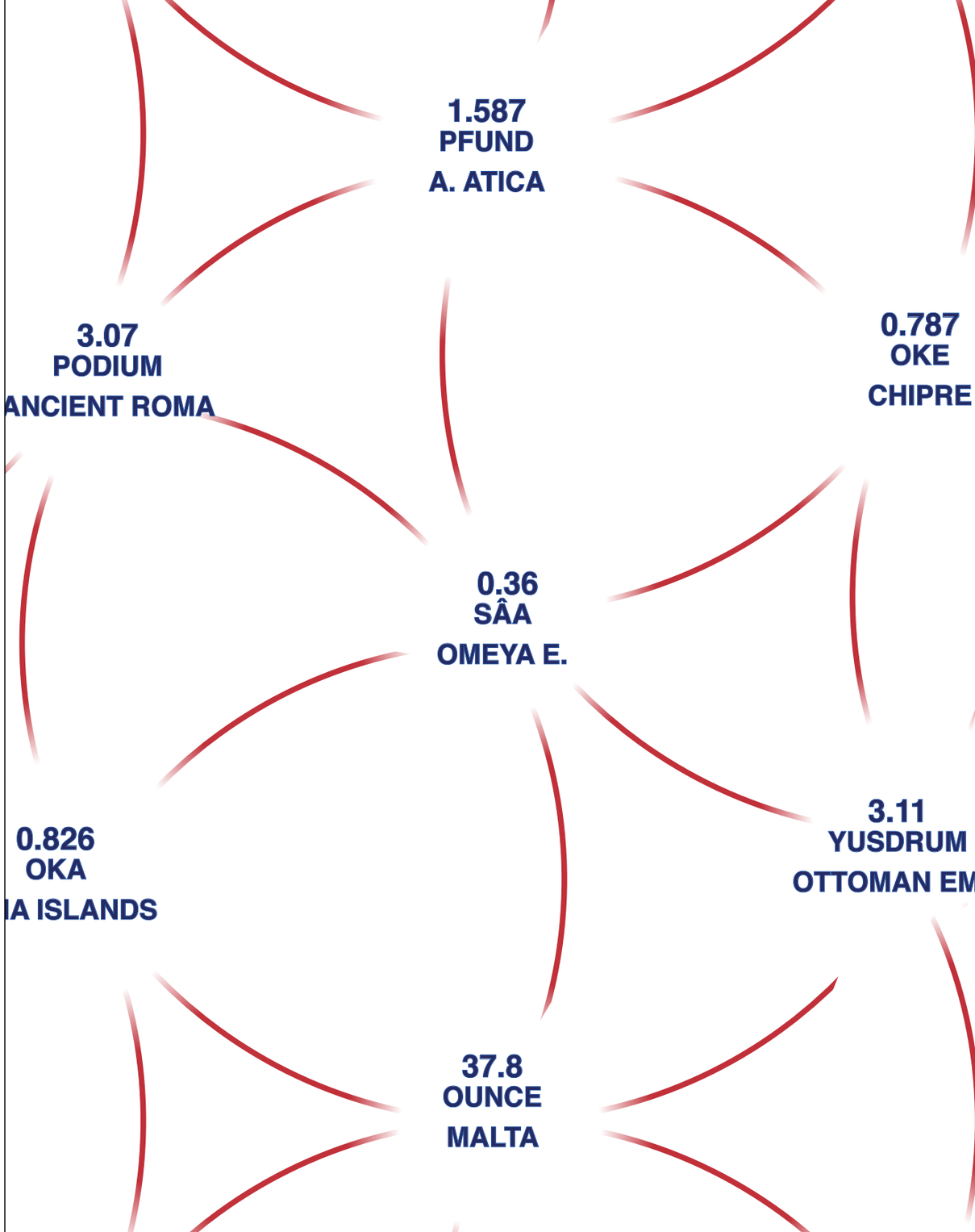
JOSÉ HIDALGO-ANASTACIO: “ES PRECISO EL EXAMEN SOSTENIDO EN CADA ACTO DE VER”[1]

Lupe Álvarez

La propuesta de José Hidalgo-Anastacio, con su obra *Oikoumenē (suspended)*, ha crecido en la afirmación del sujeto creador, de su capacidad de fabular y construir ficciones a partir del uso liberal y ambiguo de repertorios sumamente estructurados, que se respaldan en lógicas similares a las depuradas sagas formalistas. Este artista engrosa la lista de aquellos que ensayan su discurso visual complementando la investigación estética con el despliegue de una escritura de corte marcadamente autorreflexivo y poético. Allí encuentra el depósito de ideas que facilita la simbiosis entre su experiencia con el arte y su confrontación con el mundo.

Es por ello que una valoración plena de su trabajo requeriría un acercamiento con este acervo textual que asume el formato de una escritura fragmentada, experiencial, en ocasiones de corte filosófico y, en otros momentos, afín al carácter de sentencias (a la manera de los artistas del Minimalismo o el Conceptualismo histórico); pero siempre plagada de una imaginación delirante que le identifica y provee a estos “usos formales” de un carácter inédito y propio.

Con este antecedente, podríamos afirmar que aunque su obra sea susceptible de ser admirada de acuerdo al paradigma del objeto consumado, específico al espacio, y aunque sus



displays exhiban la teatralidad que pulieron sus antecesores del Alto Modernismo, como la mayoría de aquellos que le alimentaron; el trabajo de este artista descansa en su grosor procesual. Un proyecto continuo de experimentación para recalibrar matrices, apropiarlas y contaminarlas con la subjetividad que aquellas trataron de clausurar.

Este es el proceso que le garantiza acopiar datos sensibles y experiencias para cotejar cosas aparentemente lejanas y jugar con un universo de relaciones imaginarias, intensamente lúdicas, pero vinculadas tangencialmente con problemáticas cruciales que animan el debate sociocultural.

Hidalgo-Anastacio no es un formalista en el sentido convencional, a pesar de la imponente presencia formal de sus proyectos escorados

José Hidalgo-Anastacio, *Oikoumenē (suspended)*, 2015.
Registro de la exposición *Proyectos Mariano Aguilera,* Centro de Arte Contemporáneo, Quito, 2016.

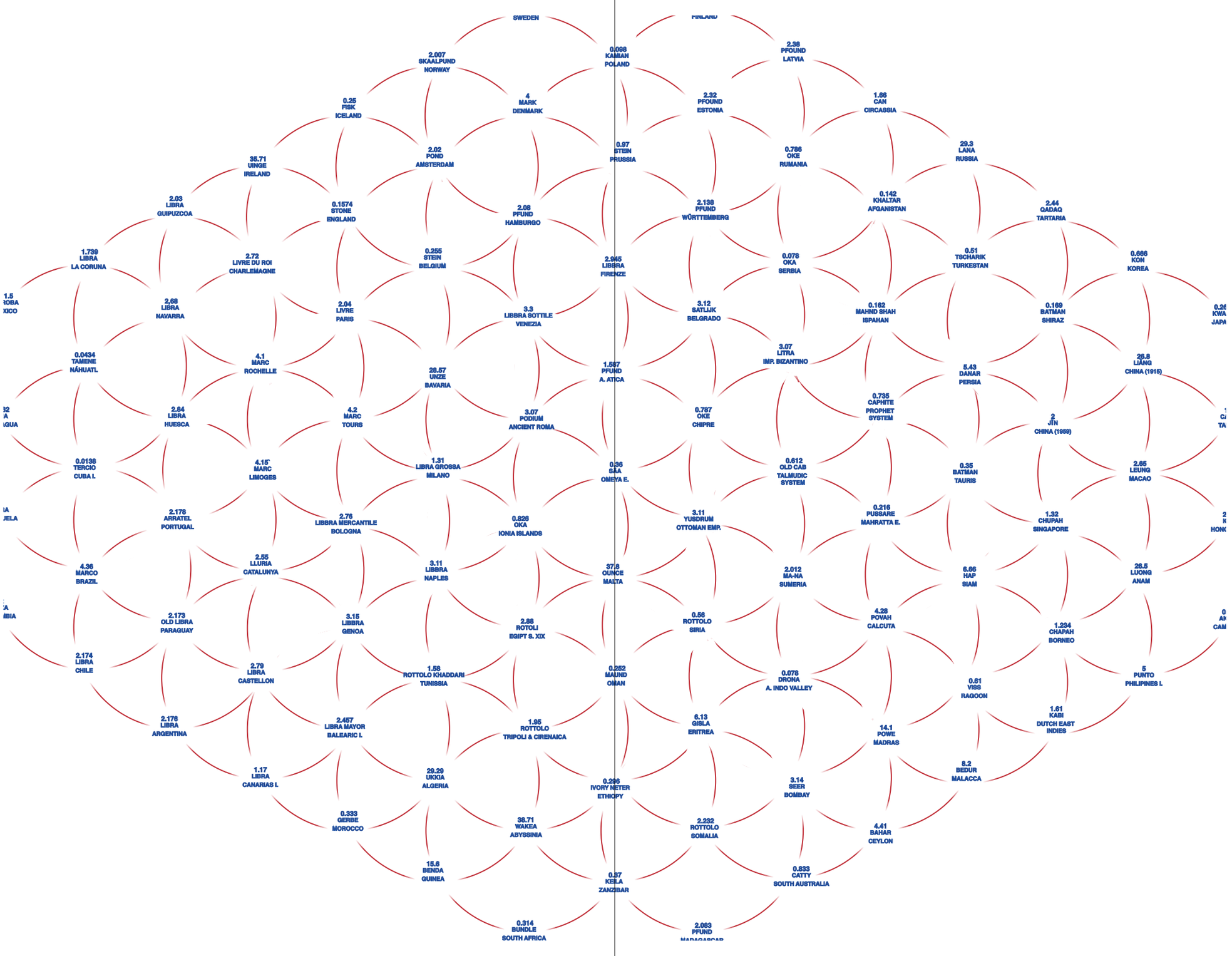
en repertorios de diversas tradiciones abstractas. Sus propuestas conceptuales y estéticas, lejos de centrarse en tópicos autorreferenciales y meramente expresivos, atraen múltiples asociaciones que se ratifican en estrategias muy sofisticadas, en donde la referencialidad (títulos, alusiones ambiguas, significaciones oblicuas de ciertos objetos y procedimientos formales) juega un importante papel. Las propias declaraciones poéticas de Hidalgo, en las que va hilando sus variantes de soluciones presentacionales, lo señalan: "Es preciso comprender a las obras no sólo como producto de individualidades, sino también que todo discurso artístico individual se agencia y empodera directa o indirectamente por el horizonte de pensamiento de sus contextos e instancias históricas."

En estos documentos, no abundan las certezas, pero sí la digresión continua, densamente imaginativa, que se resiste al carácter apodíctico o a las argumentaciones definitorias de los habituales *statements*.

A Hidalgo-Anastacio lo han nutrido las más enjundiosas tradiciones rigoristas que han indagado en las dimensiones conceptuales de estructuras sensibles básicas, cuya aparente simplicidad y aptitud modélica, iluminan órdenes simbólicos desde los que se organiza (y jerarquiza) el mundo . Este punto hace que su obra posea un fuerte impacto visual y un apego al espacio, que sirven de marco a gruesas reflexiones respecto a las relaciones de poder, equidad, diferencia cultural y otras cuestiones relevantes, en un contexto que pondera la distancia crítica en relación con la impronta universalizante de la matriz occidento-centrista y sus órdenes simbólicos.

"EL OBJETO ARTÍSTICO ES LA BOMBA, NO ES EL DETONANTE"

Hay ciertas propensiones en la obra de este artista. Entre ellas, destacan su vocación por el dibujo, por el proyecto como lugar de enunciación y su interpelación constante a la bidimensionalidad. Esta última es una cualidad formal a la que pone en tensión a partir de la coherencia


SWEDEN
FINLAND
2.007 SKAALPUND NORWAY
0.098 KAMIAN POLAND
2.38 PFOUND LATVIA
0.25 FISK ICELAND
4 MARK DENMARK
2.32 PFOUND ESTONIA
1.66 CAN CIRCASSIA
35.71 UINGE IRELAND
2.02 POND AMSTERDAM
0.97 STEIN PRUSSIA
0.786 OKE RUMANIA
29.3 LANA RUSSIA
2.03 LIBRA GUIPUZCOA
0.1574 STONE ENGLAND
2.08 PFUND HAMBURGO
2.138 PFUND WÜRTTEMBERG
0.142 KHALTAR AFGANISTAN
2.44 QADAQ TARTARIA
1.739 LIBRA LA CORUNA
2.72 LIVRE DU ROI CHARLEMAGNE
0.255 STEIN BELGIUM
2.945 LIBBRA FIRENZE
0.078 OKA SERBIA
0.51 TSCHARIK TURKESTAN
0.666 KON KOREA
2.68 LIBRA NAVARRA
2.04 LIVRE PARIS
3.3 LIBBRA SOTTILE VENEZIA
3.12 SATLIJK BELGRADO
0.162 MAHND SHAH ISPAHAN
0.169 BATMAN SHIRAZ
0.0434 TAMENE NÁHUATL
4.1 MARC ROCHELLE
28.57 UNZE BAVARIA
1.587 PFUND A. ATICA
3.07 LITRA IMP. BIZANTINO
5.43 DANAR PERSIA
26.8 LIÄNG CHINA (1915)
2.84 LIBRA HUESCA
4.2 MARC TOURS
3.07 PODIUM ANCIENT ROMA
0.787 OKE CHIPRE
0.735 CAPHITE PROPHET SYSTEM
2 JIN CHINA (1959)
0.0138 TERCIO CUBA I.
4.15 MARC LIMOGES
1.31 LIBRA GROSSA MILANO
0.36 SÁA OMEYA E.
0.612 OLD CAB TALMUDIC SYSTEM
0.35 BATMAN TAURIS
2.65 LEUNG MACAO
2.178 ARRATEL PORTUGAL
2.76 LIBBRA MERCANTILE BOLOGNA
0.826 OKA IONIA ISLANDS
3.11 YUSDRUM OTTOMAN EMP.
0.216 PUSSARE MAHRATTA E.
1.32 CHUPAH SINGAPORE
4.36 MARCO BRAZIL
2.55 LLURIA CATALUNYA
3.11 LIBBRA NAPLES
37.8 OUNCE MALTA
2.012 MA-NA SUMERIA
6.66 HAP SIAM
26.5 LUONG ANAM
2.173 OLD LIBRA PARAGUAY
3.15 LIBBRA GENOA
2.88 ROTOLI EGIPT S. XIX
0.58 ROTTOLO SIRIA
4.28 POVAH CALCUTA
1.234 CHAPAH BORNEO
2.174 LIBRA CHILE
2.79 LIBRA CASTELLON
1.58 ROTTOLO KHADDARI TUNISSIA
0.252 MAUND OMAN
0.078 DRONA A. INDO VALLEY
0.61 VISS RAGOON
5 PUNTO PHILIPINES I.
2.176 LIBRA ARGENTINA
2.457 LIBRA MAYOR BALEARIC I.
1.95 ROTTOLO TRIPOLI & CIRENAICA
6.13 GISLA ERITREA
14.1 POWE MADRAS
1.61 KABI DUTCH EAST INDIES
1.17 LIBRA CANARIAS I.
29.29 UKKIA ALGERIA
0.236 IVORY NETER ETHIOPY
3.14 SEER BOMBAY
8.2 BEDUR MALACCA
0.333 GERBE MOROCCO
38.71 WAKEA ABYSSINIA
2.232 ROTTOLO SOMALIA
4.41 BAHAR CEYLON
15.6 BENDA GUINEA
0.37 KEILA ZANZIBAR
0.833 CATTY SOUTH AUSTRALIA
0.314 BUNDLE SOUTH AFRICA
2.083 PFUND MADAGASCAR

específica con los espacios donde se emplaza, generando un deslizamiento heterodoxo entre el trabajo propiamente artesanal inscrito en la tradición de la huella manual y el uso de protocolos reproductibles, a la manera en que son teorizados por artistas como Sol LeWitt. Como muchos de sus coidearios, Lewitt resaltaba los vínculos entre la física teórica, la matemática y el arte; otorgándole a esta conjunción una especie de mística capaz de dar imagen a procesos abstractos o incognoscibles de antemano.

Hidalgo reconoce su afinidad con LeWitt, quien teorizó sobre la reproductibilidad como modo de producción en el arte: "Siempre me han interesado sus procesos de generación de protocolos y su articulación de sentidos desde lo sistémico", asevera el artista.

"ENTONCES, ¿POR QUÉ MEDIR EL MUNDO?"

Oikoumenē (suspended) ha sido definida por este artista como obra-experimento. El proyecto tiene su origen en investigaciones artísticas que llamó *Transmutatio mensura series* y en las que exploró diferentes sistemas de medidas y su relación con las respectivas culturas que les dieron sentido y uso. Estos antiguos patrones expresaban concepciones del mundo y modos de vida particulares. Tenían equivalencias específicas relacionadas con sus contextos. En el siglo XX, se asumió casi de manera general el sistema internacional de medidas tal y como ha llegado a nosotros, el mismo que se instituyó como modo universal para calcular el mundo de acuerdo a propiedades físicas. Con esa "objetividad" ecuménica e instrumental de

P. 31, 34–35: *Gegenwert* [intervención sobre pared acompañante de *Oikoumenē (suspended)*] Lápiz, rotulador y pintura sobre pared (intervención en espacio expositivo). Esquema de equivalencias del kilogramo en las diferentes medidas de peso históricas presentes en *Oikoumenē (suspended)*, 2015.

Con esa "objetividad" ecuménica e instrumental de la Razón moderna, aquellos sistemas pasaron a ser huellas arqueológicas, objetos de estudio con valor antropológico dispensados de su antigua vida útil.

la Razón moderna, aquellos sistemas pasaron a ser huellas arqueológicas, objetos de estudio con valor antropológico dispensados de su antigua vida útil.

La pieza tiene como centro una estructura móvil donde distintos brazos conectores, objetos calculados de acuerdo al peso y su disposición espacial, permiten la convivencia en ciertas condiciones de equilibrio. Su intención es concebir la imagen material del convivio: una fábula constructiva sobre cierta utópica conciliación de la diferencia.[2]

Situado en la antropología filosófica, Bruno Latour nos coloca ante estos desafíos. Comentando la necesidad de no volver a separar el mundo de la ciencia del mundo de la política, nos conmina, en la era del antropoceno, a la tarea de "descifrar con una nueva metrología el peso relativo de las cosmologías involucradas. Ya que ahora son los mundos los que están en cuestión, comparemos entre sí las cosmologías".[3] Su planteamiento desde el campo científico en esferas como las de la ecología política, parece guardar este sentido.

En el plano de las soluciones estéticas, la recurrencia al móvil y el lugar

José Hidalgo-Anastacio, *Oikoumenē (suspended)*, 2015.
Registro de la exposición *Proyectos Mariano Aguilera*, Centro de Arte Contemporáneo, Quito, 2016 (detalle).

que éste tiene en los experimentos constructivos del artista, no es gratuita. Cuando hablamos del móvil, también es obligada la alusión a Calder, el artista que otorgó dimensión de culto a este elemento.
Aparte del pródigo estudio que ha hecho de este recurso, Hidalgo, a diferencia de Calder, lo propone fuera de los marcos de cualquier autorreferencialidad. Lo presenta como una balanza disfuncional y lúdica que exime su lugar como instrumento y, a la vez, performa su condición de descifrar los pesos y permitir el equilibrio en su condición de objeto específico.[4] Pero la instalación no se agota en el móvil ni en la teatralidad de su definición estructural creadora de espacio. La pieza se "completa" con un dibujo de pared, a la manera de los *Wall Drawings* de Sol LeWitt, generando un flujo espacial que, como gancho sutil, arma el complejo mapa de referencias a los metrajes concretos que se exponen al incierto equilibrio.
Este gesto pudiera ser objeto de un estudio particular; pero su lectura alegórica, desde su arbitrariedad, con la lógica que le brinda el patrón especulativo del que parte, genera un nuevo sistema de relaciones donde la universalidad en su sentido histórico no es posible. Sin embargo, lo más interesante es el protagonismo que tienen la tensión y el equilibrio precario. Más allá de la utopía, ¿es posible el convivio y la equidad verdadera?

1 Todas las citas del artista están extraídas de su bitácora "El peso de la nada y el peso de las almas".
2 "Es una ficción que desgaja y enfatiza un trabajo ilusorio con el lenguaje y con la historia, que funda y asienta, pero que, a la vez, desmantela y descubre ese carácter constructivo y posicionado de los imaginarios".
3 "En vez de tratar de distinguir lo que ya no puede distinguirse, hagamos estas tres preguntas claves: ¿qué mundo están ensamblando?; ¿con quiénes se alinean? ¿con qué entes proponen vivir?". (Latour, B., 2011, p.6).
4 "El móvil no revela la sutil cuantificación del peso para lograr su artificio, todo ocurre a puertas cerradas. El móvil comparte con las pesas calibradas de una balanza esa interacción cuidadosa de balance y correspondencias exactas; la diferencia es el móvil pero no muestra lo que la balanza hace como deber común con cada objeto que tasa...". En "El peso de la nada y el peso de las almas". Apuntes de la bitácora del arista.

TO BE CONTINUED...

A CONVERSTATION BETWEEN PEDRO ERBER, FEDERICO NICOLAO, ANGELA DETANICO AND RAFAEL LAIN

PE I'd like to take up the conversation we had during your exhibition –that impressed me very much– last year in Tokyo. If I had to describe your work in few words, I would say that you materialize concepts subtly and simply and you express something comparable to mathematical beauty.¶ I remember an argument between the Brazilian poets Ferreira Gullar and the brothers Haroldo and Augusto de Campos about the idea of mathematical poetry. Until the end of his life Gullar came back to it from time to time in his column in the daily Folha de São Paulo. He claimed that his initial break with the group of concrete poets of São Paulo came from his disagreement with their project of applying mathematical rules to poetry. And that, in fact, the *paulistanos* had never composed such poems. While he, Gullar, would no longer agree to publish a manifesto spelling out rules for a poetry still to be written.¶ Each time I thought of this controversy I wondered what such mathematical poems could have been, and also what Décio Pignatari and the brothers Haroldo and Augusto de Campos were seeking in this rapprochement between poetry and mathematics

that, if Gullar is to be believed, they never carried out.¶ In your recent works where you dialogue with concrete poetry, I feel I'm seeing for the first time what this mathematical desire could be. Not in terms of the pure application of rules and calculations, but in the creative process as each of your new works sets out new rules, new principles, and in a way, a new experimental poetic language. This language that drives forward the project of a *verbivocovisual* poetry, at the same time as it calls forth the origin of the word mathematics, which itself derives from the ancient Greek μάθημα, meaning «subject of instruction.» This apprenticeship, this action, is where the driving force for each of these works can be found: learning a code, a new formula and a new form of poetic writing. Writing that beyond *verbivocovisual* expression also exists as a tridimensional object, pursuing the way opened by the neo-concrete proposals of Gullar, Lygia Pape, and others.

D/L Art is the invention of new languages to express the reality and to conceive new concepts to deal with it. It is a creative movement that opens the way to sublimate the understanding of the world and, ultimately, even its construction. Every one of our works creates its own language to a certain extent. As if to express a new phrase one needs a new language. The work is the expression of this process, its culmination. Taking the opposite path, going from the work to language, presupposes, as you said, a commitment, an experience beyond contemplation. This is the path that interests us, from work towards code, from hypothesis towards problem, from answer to question. A return to the time of invention and discovery that spans learning and understanding.¶ We tap into a poetic force in this movement and in it we glimpse the fusion of form and concept that we look for in our works. That reminds us that in order to speak of things, names

Angela Detanico y Rafael Lain, *Utopía,* conjunto tipográfico que relaciona las mayúsculas con arquitectura modernista icónica brasileña y las minúsculas con el caos urbano de Brasil, 2001.

Angela Detanico y Rafael Lain, *Utopía,* aplicación del conjunto tipográfico para escribir un texto.

and definitions were created, that the phenomena of nature have been synthetized in physical formula, that forms, rhythms and harmonies have tended toward the most total abstraction in mathematics. This movement makes us remember that the sun and the moon are celestial bodies we contemplate in the sky but also symbolic, mathematical and mythical objects intertwined with the many facets of the system of knowledge constructed to accommodate the pace of a finite existence at the perpetual rhythm of days and nights, to reconcile experience on the human scale with the consciousness of the infinite.¶ Turning the concrete reality of the world into language is an inventing process in which desires, poetry and ideologies are articulated. So we can see the rationality, curiosity and fantasy of human nature. Today languages and codes overlap, organizing and complexifying reality by strata of abstraction. It is spoken, then written, then codified, transmitted and translated language. And we are at this very interesting moment in art, thanks to the legacy of all those who mixed disciplines, in which we can use different "materials" such as sounds, words, and intervals, not to mention the research in other fields such as mathematics, to explore that. Like the latin palindrome SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS that inspired Anton Webern for the 12 tone series.

FN Not to forget that Jean-Luc Godard, Europe's greatest visual poet, having dreamt in his youth of taking the mathematics route, chose for his misunderstood exhibition "Voyage(s) in Utopia, 1946-2006, In Search for a lost theorem." Following in the footsteps of Évariste Galois and Niels Abel, two mathematicians, his dream clearly was to reach through the art of cinema the theorem that would have enabled him to rethink the word/image relationship. But this is another story.

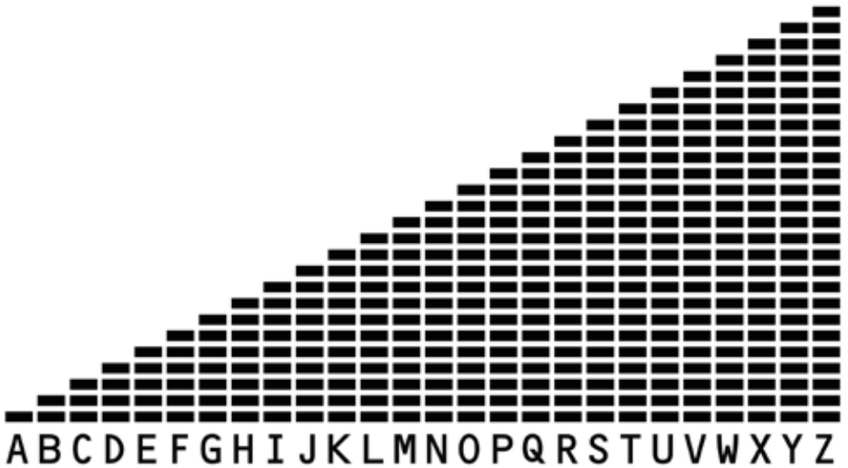
D/L Eisentein also spoke of the word/image relation in his essay "The cinematographic principle and the ideogram,"

Every one of our works creates its own language to a certain extent. As if to express a new phrase one needs a new language. The work is the expression of this process, its culmination.

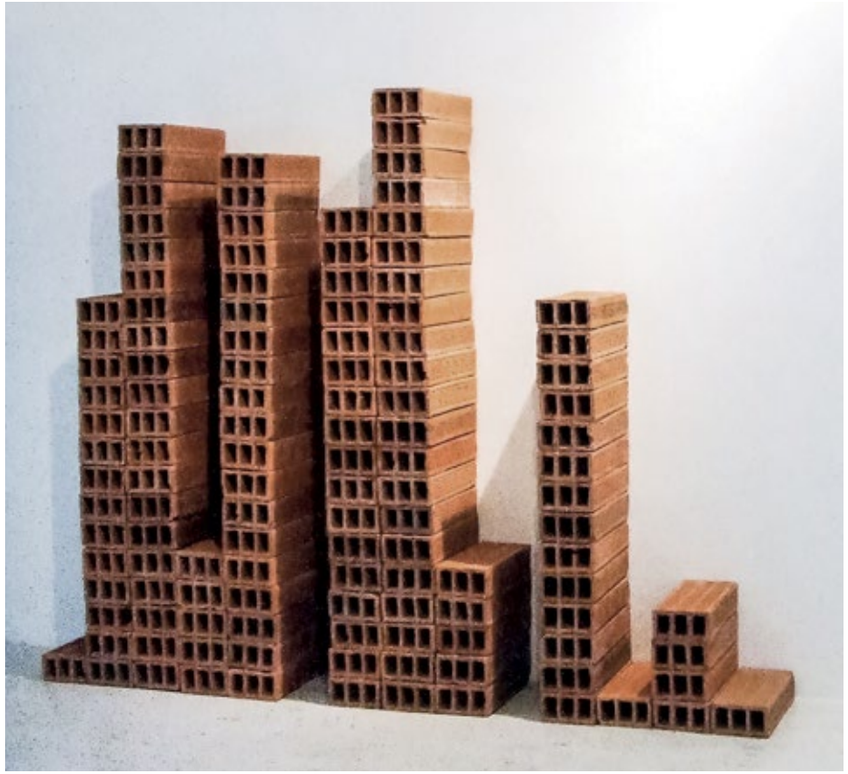
speaking of the art of editing as a form of writing, akin to the ideogram in which a sign is composed of different "scenes." He also spoke in the same essay of Japanese poetry as a form of the composition of images as in the cinema.

FN And in this direction that grazes the impalpable and yet is very concrete you worked with Takeshi Yasaki, the choreographer, in Kyoto to render a poem in gestures and images –*Monotonous Space*– by the poet Kitasono Katue where performance became this cinema of ideas that enabled ideograms to re-become plastic form.

D/L The idea is to approach plastic forms as transforming bodies that evolve in space and time. *Weightless Days,* a performance we did in 2006 with Takeshi Yasaki and Megumi Matsumoto, was our first experience in this regard. We designed a space in transformation for dancers, a kind of playing field, with animations projected in black and white on the stage, constructing the space with zones of shade and light. These abstract forms in movement, inhabited by two dancers, bring up dualities like night and day, presence and



Angela Detanico y Rafael Lain, *Pilha (Pila),* conjunto tipográfico que relaciona una progresión numérica de bloques gráficos con los caracteres del alfabeto, 2003.



Angela Detanico y Rafael Lain, *Antes que nada,* aplicación de la tipografía *Pilha* para escribir con bloques de ladrillo. Cortesía Colección Maraloto, Bogotá.

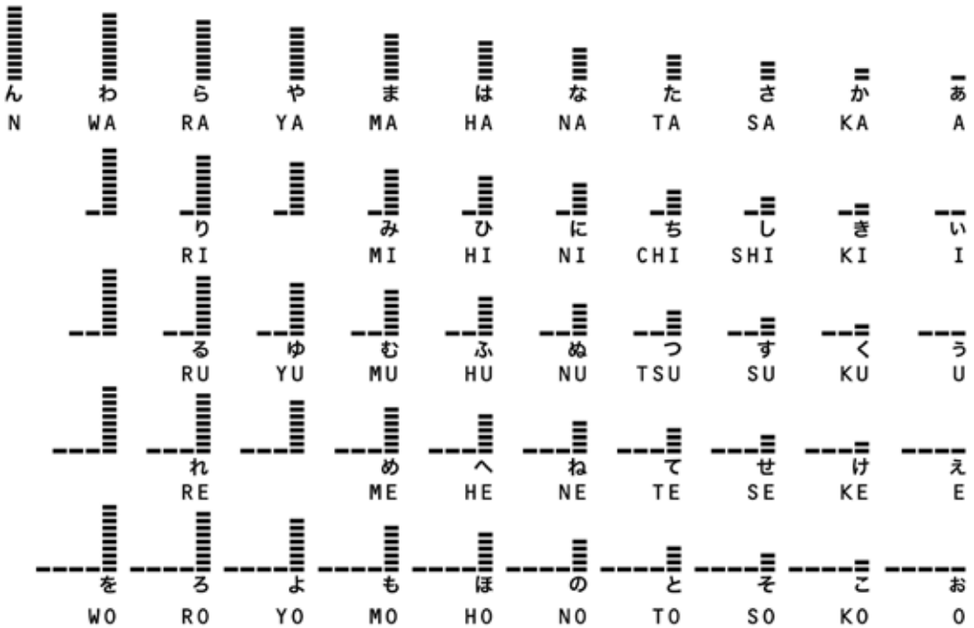
absence, masculine and feminine.

D/L In *Monotonous Space*, Kitasono's text adds a new vector. The poem gives the subject of the piece and the rhythm of the images. It also led us to deal with language as writing and speaking, either as a graphic element in the animations or voice in the sound composition. These performances are moments of convergence where the plastic forms, sound, poetry and gesture are mixed, contaminate each other, overflow in each other. An intersection of disciplines where delimitations do not make sense any more, a machine where the pieces come together in complexity, where the image can give rhythm, the gesture can be graphic, the sound take body and the word double up in sound and image.¶ After *Monotonous Space*, we created a suite with two other poems of Kitasono, presented at Kyoto's Nuit Blanche by Megumi Matsumoto. And we are working on a third part with the duo Takeshi and Megumi.

PE Your interest in the Japanese poet Kitasono Katue (1902-1978) renews with a period in the Brazilian history of concrete poetry. Towards the end of the 1950s, Haroldo de Campos was in contact with Kitasono through Ezra Pound. Pound knew of the Brazilian poet's interest in ideographic writing and sensed a mutual affinity. Campos and Kitasono opened a sporadic correspondence, exchanging poems and translations. It is possible to say that this relationship, albeit courteous, slipped by both their poetic projects. Partially because Kitasono's poetry was not particularly ideographic, but also because he was never completely convinced by the principles of concretism, even though he had translated Pilot Plan for Concrete Poetry.¶ Many of the pieces of the Archipel exhibition were conceived out of your residence at the Villa Kujoyama, in Kyoto, where you delved more deeply into your research on Kitasono. Not through the attraction of Chinese-Japanese writing, but in

dialogue with the Japanese esthetic – both traditional and contemporary. You reveal an essential aspect of Kitasono's esthetic project: the incessant exploration of the multiple possibilities of the elaboration of a plastic-poetic language. The *Archipel (Setting Stones)* installation, for example, seems to me to dialogue subtly with Kitasono's avant-garde project but also with the zen art tradition in reference to the garden of stones of the Daitokuji temple.

D/L Kitasono understood how important it was to take the text as image, as forms on paper. Writing is not only a vector of concepts or mental images but is also, literally, an image. That explains the interest of Brazilian concrete poets for his work. And naturally ours. Our very first project, *Font Delta*, was an attempt to show the natural evolution of languages by the visual transformation of letters.¶ Kitasono was a master of rhythm and patterns. In certain poems he created impressive visual, sound and conceptual patterns. He arranged repetitions and voids. We look at some of his poems as scores so gripping is the rhythm created by the disposal of the letters. These are the aspects of his poetry that drove us for *White Square*, an installation created upon our return from our artists' residence in Kyoto, from the poem Tanchona Kukan. The first lines of the poem –that are repeated at the end– are transcoded in *Pilha-Kana*, a writing/sculpture that links hiragana characters to ordered groups of objects, a version for Japanese of our piled-up writing system. In the installation, the piled-up words are formed by rejoinders of blocks of white plaster on which Malevitch painted his black square, and they delimit themselves, by their situation, the angles of a square: a play of oppositions, presence/absence.¶ With a great visual talent Kitasono finally transcended words in his Plastic Poems. His avant-garde poetry shifts away from traditional poetic forms, which is why his work has remained relatively unknown, even in Japan. We are deeply involved with his economy of



Angela Detanico y Rafael Lain, *Pilha Kana,* conjunto tipográfico que relaciona una progresión numérica de bloques de ladrillo con los caracteres del alfabeto Hiragana (japonés), 2006.

P.51: Angela Detanico y Rafael Lain, *Monotonous Space (White Square),* instalación, dimensiones variables, 2017.

words, the use of repetitions, a certain theatricality or ritual, not in the evocative or mystical sense, but as the systematization of a gesture, of a practice. We think of the periodic reconstruction of the temples of Ise from the same plans, with the same tools and the same gestures, in 20-year cycles repeated for centuries. We think of dry garden patterns, the complexity of these mineral arrangements that touch perfection through repetition. And of the relation to nature, the very base of the conception of these gardens, imagined like miniature landscapes that refer to wide open spaces.¶ The work *Archipel (Setting Stones)* integrates this ritual aspect because it implies a gesture, a codified gesture. It draws its inspiration from the Sakuteiki, an 11th century Japanese garden book. It defines the creation of a garden as the art of placing stones 石をたてんこと ISHI WO TATEN KOTO. In *Setting Stones*, the stones/ letters are distributed in space by the pace of human steps in a sequence of 26 positions based on the letters of the alphabet.

PE The word made of stones is a word-landscape, or more accurately, a word-garden, a micro-landscape composed of few elements in which the void or the silence –the alphabetical organization of the letters is implicit in the spatial distribution of the stones– signifies as much as the presence of the objects. It is a contemplative writing.

PE But beyond concrete poetry, literature is omnipresent in your work. Through, for example, *Ulysses* by James Joyce who, of course was another inventor of language.

D/L We set the 732 pages of the book into a human form and literally animated them over the silhouettes from Étienne-Jules Marey's deconstruction of movement. Then a man walks, endlessly.

PE There is also this great work from several sources, slight and almost invisible: I am referring to *Horizon*.

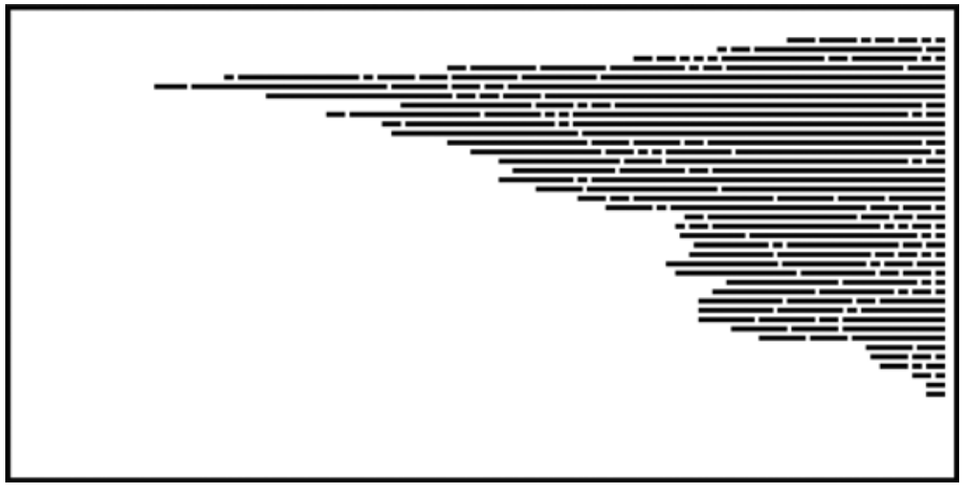
D/L Upon our return from Japan, we left for the Sables d'Olonne to think about the exhibition. We wanted an immersion in this landscape, in this expanse of tide-measured

sea, this fluid landscape that plays hide and seek with the sky. This contemplation in the elastic time dear to Valéry brought us the idea of the *Horizon* work. We looked for the word horizon in books and kept only the line containing this word. We aligned these pages to mark a word horizon line. We began with Perec's *A Void*, assuming there would be horizon since it didn't have an "e"! Then followed horizons found in novels, poems, but also in philosophy and aesthetics to take our horizon to the edge of concepts and consciousness. It's an *exquisite corpse* joining Roubaud, Mallarmé, Foucault, Blanchot, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Huysmans, and a few others. Twenty-six works for a Horizon of 360 pages in a new reading of our books.

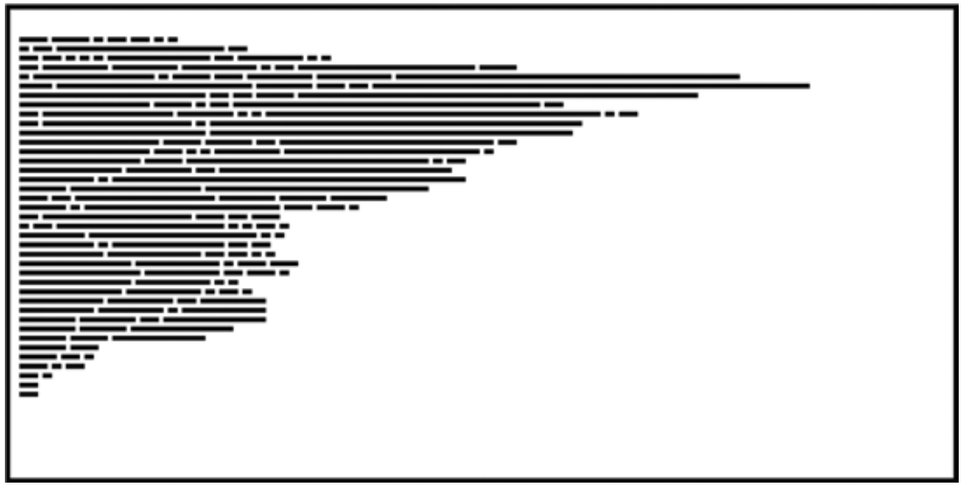
FN This recalls the observation of another expert mathematician, Paul Valéry, who wrote in his *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*: "Celui que n'a jamais saisi, fût-ce en rêve! le dessein d'une entreprise qu'il est le maître d'abandonner, l'aventure d'une construction finie quand les autres voient qu'elle commence, et qui n'a pas connu l'enthousiasme brûlant une minute de lui-même, le poison de la conception, le scrupule, la froideur des objections intérieures et cette lutte des pensées alternatives où la plus forte et la plus universelle devrait triompher même de l'habitude, même de la nouveauté, celui qui n'a pas regardé dans la blancheur de son papier une image troublée par le possible, et par le regret de tous les signes qui ne seront pas choisis, ni vu dans l'air limpide une bâtisse qui n'y est pas, celui que n'ont pas hanté le vertige de l'éloignement d'un but, l'inquiétude des moyens, la prévision des lenteurs et des désespoirs, le calcul des phases progressives, le raisonnement projeté sur l'avenir, y désignant même ce qu'il ne faudra pas raisonner alors, celui-là ne connaît pas davantage, quel que soit d'ailleurs son savoir, la richesse et la ressource et l'étendue spirituelle qu'illumine le fait conscient de construire. Et les dieux ont reçu de l'esprit humain le don de créer, parce que cet esprit, étant périodique

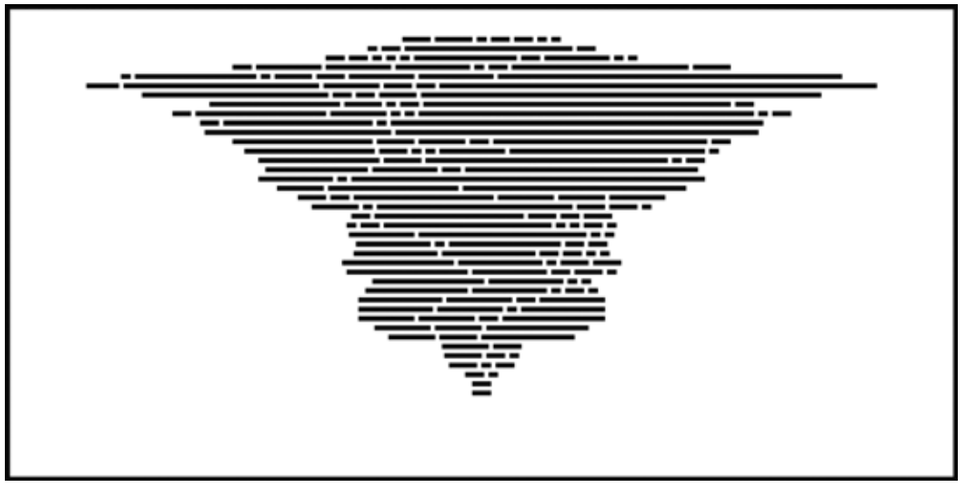
Y X W V U T S R Q P O N Z A B C D E F G H I K L M

A CONVERSATION



TO BE CONTINUED...





et abstrait, peut agrandir ce qu'il conçoit jusqu'à ce qu'il ne le conçoive plus."

The calculation of progressive phases, this necessarily approximate science that questions the future and comes close to it but lets it go. Maybe this is where to look for one of the only non-exotic bridges to pass from one tradition to another in poetry. Perhaps this is what Pound also sought in his own hermetic way. This capacity of poetry to think in images.

D/L **We took great pleasure in exploring one of his manuscripts in the *Conscience* animation, but as you say, that is another story. Valéry was well aware of this human being formed by the cogito, by abstraction, by the flow of ideas more or less anchored in the possible and the experience of reality: an idealization with its contradictions, its ups and downs. Our walking man, Ulysses, is this being, this more or less fluid syntax at the intersection of experience, research, memory and folly. It is a being-language.**

A body made of text, a referenced interior monologue, a sort of echo of the novel where Joyce has a body organ corresponding to each chapter.

PE **Cosmic space is another recurrent element in the works gathered for the Tokyo exhibition as well as in the new monographic project in Sables d'Olonne. You bring your observation of this space from Earth – the horizon, the moon's phases – to us and your interpretation of nature through language, as, for example, in the establishment of geographic maps, including for the sky. The references to Copernic, with *365 Suns*, to Galileo with *28 Moons* as well as to the astronomer and mathematician Nathaniel Bowditch with *Timezonetype*, speak to your affinities between scientific activity and poetic, artistic practice.**

D/L **I would rather say that the relation between cosmic time and human time, between the world and the experience of the world that is mediated by science. Like subjectivity meeting its extreme,**

the idea of infinity. In works such as *Star Names*, *365 Suns*, *28 Moons*, etc. science is brought back to daily experience, posed as the erudite explanation of daily phenomena. The sun is a star, an apparent movement, the succession of days and the cycle that defines the year. But the sun is also an image that wakes us up each day, that calls to us. Science explaining the world also explains the human condition. We see an extreme beauty –and why not a beautiful illusion– in all these science-created systems, explanations, and codes. A great energy. I think of Valéry's quotation.

FN **Somewhat, perhaps, like Willys de Castro's poems in 1953, the dimension of cosmic space and that of earthly time speak to each other. I will quote two:**

geometria viva
fixa no extremo do traço
eclode vagarosa do centro

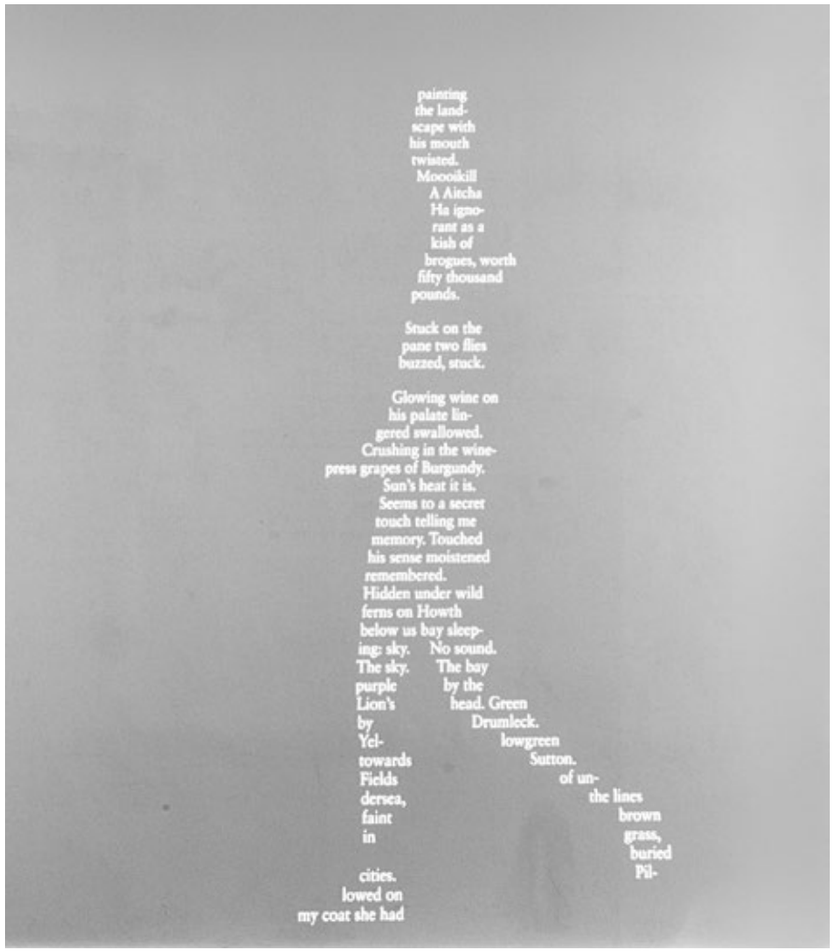
a vaga explode rosa
onde amo a côr
e a forma que expressa
o perfume no tempo

and

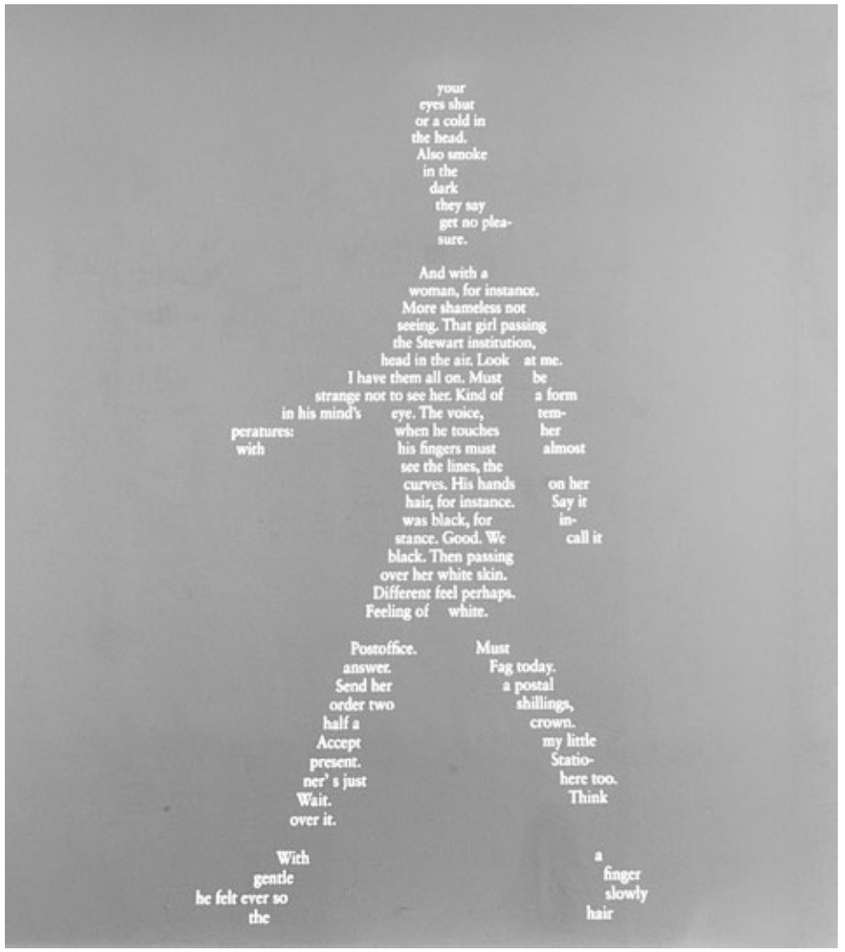
tento
ide
ponto
no céu
a adaga

PARIS, SAO PAULO, ITHACA, TOKIO, LAUSANNE, RIO, ROMA, LONDRES, 2007

P.54–55: Angela Detanico y Rafael Lain, *Timezonetype / Manipulate the World,* tipografía basada en los husos horarios, 2017 P.56–57: Angela Detanico y Rafael Lain, *El Mundo Justificado (Alineado a la derecha, a la izquierda y al centro)*, 2004.



Angela Detanico y Rafael Lain, *Ulysses*, animación, duración: 732 páginas, edición de 5, 2017.



RASTREANDO TESOROS OCULTOS

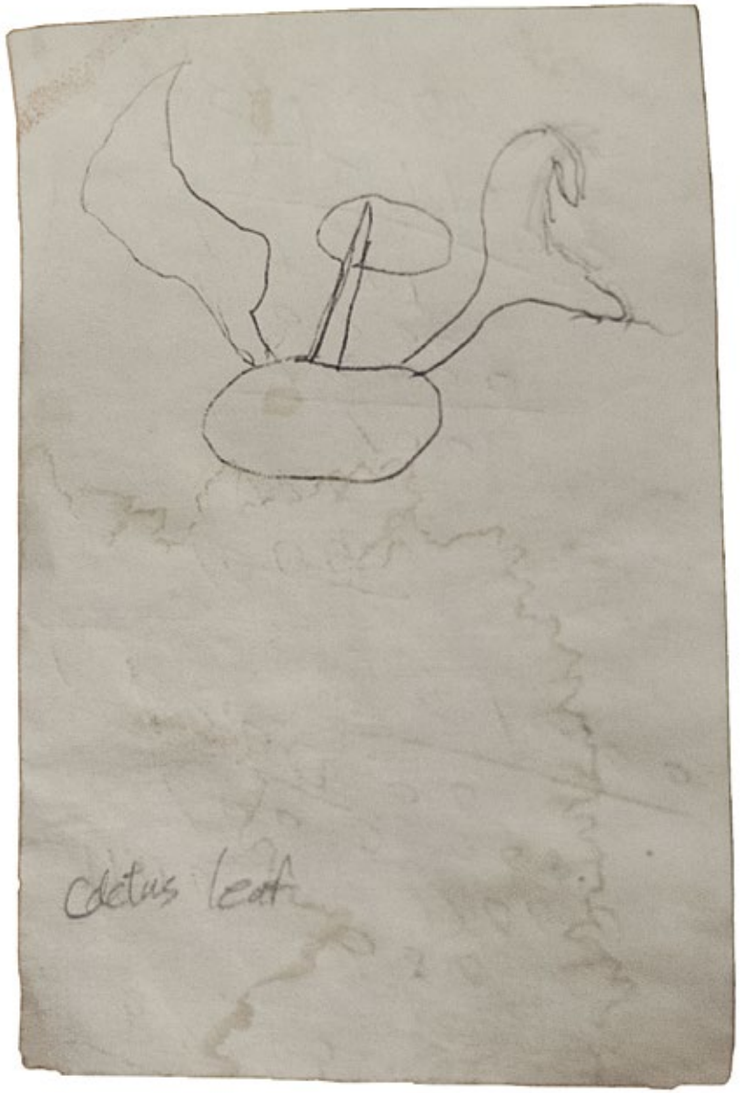
Silvia Benedetti

Trevor King, *Stillnessness (my grandfather's pots)*, detalle de la instalación en la Galería Emmanuel Barbault, Nueva York, 2018.

El proyecto *Nociones (los tazones de mi abuelo)* del artista Trevor King se centra en la memoria y traducción como forma de diálogo; consiste en la producción de esculturas abstractas hechas en cerámica, basadas en una serie de dibujos concebidos especialmente para King por su abuelo. Por más de siete años, Roy Mellott produjo cientos de bocetos copiando objetos antiguos que eran avaluados en el popular programa televisivo *Antiques Roadshow*. La idea de Mellot consistía en que su nieto Trevor replicara en cerámica las piezas y las vendiera por la misma cantidad de dinero que los objetos originales valorados en el *show*. Desde su básica concepción del mundo del arte, el abuelo consideraba que de esta manera estaba proporcionando apoyo financiero para que su nieto pudiera sobrevivir como artista.

Antiques Roadshow: Discovering America's Hidden Treasures (Antiques Roadshow: Descubriendo los Tesoros Escondidos de América), transmitido por el canal Public Broadcasting Service (PBS), es una serie de televisión sobre antigüedades y coleccionismo que ha mantenido un promedio de 8,5 millones de televidentes por semana en los Estados Unidos, durante los últimos veinte años. El programa se lleva a cabo en distintos pueblos y ciudades americanas de mediana escala, en donde propietarios de antigüedades presentan artículos para ser evaluados por los expertos del programa. A los largo de los años, el riguroso estudio de la procedencia, historia y valor de los objetos, han permitido que el programa desarrolle una notable base de datos de los objetos vendidos. La base de datos abarca una gran cantidad de períodos históricos y distintos medios que son los factores que utilizan para producir cada programa. Gran parte del éxito de la serie estriba en que personas de la audiencia descubren, de forma inesperada, estos tesoros en sus propias casas.

Para el abuelo de King, un camionero jubilado de más de setenta años, un programa como *Antiques Roadshow* debió ser una de pocas ventanas al arte «elevado», por lo que su intención de reproducir objetos y obsequiarlos a su nieto parece natural. Dibujó obsesivamente, sobre las páginas en blanco de libros de crucigramas, cualquier objeto avaluado en el show que llamara su atención. Así, Mellott produjo una notable serie de dibujos caracterizados por el uso de líneas continuas que trazan de forma sugerente la silueta de cada objeto.



Roy Mellot, dibujo para *CactusLeaf.*

Trevor King, *CactusLeaf,* cerámica pintada, 2018.

En todas las esculturas de este proyecto, King juega con la apariencia, creando la ilusión de un falso estado no acabado de las piezas, mientras traduce en cerámica la simplicidad de los dibujos de su abuelo.

Estos bocetos dejan en evidencia que fueron ejecutados por alguien sin entrenamiento formal en arte y por lo tanto, el trabajo de Mellott cobra un interés de estudio, pues encaja de forma perfecta en la categoría de arte llamado *ajeno* o de *outsider*. Entretanto King, entrenado como ceramista en la Universidad Slippery Rock y luego en la Universidad de Michigan, se dedica actualmente a producir su obra artística y a enseñar cerámica en reconocidos talleres en Nueva York. También ha producido piezas de cerámica para artistas consagrados.

En el caso de *Nociones* el proceso de producción de cerámica varía para acomodar lo observado en los dibujos de su abuelo. En algunos casos las piezas son construidas a mano, lo que le provee la libertad de realizar formas asimétricas, y en otros, estas son construidas con ayuda del torno. Todas las esculturas son monocromas, en su mayoría pintadas de color gris, emulando

el color de la arcilla y el proceso de secado. Como resultado, las piezas dan la sensación de que se trata de arcilla fresca y sin hornear. Otras son pintadas de colores como amarillo o azul, que agregando al efecto de parecer frescas, dan la impresión de ser fabricadas con otro material. En todas las esculturas de este proyecto, King juega con la apariencia, creando la ilusión de un falso estado no acabado de las piezas, mientras traduce en cerámica la simplicidad de los dibujos de su abuelo.

Desde el principio Mellott pretendía que los dibujos se convirtieran en esculturas tridimensionales, de modo que parte de la autoría de las piezas recae sobre él. Sin embargo, su falta de destreza o entrenamiento en el dibujo hizo que King tuviese muchas dificultades para representar las formas escultóricas originales. Como consecuencia, el artista realizó numerosas versiones en cerámica de algunos de los dibujos. Aunque su trabajo tiene un componente conceptual, el empleo de técnicas tradicionales de cerámica también le confiere a la obra una dimensión artesanal.

Los vínculos entre el arte contemporáneo y el arte ajeno se han explorado en diversos procesos expositivos y reflexiones textuales a lo largo de la historia. Durante el siglo XX gran cantidad de artistas tradicionales se han inspirado en las obras de artistas externos y en la mayoría de los casos no logran producir obras significativas más allá de la pura imitación estilística. Lo que diferencia al proyecto de King es que se trata de un intercambio con su abuelo, mediado por el arte y por un diálogo afectivo, dada su experiencia de vida compartida.

En *Nociones* operan tres niveles de traducción. Primero, la interpretación de Mellott de los objetos en Antiques Roadshow: una imagen digital de los medios de comunicación traducida al medio tradicional de dibujo. La segunda traducción ocurre cuando King crea representaciones tridimensionales de los dibujos en cerámica, y por extensión, de los objetos del programa de televisión. El último proceso de traducción es el que ocurre cuando el espectador encuentra el trabajo de King junto a los dibujos de su abuelo e intenta sintetizar la matriz con los objetos inspirados en ella. Estas transformaciones son quizá los tesoros escondidos.

NUEVA YORK, MAYO 2018

Trevor King, *Nociones (los tazones de mi abuelo)*, detalle de la instalación en la Galería Emmanuel Barbault, Nueva York, 2018.

INTERNATIONAL

En 2012, Triple Canopy publicó el ensayo de Alix Rule y David Levine titulado “Inglés Internacional de Arte” (IAE, por sus siglas en inglés). Desde entonces, el ensayo ha generado muchos debates en torno a las afirmaciones exageradas y el impreciso lenguaje promocional del arte contemporáneo, en tanto que crítica amplia a la semántica de la jerga globalizada del arte.

DISCO LATIN

Hito Steyerl

En este artículo, tomado de e-flux journal #45, Hito Steyerl responde al artículo de Rule y Levine. En concordancia con el espíritu del texto, lo hemos traducido colectivamente entre seis personas para las cuales el inglés no es su lengua nativa: Pável Aguilar, Ernesto Bautista, Daniela Medina Poch, Andrea Ferrero, José Roca y María Alejandra Torres.

Comencemos con otro asunto. ¿Alguna vez oyó hablar de los Ingleses Amantes del Disco (EDL, por sus siglas en inglés)? Es un fantástico proyecto *online* que trata de ganarle por fuerza (o más bien por amor) a su gemelo de acrónimo, la racista Liga de la Defensa del Inglés –abreviada también como "EDL" en Facebook y Twitter. Para ello usan el eslogan *Unus Mundas, Una Gens, Unus Disco* (Un Mundo, Una Raza, Un Disco). El nombre de los Ingleses Amantes del Disco es, por supuesto, una deliberada lectura incorrecta del original, una exitosa copia fallida que se crea a través de la traducción.

De la misma manera, en el caso de muchos remitidos de prensa de exposiciones –o al menos esto es lo que argumentan Rule y Levine en su muy leído *"Inglés Internacional de Arte"* (en adelante "IAE"), el IAE es el nombre para el poco profesional estilo de inglés usado en los comunicados de prensa de arte contemporáneo. Con el fin de investigar el IAE, Rule y Levine emprenden una investigación estadística tomando como base un conjunto de estos textos, distribuidos por e-flux. Su conclusión es que los textos han sido escritos en un inglés sesgado lleno de jerga grandilocuente y vacía, a menudo tomada de malas traducciones de filosofía Europea.

De acuerdo. ¿Pero qué es lo que realmente están mirando? En las jerarquías no explícitas del mundo editorial, los comunicados de prensa llegan a duras penas al nivel más bajo. Tienen la esperanza de vida de una mosca y la profundidad de una lista de mercado. Ejércitos de estas mal escritas misivas, armadas a la carrera y circuladas brevemente, compiten constantemente por lograr atención en nuestras atiborradas bandejas de entrada. Escrita en todo el mundo casi siempre por pasantes o asistentes sobrecargados y mal pagos, la prosa pomposa del comunicado de prensa contrasta con el estatus humilde de sus autores. En el medio del arte, los comunicados de prensa son el equivalente del *spam* digital, vehículos para mencionar nombres importantes y hacer depilación para-deconstructiva, compitiendo con los anuncios de agrandamiento de pene. Y si bien tal vez constituyan

Mladen Stilinović, *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist,* 1992.

... sin embargo, la regla oficial para el inglés estándar en la escritura artística, en mi propio análisis estadístico y asistemático, es: nunca ofendas a nadie más poderoso que tú.

el grueso de la escritura sobre arte, son también su estrato más indigente, tanto en forma como en contenido. Así que es una elección interesante enfocarse en el remitido de prensa como una muestra de la jerga artística, puesto que no es exactamente representativo. Mientras tanto, a la escritura de autor, de alta gama, se le deja tranquila para que siga pontificando detrás de los "peajes" de pago de las páginas web de MIT.

Entonces, ¿cuál es el lenguaje usado en la muestra examinada por Rule y Levine? los autores lo prueban de manera incuestionable: es inglés incorrecto.

Y lo demuestran al comparar estadísticamente comunicados de prensa con la base de datos del uso del inglés británico, *British National Corpus* (BNC). No es sorprendente que esto exponga la naturaleza bastarda de IAE, la cual deriva, según los autores, de abundantes elementos extranjeros, principalmente latín. Sobras de décadas de teoría del arte continental mal traducida. Esto crea un lenguaje bastardo que Rule y Levine comparan con la pornografía: "lo reconocemos cuando lo vemos." Entonces, por un lado está el BNC, o el inglés normal. Por el otro, está el IAE, desviado y pornográfico. Ah, y también alienante.

¿Pero quién es aquí la persona que está escribiendo porno voluntariamente? De acuerdo con Rule y Levine, el IAE es, o puede ser, hablado por un estudiante de arte anónimo en Skopje, en el Proyecto de Arte Contemporáneo Murcia en España, por Tania Bruguera, y por pasantes del Ministerio de Cultura Chino. En este punto no puedo evitar preguntar: ¿Por qué un estudiante de arte en Skopje o cualquier otra persona en este caso, debe conformarse con el *British National Corpus*? ¿Por qué alguien debería usar palabras en inglés con la misma frecuencia y distribución estadística que la BNC? La única razón posible es que los autores asumen que el BNC es la medida tácita de lo que se supone debe ser el inglés: el inglés estándar, la norma. Y esta norma debe ser firmemente defendida alrededor del mundo.

En mi experiencia, el inglés "correctamente" escrito tiene que ser tan literal y sensato como sea posible –e, increíblemente, la gente no piensa que esto sea aburrido, sino virtuoso. El clímax de la escritura de arte en inglés "correcta" es la típica reseña de exposición de arte contemporáneo, que está siempre temerosa de decir cualquier cosa y se contenta con re-escribir comunicados de prensa en conformidad con las normas de BNC. Sin embargo, la regla oficial para el inglés estándar en la escritura artística es, en mi propio análisis estadístico y asistemático: nunca ofendas a nadie más poderoso que tú. El ensayo de Rule y Levine sobre el IAE sigue perfectamente esta regla, que ridiculiza a un ficticio estudiante de arte de los balcanes con la esperanza de atraer el interés de los curadores. De hecho, este tipo de escritura de inmigrante probablemente se ve con frecuencia. Pero es un blanco demasiado fácil.

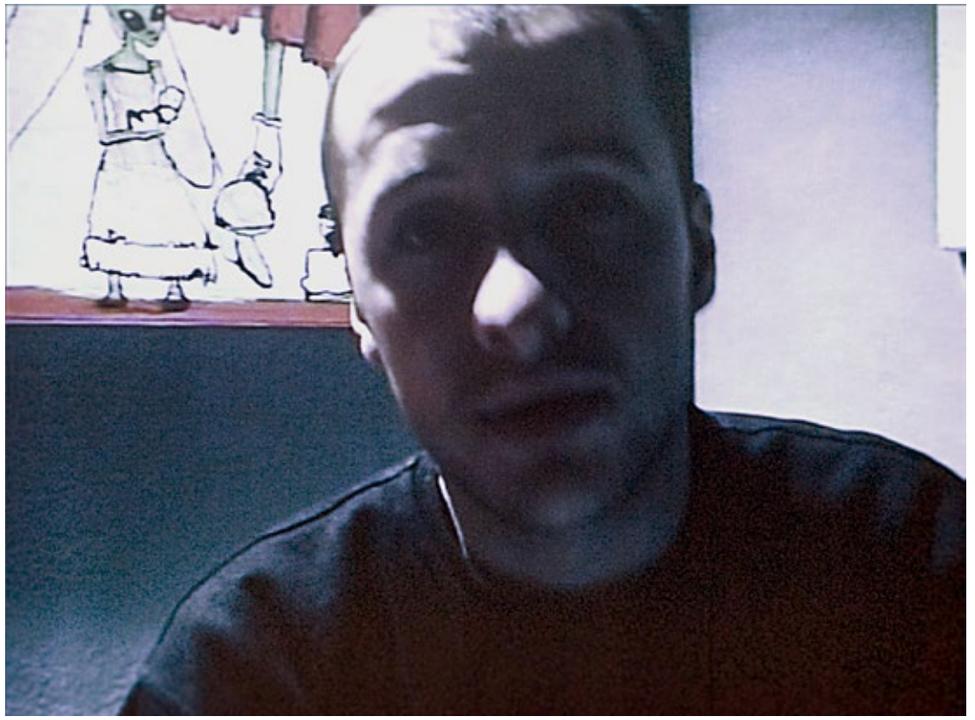
No quiere decir que uno no debería burlarse constantemente de los mundos del arte contemporáneo y su gusto absurdo, sus argots pretenciosos y sus *hipsterismos* portentosos. El mundo del arte (si semejante cosa existe) alberga una larga tradición de fantástico sarcasmo interno. Pero la sátira, como una de las herramientas tradicionales desde la Ilustración, no sólo se entiende

como burla. Su fuerza radica en quién está siendo satirizado.

Pero la sátira tipo Voltaire es por lo general muy riesgosa. Sin duda nos faltan más autores que ataquen o incluso describan, en cualquier lenguaje, el lavado de dinero y los post-democráticos esquemas Ponzi ocultados por la jerga del mundo del arte. No mucha gente se atreve a hablar sobre los *booms* del arte post-genocidio o movidos por la gentrificación en, por ejemplo, Turquía o Sri Lanka. A mí ciertamente no me molestaría que se hiciera mucha indagación estadística sobre estos asuntos, sea en IAE o en Kurdo, sea satírico o serio.

Pero esta no es la preocupación de Rule y Levine. En cambio, logran probar, más allá de cualquier duda estadística, que IAE es un inglés pervertido. Sí, está claro, pero ¿y qué? Y, más allá, ¿este veredicto no subestima el frenesí que ocurre cuando se crean nuevas jergas? Alex Alberro ha demostrado que la publicidad y la promoción crearon, de manera crucial, un contexto para gran parte del arte conceptual temprano en los años sesenta. Y, hoy en día, el estatus acumulativo de los datos que circulan digitalmente está reflejado de manera maravillosa en muchas de las llamadas prácticas post-internet que de buena gana mezclan herramientas comerciales online con JPEGs itinerantes, usando (o abusando de) habilidades básicas de inDesign, creando colisiones fantásticas de conjuntos acelerados de datos dentro de órbitas inesperadas de circulación. Las complejidades, las falacias innegables y los placeres de la dispersión y circulación digitales no son, sin embargo, el foco de Rule y Levine. Tampoco lo son las políticas de la traducción y el lenguaje. Su meta es identificar el inglés no-estándar (o, en un acto paternalista, calificarlo de poesía involuntaria). Pero no deberíamos subestimar su análisis como el simple desdén de un nativo frente a extranjeros incoherentes.

En un ensayo admirable, Mostafa Heddaya ha señalado la innegable complicidad de la jerga del arte IAE con la opresión política en un mundo del arte multipolar en donde el arte



Jakup Ferri, *An Artist Who Cannot Speak English is No Artist,* video monocanal, 2003.

Esta es la plantilla para el idioma en el que me gustaría comunicarme, un lenguaje que no está controlado por corporaciones anteriormente imperialistas y actualmente globales, ni por estadísticas nacionales –un lenguaje que aborda y confronta cuestiones de circulación, trabajo y privilegio...

contemporáneo se ha convertido en accesorio obligado de tiranos y oligarcas. Al resaltar el uso de IAE para ocultar la explotación masiva –como por ejemplo la muy disputada construcción, por parte de New York University (NYU) y de Guggenheim, de complejos en la isla Saadiyat en Abu Dhabi– Heddaya hace una intervención extremadamente importante en este debate. Cualquier cosa que entre al mundo a través de la producción y dispersión del arte contemporáneo está empapada de pies a cabeza, en cada poro, con sangre y suciedad, citando a Karl Marx, otro antecesor del IAE. Esto incluye sin duda varias formas de IAE cuya dispersión ha sido fomentada, aunque de manera alguna monopolizada, por mafias del arte ultraconservadoras y neo-feudales. IAE no es solamente el lenguaje de pasantes y angloparlantes no nativos. Es también un efecto colateral de una renovada acumulación primitiva que opera mundialmente

por medio del arte. IAE es la precisa expresión de tensiones sociales y de clase en torno al lenguaje y su circulación en los mundos y mercados actuales del arte: un sitio de conflicto, lucha, disputa y a menudo un lugar en donde se invisibilizan asuntos de precarización laboral. IAE legitima el uso del arte contemporáneo por el 1%. Pero, igual que en el capitalismo propiamente dicho, IAE también posibilita una movilidad geográfica y de clase, cuyas restricciones son a menudo desafiadas descaradamente por sus usuarios. IAE crea una lingua franca digital y, a través de sus errores, empieza a revelar el perfil de públicos futuros que se extienden más allá de los patrones geográficos y de clase. IAE puede ser usado también para mostrarle provisoriamente algunos de los aspectos más visibles de los dudosos negocios financieros del arte contemporáneo a un público más allá de los confines de los ámbitos nacionales de opinión (a menudo poco receptivos). Después de todo, IAE es también la lengua de disidentes, migrantes y renegados.

De nuevo, nada de esto es de interés para Rule y Levine. Lo cual está bien. Dudo que la economía política importe mucho en el BNC. Pero su ensayo expresa perfectamente el trasfondo del argumento de Heddaya. Porque, como correctamente afirman Rule y Levine, luego de que IAE se ha vuelto demasiado global como para intimidar a alguien, el futuro yace en un retorno al inglés tradicional convencional. Y, efectivamente, este no es un futuro lejano, sino más bien el presente, como se evidencia en una industria académica masiva y creciente que monetiza y monopoliza los usos aceptados del inglés. La academia corporativa del Reino Unido y los Estados Unidos tiene una gran ventaja sobre el mercado internacional de la educación: la habilidad de ofrecer (y controlar) las habilidades correctas del inglés.

Ninguna galería en Salvador de Bahía, ningún espacio de proyectos en El Cairo, ninguna institución en Zagreb puede optar por no usar el idioma inglés. Y el idioma es y ha sido siempre una herramienta del Imperio. Para un hablante

nativo, el inglés es un recurso, una garantía de acceso universal al empleo en incontables lugares alrededor del globo. Instituciones de arte, universidades, escuelas, festivales, bienales, publicaciones y galerías usualmente cuentan con hablantes nativos Estadounidenses y Británicos en su equipo. Por supuesto, como con cualquier otro recurso, el acceso debe restringirse para proteger y perpetuar el privilegio. Pasantes y asistentes de todo el mundo deben tener claro que su educación doméstica –y probablemente pública– simplemente no es suficiente. La única manera de librarse de las cadenas de sus insufribles orígenes extranjeros es asistir a Columbia o Cornell, donde podrían aprender a hablar un inglés impecable, libre de cualquier acento extranjero o sintaxis no-nativa. Y, luego de un par de programas de postgrado donde se pagan USD $34,740 de matrícula al año, quizás puedan encontrar una pasantía más.

Pero mi punto es este: es probable que estén recibiendo esta educación en la isla de Saadiyat, donde NYU está construyendo un campus, cuyo atractivo para los clientes está en su habilidad de enseñarles inglés certificado a hablantes no-nativos. En relación al argumento de Heddaya, la fortaleza de Frank Gehry se pagará no solo explotando a los trabajadores asiáticos, sino también vendiéndoles habilidades "correctas" de escritura en inglés.

O bien, podrías pagar este tipo de educación en Berlín, donde las franquicias educativas del Reino Unido y Estados Unidos, cobran a los estudiantes USD $17,000 al año por aprender inglés, y lentamente comenzaron a competir con las escuelas de arte gratuitas de la ciudad, que son más inadecuadas y provinciales.

También, se podría pagar por esa educación en innumerables franquicias ya existentes en China, donde el discurso de arte opresivo

P. 81: Imágenes tomadas de https://www.e-flux.com/journal/45/60100/international-disco-latin/

pronto será dictado en un inglés original BNC. El antiguo privilegio imperial se encuentra cómodamente detrás de las fachadas burguesas deconstructivas, y la vigilancia del inglés "correcto" es la parte posterior del neofeudalismo facilitado por el IAE.

Tal educación te dejará endeudado, porque si no empeñas o apuestas tu futuro adquiriendo esta habilidad, serás avergonzado en el mercado de pasantías no remuneradas sólo porque referenciaste alguna teoría crítica que profesores monolingües tradujeron erróneamente hace décadas. Para el estudiante de arte de Skopje, ya no es "publicar o morir". ¡Es "pagar o morir"! Es por eso que no me podría importar menos cuando alguien "desarrolla sus ideas" (unfolds his ideas), o "se involucra en cuestionamientos" (engages in questioning), o "recopila modelos de realidades contemporáneas" (collects models of contemporary realities). No todos son lo suficientemente afortunados, o lo suficientemente ricos, para pasar años en la educación superior privada.

A pesar de lo muy complejas que puedan ser sus palabras, los comunicados de prensa transmiten el intento sincero y a menudo agonizante de aspirantes a depredadores de atacar a un tiranosaurio. Y como dijo Ana Teixeira Pinto: no se puede decir nada verdaderamente importante sin causar estragos en las reglas de la gramática.

De acuerdo: el IAE en su estado actual rara vez es lo suficientemente atrevido como para hacer esto. No ha ido lo suficientemente lejos en cualquier nivel. Tal vez una de las razones para lo anterior es que se tomó demasiado en serio sus robos del latín (y de otros idiomas). IAE se ha aferrado a pretensiones absurdas de erudición y ha cautivado a generaciones de estudiantes de arte para adormecerlos a través de seminarios de Estudios Críticos, a pesar de que el IAE es mucho más interesante si lo vemos como *spam* agregado. Así que nosotros –la multitud anónima (también me incluyo) que sostiene y vive este idioma– tal vez queramos alienar ese lenguaje aún más, hacerlo más extraño y cortar de

manera decisiva sus vínculos con cualquier imaginario original.

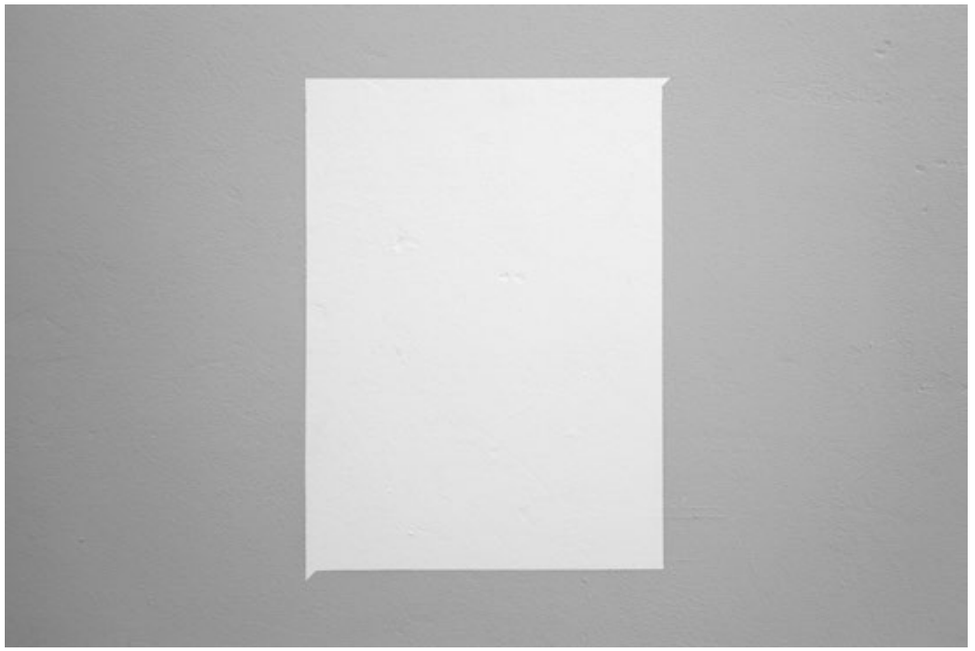
Si el IAE va a continuar, sus pretensiones de un origen en el latín deberían ser seriamente interrumpidas. Y no necesitamos buscar más allá del trillado *slogan* de la EDL para hacerlo: Unus Mundas, Una Gens, Unus Disco (Un Mundo, Una Raza, Una Disco). Vamos a ignorar por un momento que la palabra "disco" podría sonar tan ajena que Rule y Levine podrían sugerir sensiblemente que se le cambie el nombre a "cabaña de reproducción de discos" (platter playback shack). Porque en realidad el lema de EDL a duras penas está compuesto de latín. Por el contrario, está escrito en IDL: Latín Internacional de Disco. Es un latin *queer* hecho por salpicaduras de versiones mutantes de género a través de sustantivos asumidos. Es un lenguaje que tiene en cuenta su dispersión digital, su composición y artificio.

Esta es la plantilla para el idioma en el que me gustaría comunicarme, un lenguaje que no está controlado por corporaciones anteriormente imperialistas y actualmente globales, ni por estadísticas nacionales –un lenguaje que aborda y confronta cuestiones de circulación, trabajo y privilegio (o al menos se las arregla para siquiera decir algo), un lenguaje que no es un artículo de lujo ni un derecho de nacimiento nacional, sino un regalo, un robo, un exceso o un desperdicio, hecho entre Skopje y Saigón por pasantes y extranjeros no residentes, en teclados de *emojis*. Optar por el Latín Internacional de Disco también significa comprometerse con una forma diferente de aprendizaje, ya que disco también significa "yo aprendo", "aprendo a saber", "me familiarizo con" –preferiblemente con música que incluye montones de acentos. Y de forma gratuita. Y en este idioma, siempre preferiré ano sobre bono, oral sobre moral, Satín sobre Latín, follar sobre cabaña (shag over shack). Pueden llamarlo pornográfico, discográfico, alienante o simplemente extraño y foráneo. Pero sugiero: ¡tomemos una muy puta lección de inglés!

BERLÍN, MAYO 2013

LOST IN DIGITAL TRANSLATION

Cinta Tabuenca Lafarga



Almudena Lobera, *What is lost.* Detalle de exposición. Island, Bruselas, 2017. Cortesía de la artista.

Don Quijote comprendía la traducción como «quien mira los tapices flamencos, pero al revés». En esta desnudez que ofrece su reverso, los traductores automáticos –metálicos, robotizados– asoman más que nunca sus trenzados, hilos y puntadas. Existe una urgencia de inmediatez en la traducción y la sociedad hiperinformada, la cultura del *click*, del hipervínculo, así lo requieren: rápido, ultraveloz, sin sesudas elaboraciones ni análisis, como una bandeja de *fast food*.

La traducción automática se presenta como paradigma del *trujamán*[1] contemporáneo, antes dedicado a la interpretación en las transacciones comerciales y que hoy, de alguna forma, mantiene esa esencia: todo es transacción y todo es comercial. Google *Traidor* se ha convertido en traductor omnipotente en su impostura y bajo su binaria y nefasta autoría han caído tanto grandes gigantes como pequeños restaurantes de barrio. La web de turismo de la ciudad española de Santander, en un ejercicio de traducción automática literal extrema, rebautizó el Centro de Arte *Botín* como Centro del *Saqueo*; el *Camin*o de Santiago como la *Carretera* de Santiago y el *casco histórico* como *historic helmet* (histórico casco de la moto). También en España el Festival del *Grelo* –verdura típica de Galicia–, pasó a ser el Festival del *Clítoris* y el *performance art* quedó reducido a un *arte de rendimiento*. Más allá de la chanza, el ridículo o la indignación, este tipo de errores descomunales conllevan una viralización de la traducción en sus horas más bajas. Es el caso de la interpretación de signos *sui generis* de Tamsanqa Jantjie durante el funeral de Nelson Mandela, que llegó a inspirar una obra de teatro que giraba en torno al concepto de *fake*.

Este viaje de ida y vuelta en los malentendidos, lo trabajó el dúo de artistas irlandeses Kennedy Browne durante la 53 Bienal de Venecia. Su instalación, *Milton Friedman on the Wonder of the Free Market Pencil*, refexionaba acerca de los problemas de la globalización, la migración y la traducción lingüística y cultural en un trabajo que partía del texto *The story of the pencil*, del economista liberal Milton Friedman. La obra abordaba estas problemáticas mediante la traducción automática del texto original, que era traducido a una lengua, el resultado a otra, y a otra, y a otra. Y así sucesivamente en 41 idiomas, de forma que el resultado final era considerablemente más breve que

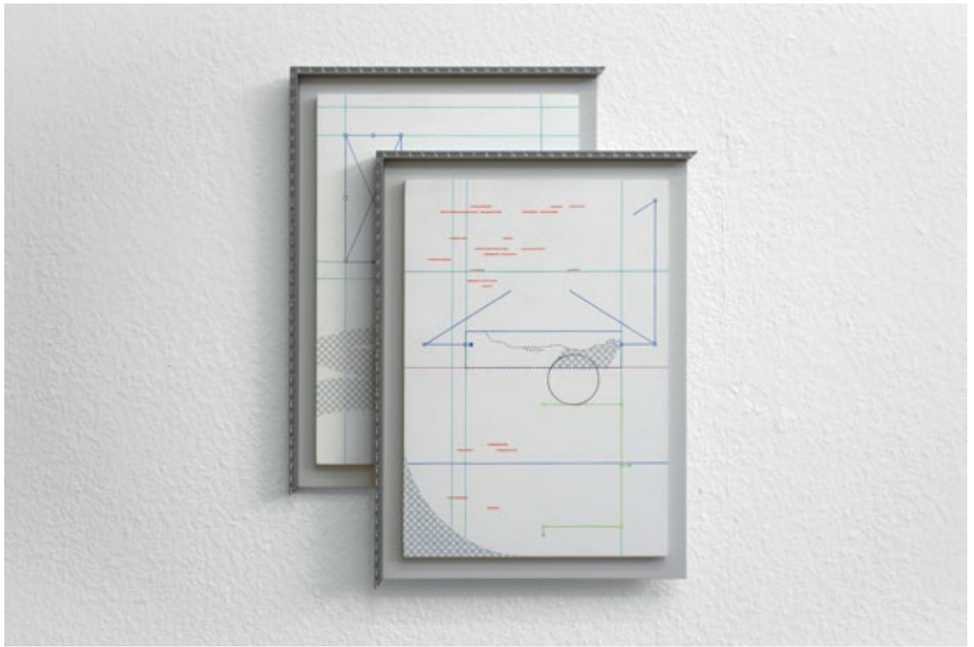
Google Traidor se ha convertido en traductor omnipotente en su impostura y bajo su binaria y nefasta autoría han caído tanto grandes gigantes como pequeños restaurantes de barrio.

el inicial y gran parte del significado y la coherencia se habían perdido por el camino.

Acerca de esta pérdida de significado en el traslado de una lengua a otra, de un medio a otro, o de lo invisible a lo visible en forma de materialización visual o verbal, reflexiona también la artista madrileña Almudena Lobera en su exposición *What is Lost* (Island, Bruselas, 2017), que parte de la premisa de Elias Canetti de que «En la traducción, lo único interesante es lo que se pierde; para encontrar esto debería uno traducir de vez en cuando». Esa pérdida de matices en las traducciones, esos resultados incompletos o que revisan, reescriben e incluso reinventan el original, lo traslada Lobera a la obra *The Woman in the Portrait*, a través de la comparación de dos *stills* de la película *The woman in the window* (Fritz Lang, 1944), en la que el título original habla del rostro en la *ventana* y la traducción al francés hace referencia al rostro en el *retrato*.

Algunos años antes de esto –y de la hegemonía de la traducción asistida–, Antoni Muntadas en *On translation: The Internet Project* (1997), articuló una obra en la que ya cuestionaba la soberanía tecnológica como vía de entendimiento. Durante la Documenta X se podía seguir en una página web el proceso en el que traductores profesionales tradujeron a veintitrés lenguas la frase: «Los sistemas de comunicación ofrecen la posibilidad de desarrollar un mejor

P. 87, 88, 89: Almudena Lobera, *What is lost.* Detalle de exposición. Island, Bruselas, cortesía de la artista, 2017.



entendimiento entre las personas: pero ¿en qué idioma?». El proyecto, como si de un experimento de teléfono roto –o descompuesto– se tratase, ponía de manifiesto los problemas de entendimiento cultural a la vez que cuestionaba los sistemas de comunicación más de punta y sus formas de degradación y manipulación de la información, del texto e incluso del lenguaje *per se*, al pasarlos de una mano a otra, y subrayaba el desgaste que sufren en su viaje digital entre lenguas, en ese *pack* total que ha de contener significado, significante, forma e identidad.

Aquí, y en la historia general de la traducción, entra en juego el estatus de *original* y *copia* y, una vez más, Walter Benjamin. En *La tarea del traductor* (1923), el filósofo alemán se aleja de la literalidad radical, del cálculo de equivalencias y homologías formales y subraya la necesidad de trasladar en la traducción el pulso que late en la lengua y texto original. Para referirse al acto de traducir, Benjamin introduce el término polisémico *aufgabe*, que significa tanto tarea o actividad como rendición o fracaso. Sitúa, por tanto, la traducción en un espacio complejo y homérico, donde se enfrentan, entre otros, la posibilidad e imposibilidad de la traducción y la supervivencia del texto, de la que más tarde haría uno de sus temas recurrentes Jacques Derrida al dibujar el original como un texto matriz, sólido e inalterable y que en su traducibilidad encuentra su supervivencia.

A la luz de los sistemas de traducción digitales, Miguel Morey, Catedrático de Filosofía de la Universidad de Barcelona, se pregunta: «¿con qué ojos habría mirado alguien como Benjamin, tan atento siempre a las modificaciones de la experiencia introducidas por los automatismos, qué habría pensado de los sistemas de traducción automática?» El catedrático catalán especula con la respuesta y pone en relación los programas de traducción asistidos con una Torre de Babel contemporánea, pero sitúa la maldición divina no en la fragmentación irreconciliable de las lenguas, sino en una convergencia digital y homogeneizadora, que olvida la pluralidad y la alteridad y que se encuentra «tan despojada de la posibilidad de albergar lo imparafraseable o intraducible como de ofrecer la palabra justa que realmente nombra, una neolengua meramente instrumental, algo como el *basic English*».

Es esa verdad imparafraseable una de las arterias de investigación de

Y así, la traducción actúa como nuevo tronco más que como rama, como un epílogo del original, como aquello de lo que Henry Miller hablaba cuando decía que somos seres «hechos de la misma carne, pero separados como estrellas».

los *Translation Studies* en relación con los Estudios Visuales y la Filosofía. Ésa que se encuentra en todo aquello que no tiene equivalente entre lenguas, que requiere la descripción de un concepto y que, incluso así, no atina a dibujar por completo. También en todas aquellas palabras que no existen y que, en ocasiones, se juega a que sí, como en el XIII Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española, celebrado en Medellín, en el que se le pedía a niños que inventasen palabras que definieran un todo, una realidad que para ellos sí existía. Del horno salieron varias: *carcanuabla* –risa que da y que hace que uno no pueda hablar– o *fruspiro* –sensación al entrar en la ducha y mojarse con agua helada–. O en los neologismos, que corren como ríos de tinta digital por una red impía, y que hablan de lo millennial, la post verdad o las *fake news* –elegidas por el Diccionario de Oxford palabras del año. Y, cómo no, en todo aquello que resulta casi intraducible por su propia naturaleza, y que los traductores profesionales se ven, sin remedio, abocados a transformar en una obra nueva que mantenga esa esencia, como en la escritura automática, en la poesía o en los lipogramas de Oulipo. Y así, la traducción actúa como nuevo tronco más que como rama, como un epílogo del original, como aquello de lo que Henry Miller hablaba cuando decía que somos seres «hechos de la misma

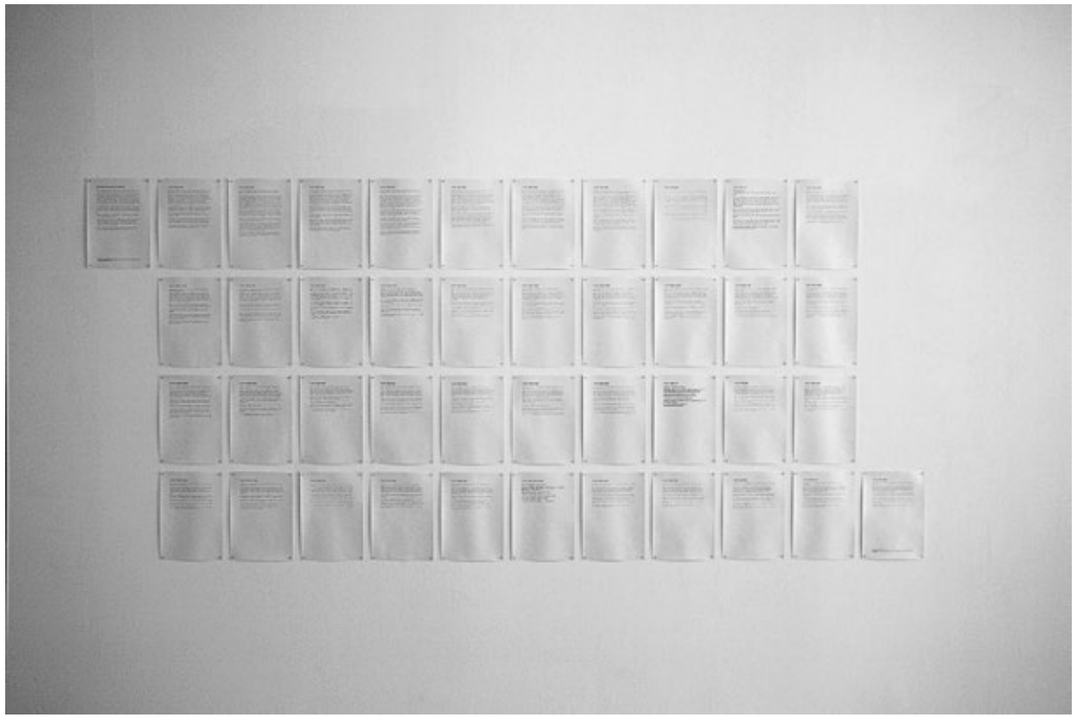
carne, pero separados como estrellas».

De nuevo, sobre lo mudo, sobre lo áfono, sobre lo abstracto y que el lenguaje se empeña en nombrar y dibujar, y sobre lo que se pierde al hacerlo «en el hecho, en la lengua, en la palabra misma,» hablaba el poeta escocés Alastair Reid, traductor de Jorge Luis Borges y de Pablo Neruda, en su poema *Lo que se pierde / What Gets Lost*:

(...) Pero poco a poco me ocurre
que el problema the problem
no es cuestión
de lo que se pierde en traducción
is not a question
of what gets lost in translation
sino but rather lo que se pierde
what gets lost
entre la ocurrencia—sea de amor
o de desesperación
between love or desperation—
y el hecho de que llega a existir
en palabras
and its coming into words.

Cuando se habla de *lost in translation* se hace desde dos acepciones. La primera hace referencia al intento frustrado de traducir una palabra a otra lengua, en la cual no tiene equivalente. En esta mudanza, el significado original, el eco, se pierde en la traducción, como muchas otras cosas que se pierden en la propia articulación del texto, en el viaje que va de la idea, de lo intangible, hasta alcanzar el verbo o la imagen. La otra acepción pasa por el vano intento de explicar algo sin conseguir que la otra persona lo comprenda claramente, hasta que el emisor desiste y deja de intentarlo. Y así es como en la era de los regímenes de traductores automáticos, uno se pierde entre una traducción, y otra, y otra, y la información pasa a ser desinformación, manoseada, mal fraseada, hasta el punto de convertirse en alguien distinto, en un extraño.

1 De la RAE: trujamán, na
Del ár. hisp. turǧumán, y este del ár. clás. turǧumān.
1. m. y f. Persona que aconseja o media en el modo de ejecutar algo, especialmente compras, ventas o cambios.
2. m. y f.intérprete (persona que explica lo dicho en otra lengua).



Kennedy Browne, *Milton Friedman on the Wonder of the Free Market Pencil,* loop de traducción alfabética de 41 idiomas en Google Translate, empezando y terminando en inglés. 42 impresiones digitales en papel. Cortesía Kadist Foundation, 2009.

HERMISCAMBUNALIA: IGNACIO GATICA

Carolina Castro Jorquera

La creación de una lengua implica que en un comienzo muchas de sus palabras más significativas y simbólicas resulten indescifrables. Esto ocurre porque un alfabeto centra la consciencia en una vía abstracta para transmitir la información y, al hacerlo, pierde la realidad percibida de lo que está comunicando. Por ejemplo el jeroglífico de un pájaro no deja de parecerse a un pájaro, en cambio la palabra "pájaro" no se parece a nada, no guarda una relación directa con lo que está simbolizando. En otras palabras es como si la alfabetización fuera lo más alejado de nuestra percepción emocional del mundo. Sin embargo, *Hermiscambunalia* propone ser una palabra que nos lleve por un viaje sinestésico, sin nunca llegar a reducir su significado, sino expandirlo mediante la liberación de los sentidos y la posibilidad de reconocer nuevas formas de percepción sumergiéndonos en un viaje abstracto y psicodélico.

Imaginemos que las palabras no son sólo un conjunto de letras puestas unas detrás de las otras sino que éstas implican también un sonido. *Hermiscambunalia* resulta hasta difícil de pronunciar, Her-mis-cam-bu-nalia, Hermis-cambu-nalia, por más que consigamos entonarla es muy posible que en un comienzo nos resulte desconcertante pero que sin embargo asumamos su existencia en relación a un recuerdo, como me ha ocurrido a mi que cuando le escuché por primera vez pensé en una planta carnívora voladora. Su sonido me resulta atractivo y, si bien no funciona como el jeroglífico –que ilustra lo que significa–, las obras

que conforman la exposición y que han dado nacimiento a *Hermiscambunalia*, la transforman en un jeroglífico en sí misma poniendo frente a nuestros ojos el sonido y la imagen de una nueva arqueología contemporánea.

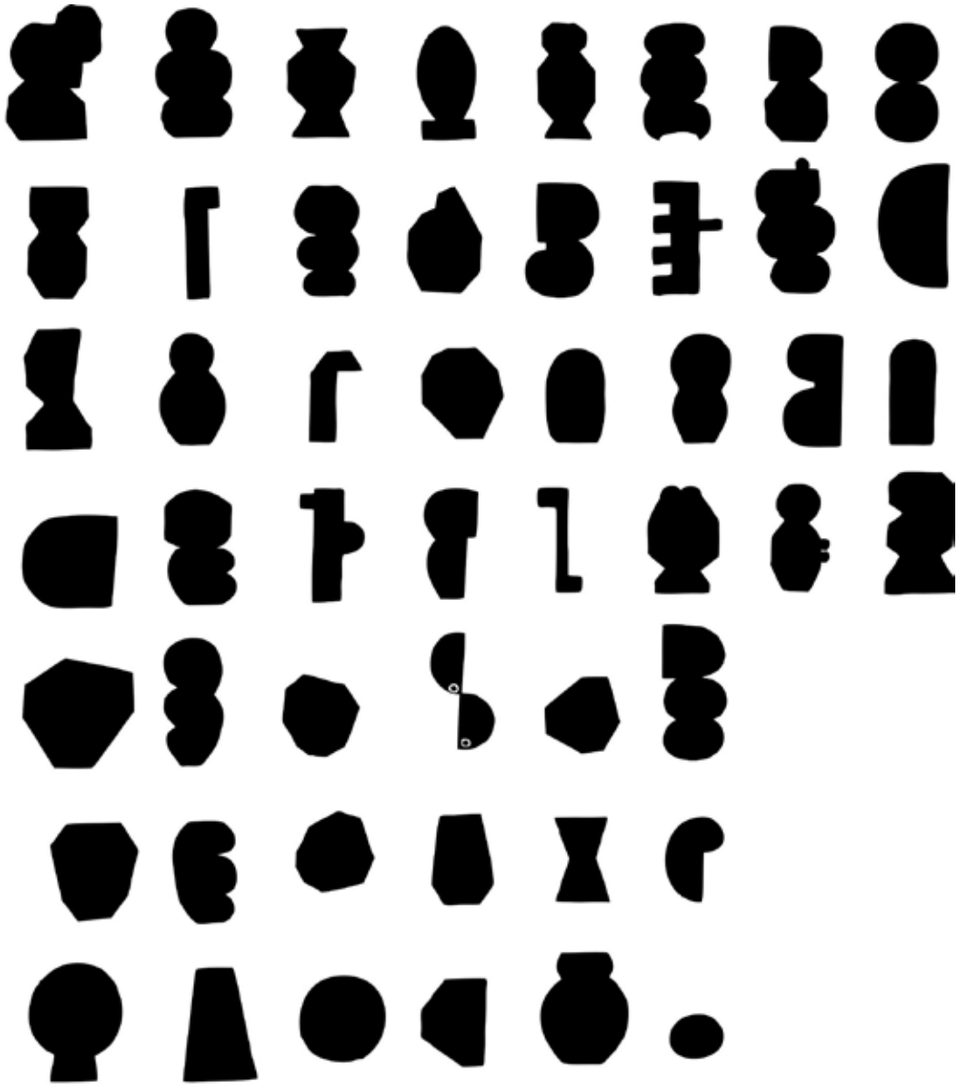
Hermiscambunalia es una palabra compuesta por muchas otras –hermética, caminar, buscar, interpretar, deambular, sinestesia, mímesis, oxímoron, tropicalia–. Es también un concierto, es un espacio lleno de huellas y formas, símbolos y letras, es una caverna neolítica donde entramos por primera vez y vemos las inscripciones de una alterada relación del hombre con el tiempo, es la señal de una nueva conciencia en consonancia con una joven generación. En el centro de *Hermiscambunalia* –la exposición- se encuentran unas formas totémicas, un pequeño monumento arqueológico que simboliza, entre otras cosas, el abecedario originario de esta situación lingüística: la piedra filosofal del lenguaje hermiscambunal. A su alrededor ocurrieron un sin número de situaciones rituales, entre ellas *Traducciones* –un concierto de música experimental donde los músicos interpretaron los significados ocultos en las obras-, ofreciendo a la comunidad la interferencia de varios tipos de sensaciones de diferentes sentidos en un mismo acto perceptivo.

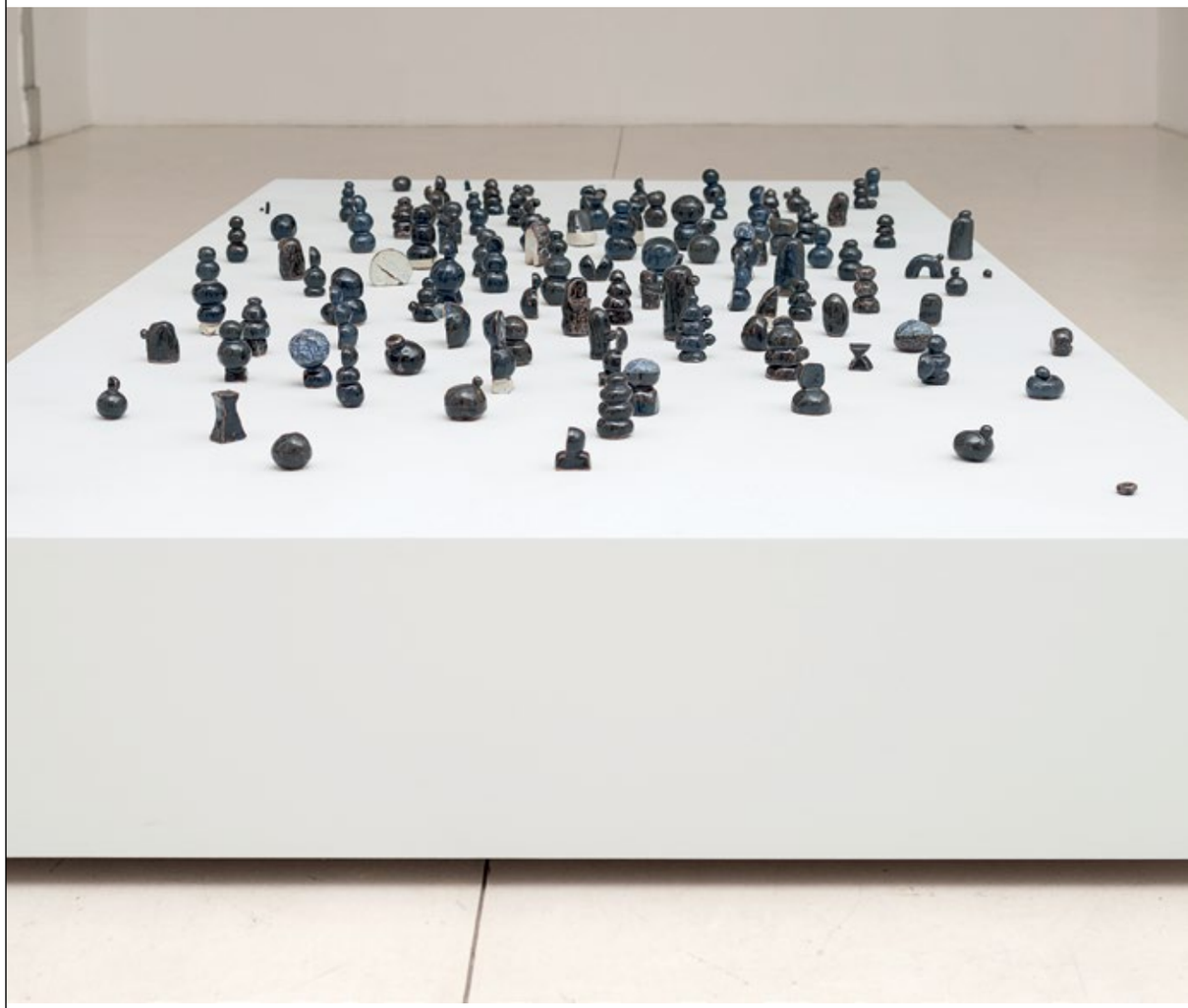
La transmisión de un conocimiento por la vía abstracta de la experiencia, eso es *Hermiscambunalia,* un sinsentido colmado de significados, un pájaro que no sabe leer ni escribir, pero que reconoce al vuelo a otro como él.

SANTIAGO DE CHILE, 2014

Texto escrito con motivo de la exposición *Hermiscambunalia* en la Galería Die Ecke, Santiago de Chile, Chile, 2014.

P.96: Ignacio Gatica, *Hermiscambunalia (Alfabeto)*, 2013.
P.97: Ignacio Gatica, vista de la exposición *Hermiscambunalia*, Galería Die Ecke, 2014.





ON SUBJECTIVITY

Antoni Muntadas

Between June 1977 and June 1978 I sent one photograph and a printed letter to several people asking for a caption. I initially considered sending this material to a large group of people of different ages, professions, from different countries etc. However, I finally decided to restrict myself to those people directly involved in the “image world”. Mail

was the main communication system used in the process of building this publication. I will consider this work finished when all the people who contributed their interpretations will have received this publication and will then redact their own captions to other interpretations of the same image. A circle is closed. In another way, the circle is open to the new readers of this publication. I acknowledge each one of the contributors without whom this work could never have been accomplished.

MUNTADAS, CAMBRIDGE, USA, AUGUST 1978

JOSEPH GRIGELY: UNTITLED CONVERSATIONS

DAVID AYALA-ALFONSO

Untitled Conversations **(conversaciones sin título) es una serie de piezas de papel escritas a mano que el artista Joseph Grigely colecciona desde hace varios años. Provienen de su vida cotidiana, pues se convirtieron en una forma de comunicación, luego de que un accidente en su infancia le dejara sordo. Grigely, artista y académico experto en letras,**

está interesado en cómo los diferentes soportes y lenguajes de comunicación que utilizamos poseen una distintiva carga ideológica: cómo por ejemplo algunas obras de literatura han sido editadas para esquivar contenido político, racista o sexual. O cómo ciertas metáforas –como "este crítico está *ciego*", o "aquel hace oídos *sordos* ante los consejos"– ignoran la riqueza que hay detrás de las culturas de la discapacidad.

Interesado por los archivos (ha trabajado de forma notable con los de Gregory Battcock y Hans Ulrich Obrist), Grigely estudia los lenguajes y las estrategias de re-circulación de materiales y acervos culturales, por sus múltiples vidas, y por la forma en que cada una de estas manifestaciones aglutina un nuevo matiz o un nuevo significado al complejo mundo material y conceptual de la obra de arte y la obra literaria. La suma de todas las formas de existencia de una obra particular (copias, reimpresiones, ediciones, parodias, recreaciones) crean el significado total de la obra, de su manifestación en el mundo. Desde esta perspectiva, las estrategias de re-codificación, re-espacialización, reorganización y recreación de materiales culturales no sólo agregan nuevos significados a la obra original, sino que crean nuevas instancias –incluso nuevas obras.

Las piezas que hacen parte de las múltiples recreaciones de *Untitled Conversations* a través de los años son simplemente fragmentos de conversaciones de su vida cotidiana: viajes de trabajo, reuniones de café con amigos, veladas en su apartamento en Chicago, interacciones con desconocidos en los múltiples espacios de tránsito de la vida cotidiana, y todas aquellas conversaciones sostenidas con quienes no "hablamos" el Lenguaje de Señas Americano (ASL). Recreadas como matrices de diferentes tamaños y órdenes, las expresiones contenidas en estos trozos de papel transitan de un uso cotidiano a una reedición libre y de múltiple lectura; se trata de la confluencia de tres lenguajes, o el tránsito entre ellos.

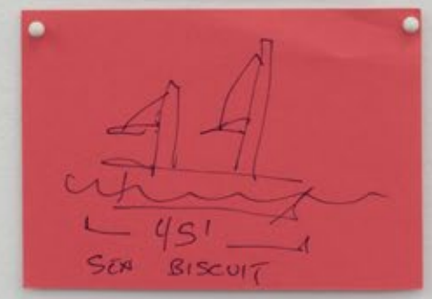
The "original"
was, I think, the
same plates, but
the cover was in
color.
The original paintings
are 1/- 8" x 10".
I think this copy
is from the original printing.
Not sure...

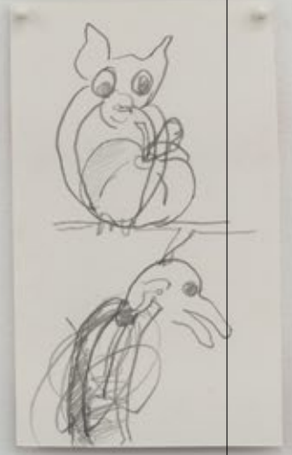
~~I GUESS?~~
IS YOUR SON
A PICKY EATER?
DO YOU
COOK IT?

ANTHONY d'OFFAY GALLERY
~~No lemon juice~~
~~So I got it xtra~~
~~lemons~~
shall I squeeze
lemons?
TEL 0171-499 4300 FAX 0171-493 4413

his article about the rapper
Lil' Wayne and how copyright
law effects the legal status
of hip-hop mix tapes
I thought that he didn't
enough stress the injustice of the
crack downs on sampling. He
agreed and said there just
wasnt enough space in that article.

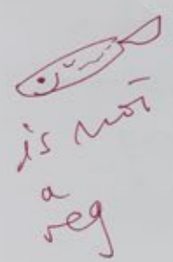
Squirrls
GET ON
SCREEN
DOOR





Happy
Holiday's
Joe.

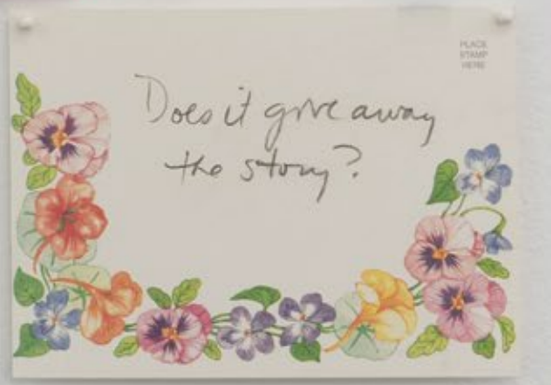
DO YOU THINK MORE RECENT
CHARS ARE NOT AS
DENSE?



is not
a
reg

SOCKSHOP
www.sockshop.co.uk

Have you seen the story ~~of~~ about
the composer in Rhiwanda who is
being put to death for his music?



El "original"
era, creo, de las
mismas planchas, pero
la portada era en
color.
Las pinturas originales
son +/- 25 x 20 cm.
Creo que esta copia
es de la impresión original
No estoy seguro...

~~SUPONGO QU~~
TU HIJO ES
MUY MANIÁTICO
COMIENDO?
¿TÚ COCINAS?

PROXIMIDAD RADICAL
EXPERIMENTAL

¿QUÉ ES LO QUE PUEDE REPRESENTAR
CADA TOTALIDAD DISCRETA COMO OBJE-
TO ONTOLÓGICO?

ANTHONY d'OFFAY GALLERY

~~no hay ~~ ~~de~~
~~tinta~~ así que pidé
4 extra

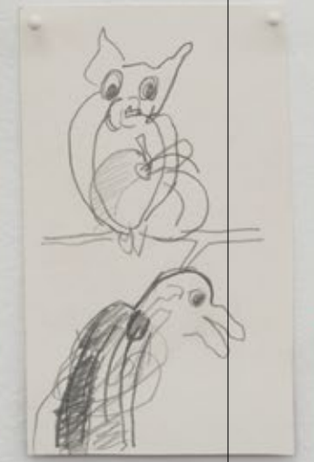
exprimo los
limones?

TEL 0171-499 4100 · FAX 0171-493 4443

Sobre artículo sobre el rapero Lil' Wayne y cómo afectan las leyes del copyright al status del mixtape en el hip-hop.

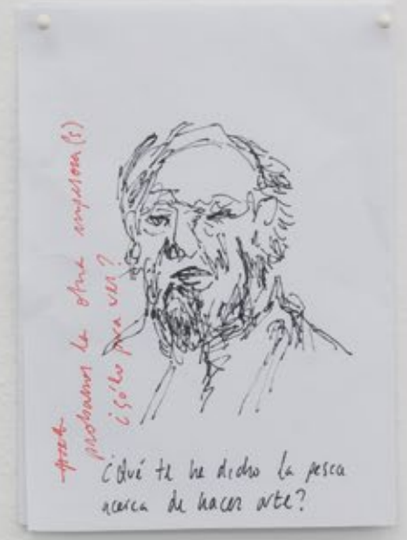
Creo que no hizo el suficiente hincapié en lo injusto que es suprimir el sampling. Estuvo de acuerdo y me dijo que sencillamente no tenía espacio en el artículo.

Rodillo
SE SUBEN
PANTALLA
PUERTA



Felices
Fiestas
Joe.

¿CREES QUE LOS CORCHOS MÁS
RECIENTES NO SON TAN
DENSOS?



SOCKSHOP
www.sockshop.co.uk

¿Has visto la historia ~~del~~ sobre
el compositor en Ruhanda al
que van a matar por su música?

PLACE
STAMP
HERE

¿Cuenta mucho de
la historia?

Kota Ezawa
Paul Chan
Fiona Banner
Adam McEwen
Anne Collier
DE UITDAGING
the soup is everything which got stuck in the drain —
Yes thanks
CAN I have some lettuce
can I have some water please
THANKS
BUT is no more DOO DOO
in my left hand
for you all is good
Cement
EVERY TIME YOU START TO SAY SOMETHING ALL YOUR WORKERS SAY "OHH NOOOO." BECAUSE WE KNOW WHATS COMING.
Why do that !!?
He asks —
Can I touch the chicken, wash it? play with it like a puppet as you read greek myths to me outloud?
Barbican Centre
What will U do for SF
Do U know Adolfo's Shifter is classified
all his books according according to colors
HANS COPER 1920-1981
delinquency Graham was a JD stolen car joy rides in Schenectady
Leaving Ann Arbor FOR GOOD?
we put some $ down on a place in St Paul — supposed to move by Christmas...?
Thats what bras are 4.
Today I had a bill stuck under my breast as I walked in to the shower
I got caught at that border with drugs.
1. Pot
2. Coke
3. Mushrooms
They only found the pot.
So we snorted the coke immediately.
we have/had 6 houseguests. including 4 tall big dudes. No showers/power til today
43° NIGHT & DAY
Are you carrying any gifts or items from unknown persons?
Do you know?
AM I doing it wrong?
Rigid & DOG CFS perfect!
Fly fishing
Radisson
Holly Fr Clock
Paint by
Seminario de Cafe de Flore

P. 102–105: Joseph Grigely, *Conversaciones sin Título* (Traducidas), tinta, lápiz y papeles impresos, dos páneles de 15 papeles con conversaciones, 56 x 39 cm (c/u), Cortesía de García Galería, Madrid. Foto: Roberto Ruiz, 2017. P. 106–107: Joseph Grigely, *People Are Overhearing Us* (detalle), impresión pigmentada, Ed. de 3, 112 x 340 cm, Cortesía de Air de Paris, Paris, 2013.

Joseph Grigely, *White Noise,* tinta y lápiz sobre papel, instalada en sala oval, 2000, 914 x 549 x 427 cm, Vista de instalación, "Erre," Centre Pompidou-Metz, Cortesía de Air de Paris, Paris, Foto: Rémi Villaggi, 2011.

BESTIARIO DE ANIMALES INEXISTENTES

Mateo Pizarro y María del Mar Gámiz

RESEÑA POR DAVID AYALA-ALFONSO

Cuando llegaron a América, los navegantes españoles encontraron un mundo lleno de vida animal y vegetal nunca antes vista. Enfrentados a esta exuberancia de lo "nuevo", y ante la dificultad de reportar lo encontrado de vuelta en España por medios visuales, estos exploradores europeos

describieron su experiencia con aquella vida desconocida por medio de analogías de su propia cultura visual. Como resultado surgieron bestias fantásticas, que consistían en amalgamas de fragmentos animales y vegetales, y que sólo podían existir en los diarios de estos navegantes. Y que se manifestaron luego, como en el icónico rinoceronte nunca visto por Durero, en las representaciones visuales que se desprendieron de aquellos relatos.

El *Bestiario de animales inexistentes* reúne textos descriptivos de animales

y dibujos inspirados en dichas descripciones, como una reflexión sobre las relaciones entre palabra e imagen. Apoyados en la idea de que un texto tiene tantas interpretaciones como lectores, Mateo Pizarro y María del Mar Gámiz exploran el poder que tiene la descripción textual para detonar múltiples imágenes mentales. Gámiz revisa las descripciones de animales de múltiples naturalistas que van desde la antigüedad clásica hasta el siglo XIX, y elimina los

nombres de los animales de

dichas descripciones. Después, Pizarro dibuja cada animal de acuerdo a la descripción escrita. El ejercicio confronta la cultura visual de los viajeros de diferentes épocas a la de Pizarro; y aunque el resultado difiere de aquellos que pudieran conseguirse en su contexto original de aparición, subraya el desplazamiento que tiene lugar en el tránsito del lenguaje escrito al visual, y en la experiencia del mundo de todos aquellos actores que hacen parte de este ejercicio –desde los viajeros de la

antigüedad hasta Pizarro.

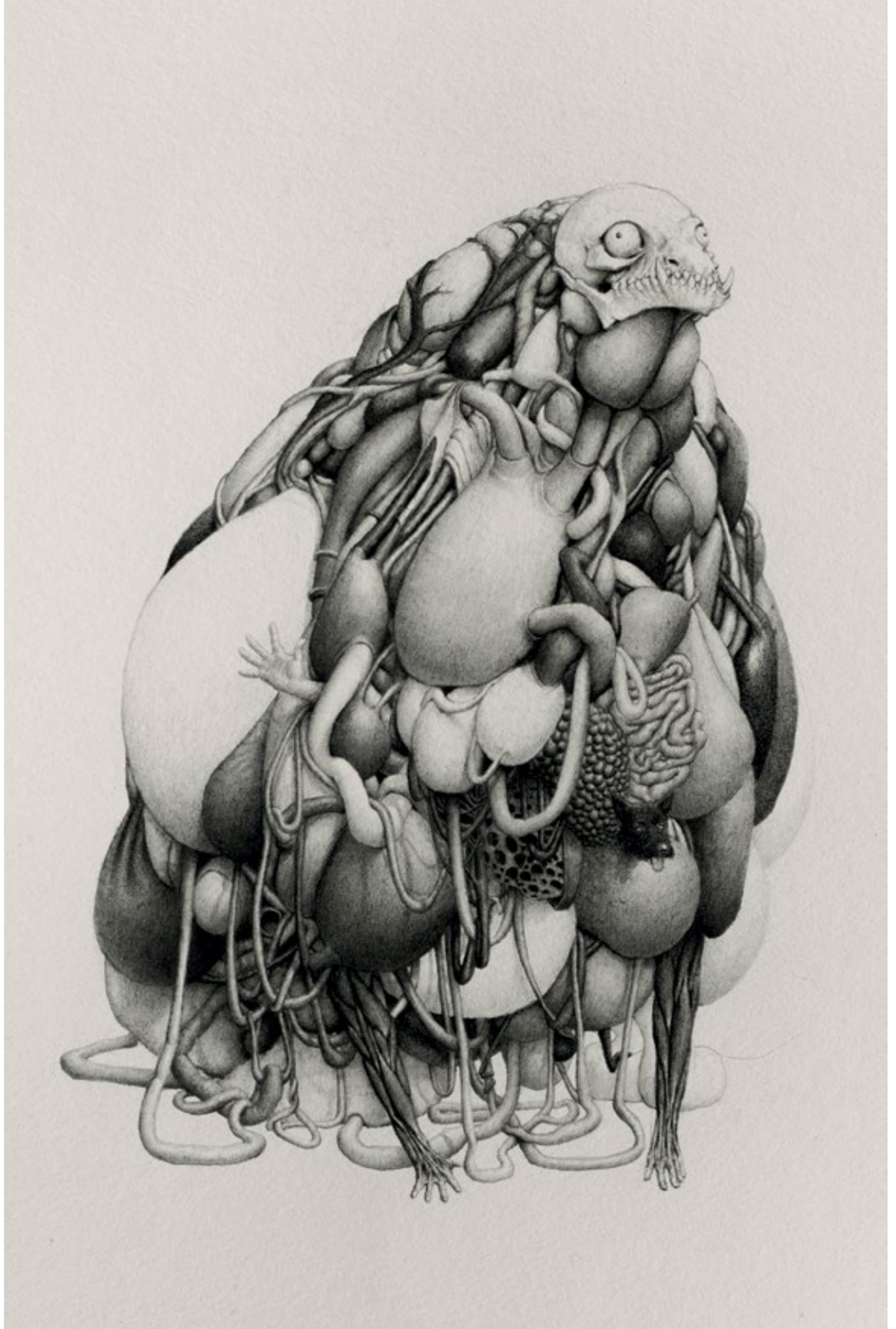
En el mar hay un monstruo que en griego se llama *** (***) y en latín *** (***). Es un cetáceo grande que sobre la piel tiene arena como la que hay en la orilla del mar. En medio del mar levanta hacia arriba su espalda sobre las olas, de tal modo que a los marineros que van navegando no les parezca otra cosa que una isla, principalmente cuando ven todo aquel lado lleno de arena como en todos los litorales del mar. Creyendo, pues, que es una isla atracan su nave junto a ella y, desembarcando, clavan estacas y amarran las naves. Luego, para cocer la comida después del trabajo, encienden hogueras en la arena como si fuera tierra firme. Pero el monstruo, apenas siente el calor ardiente del fuego, se sumerge súbitamente en el mar, arrastrando consigo la nave a las profundidades. Así les ocurre a todos los que son incrédulos e ignoran las artimañas del diablo; poniendo en él toda su esperanza y participando de sus obras, se hunden junto con él en el infierno de fuego ardiente. La naturaleza de la bestia es la siguiente: cuando tiene hambre, abre la boca y exhala un aroma que huele bien. Apenas perciben ese olor, los peces más pequeños se reúnen en la boca del monstruo, el cual, cuando nota que tiene la boca llena, la cierra de repente y se los traga. Así les ocurre a todos los que tienen poca fe y están embriagados por los placeres de la vida y por sus seducciones como si fueran perfumes: inesperadamente son tragados por el diablo como pequeños pececillos. Los más grandes, por el contrario, se guardan de él y no se le acercan. Pero los hombres indecisos y de poca fe, mientras persiguen los placeres, los lujos y los deleites del diablo, son engañados, como dice la Escritura: «Se deleitan con ungüentos y diversos perfumes; el corazón se rompe por las desgracias». Los llaman *** (***) o monstruos marinos por el tamaño descomunal de su cuerpo. En efecto, hay en el mar especies de monstruos iguales que montañas, tanto que las naves se dirigen también a ellos como si fueran islas, pues crecen allí los matorrales; como el que se tragó a Jonás, que tenía un vientre tan grande que se creyó en el infierno, según dice el profeta Jonás: «Me escuchó el Señor desde el vientre del Infierno»

Son muy comunes en las costas y ríos profundos de Jamaica, uno de diecinueve pies de longitud, me contaron, fue capturado por un perro, que emplearon como carnada, amarrado con una cuerda, cuyo otro extremo se encontraba atado a la pata de una cama. El *** que solía venir todas las noches, atrapó al perro y jaló la cama hasta la ventana, despertando a sus ocupantes, que lo mataron pues les había hecho muchas maldades. Su piel fue rellenada y ofrecida a mi persona como como regalo por su extrañeza, pero fui incapaz de aceptarla por su enorme tamaño, haciéndome falta espacio donde almacenarla.

En un *** de siete pies, había cuatro glándulas, depósitos de almizcle o bolsas de olor, dos debajo de la mandíbula, y dos cerca del *ano*, el esófago estaba reflejado, y tenía una o dos desviaciones, y una división antes de entrar a los pulmones, que no eran más que vesículas con venas entremezcladas, había dos grandes lóbulos, uno de cada lado de la columna vertebral, el corazón era pequeño, con aurículas y pericardio, en el que se hallaba gran cantidad de agua, el diafragma parecía membranoso, o más bien tendinoso o nervioso, el hígado se posiciona sobre todo en el costado derecho, con un lóbulo extendiéndose hasta el izquierdo, era largo y triangular, y tenía una vesícula enorme, llena de bilis amarilla y ligera, No observé bazo alguno, los riñones se encontraban cerca del *ano*, suspendidos a lo ancho y fijados a las vértebras, apareciendo en secciones diferenciadas; carecía de lengua, pero poseía un gran estómago cubierto de una capa rugosa en su interior, que contenía varias piedras redondas y lisas, así como arena, como la que se encuentra en la costa, y algunos huesos también. Había muchas circunvoluciones de los intestinos, y el *recto* estaba dividido en articulaciones, por decirlo de alguna forma. El ojo recubierto de una fuerte membrana nictitante, esféricos y con la pupila alongada de un gato.

No se debe intentar perforarlos sino en el vientre, en el de uno de nueve pies encontramos un jarrado de piedras.

N. del T.: Las cursivas son iguales en el original.



“Etiopía produce una bestia de nombre * (***), del tamaño de los bueyes; las plantas de sus patas son como las del íbice; con cuernos ramificados y cabeza de ciervo; del color de los osos e igualmente con un pelo espeso. Se da como cierto que el *** cambia de apariencia cuando tiene miedo y, cuando se oculta, se vuelve igual que cualquier cosa que esté cerca de él, ya sea una piedra blanca, un matorral verde o cualquier otra forma que prefiera”.**

BESTIARIO DE SAN PETERSBURGO

***** (*Dolichonyx oryzvora*) Observado por primera vez el 13 de Octubre de 1847, por el Sr. Hurdis, cuando mató a tres especímenes de una pequeña bandada de ellos, en el pantano de Pembroke. Hay años en los cuales este [...] es divisado frecuentemente, pero siempre con su plumaje invernal. Son tan extremadamente gordos que es prácticamente imposible preservarlos. *** (Falco sparverius) Un hermoso especimen de estos [...], fue cazado cerca de los lagos Sluice el 9 de diciembre de 1853, mientras intentaba capturar unas gallinas.**

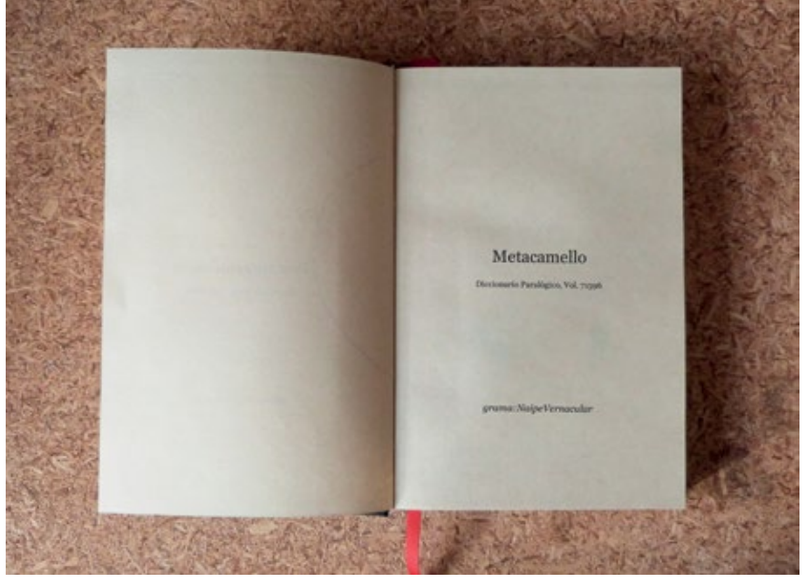
JOHN MATHEW JONES ET AL.,
THE NATURALIST IN BERMUDA

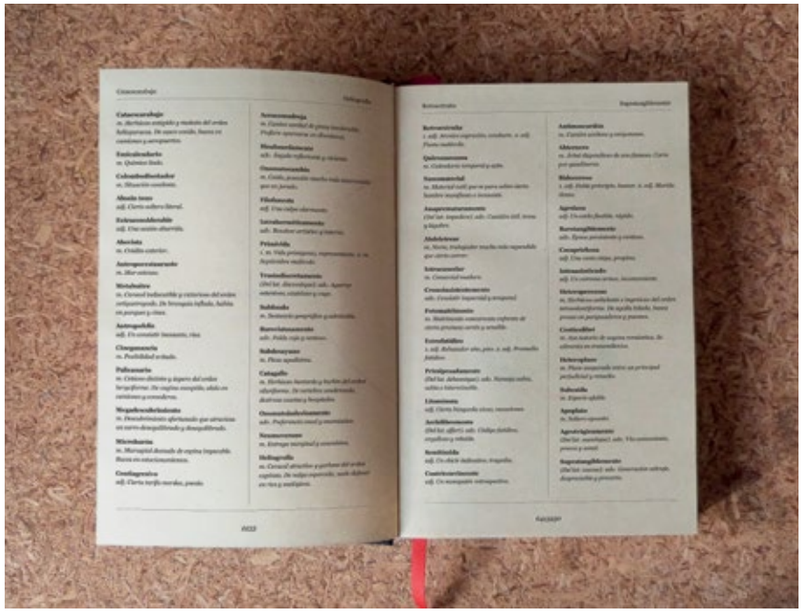
LIBROS ALGORÍTMICOS
David Medina

RESEÑA POR DAVID AYALA-ALFONSO

En su sitio web, David Medina presenta su trabajo como un conjunto de procesos colaborativos, hechos en compañía de otras "entidades". *Libros Algorítmicos* es una serie que hace explícita esta posibilidad: se trata de libros generados de forma automática por software desarrollado por el artista. Cada libro es construido a partir de una operación distinta de lenguaje: la copia, la sustitución, la aglutinación, etc. de frases y palabras que permiten, por ejemplo, que un poema se transforme en otro a medida que progresan las páginas de un libro, o que surja de repente un diccionario de neologismos, combinando palabras y asignándoles significados de forma aleatoria. Medina genera las condiciones de aparición de estas obras, por medio de un intrincado sistema de algoritmos y reglas donde confluyen diversos intereses: las relaciones entre técnica, cultura y naturaleza; problemas del lenguaje y la escritura; el comportamiento de los sistemas autopoiéticos; y los procesos de interpretación, traducción, reproducción y desplazamiento. El artista describe su trabajo a través de siete reflexiones:

1. **El principio de estos libros está basado en la traducción (o transducción, como la que convierte la energía solar en eléctrica) como medio expresivo.**
2. **El tomar fenómenos naturales (en este caso un río y su sonido) como semilla aleatoria me permite construir sistemas híbridos entre naturaleza, técnica y cultura. En el caso del diccionario, la forma de onda del sonido del río en su incesante ondulación escoge reglas gramaticales y palabras de miles de términos**





David Medina, *Metacamello: Diccionario Paralógico,* Libros generados a partir de algoritmos, 2018. P. 122: David Medina, *trasiego:Mutis/Jattin,* Libros generados a partir de algoritmos, 2018.

disponibles, por lo que el diccionario es una especie de sonograma del sonido de un río.

3 Los libros son manifestaciones físicas de algoritmos, como especie de congelamientos de flujos incesantes de datos o comportamientos. En este caso son sistemas de reglas inmateriales que informan objetos o sistemas de creación/producción.

4 En el libro *Trasiego* el primer poema sufre una paulatina traslación de sus letras individuales a través del alfabeto hasta encontrar la letra del otro poema. En caso de palabras o versos que desaparecen en el segundo poema las letras devienen comas, puntos y espacios en blanco hasta desaparecer.

5 Me interesa tomar sistemas u objetos culturales humanos y atravesarlos por energías que dislocan su lógica (sean diccionarios, poemarios o equipos de fútbol). En este caso me interesa establecer métodos pseudocientíficos de lectura o simulación de fenómenos naturales (naturaleza) a través de algoritmos (técnica) y afectar con esto sistemas humanos de conocimiento o información (cultura). Estos sistemas constituyen una especie de escultura a partir de flujos de tiempo (innumerables eventos en cambio incesante que pueden ser congelados en un momento dado y fijar su forma).

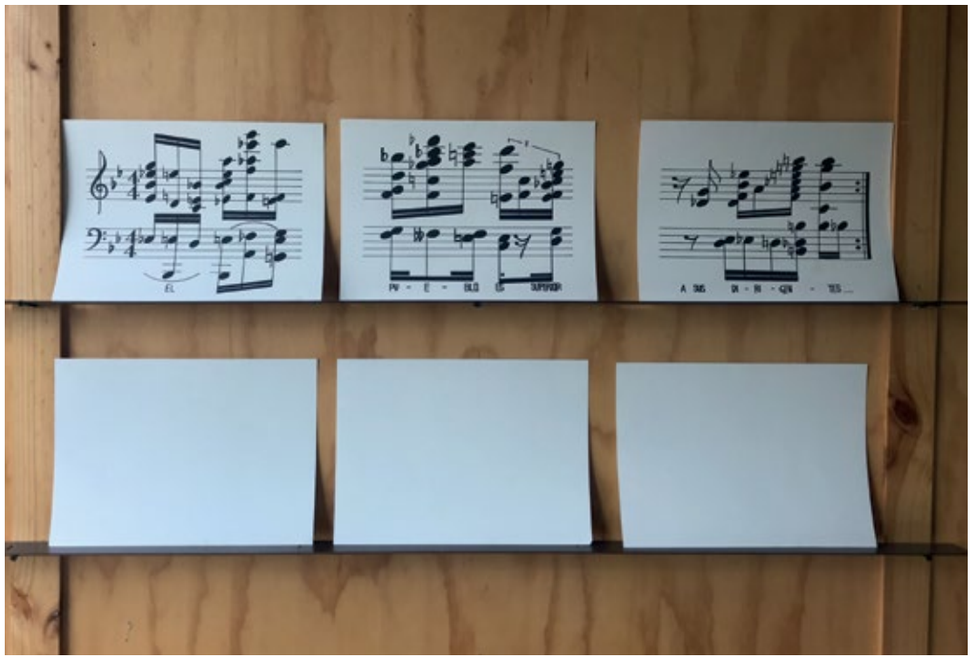
6 Lo inconmensurable de la permutación potencial de estas palabras haría posible cubrir la faz de la tierra y mucho más con diccionarios sin repetir un sólo ejemplar. Cada obra apunta a una obra innumerable y cuasi-infinita en términos humanos, nadie podría leer tantos libros.

7 Me interesa desarticular los procesos usuales de información de estos dispositivos. Por lo tanto los libros devienen ilegibles, los diccionarios apuntan a conceptos imposibles o inútiles, un partido de fútbol no tiene goles o comportamiento de competencia.

BOGOTÁ, MAYO 2018

“EL PUEBLO ES SUPERIOR...

Pável Aguilar



Pável Aguilar. *“El pueblo es superior a sus dirigentes” Ver. Partitura,* Partitura de extracto de sonido del último discurso de Jorge Eliécer Gaitán, armonizado, 2018.

...A SUS DIRIGENTES”

RESEÑA POR DAVID AYALA-ALFONSO

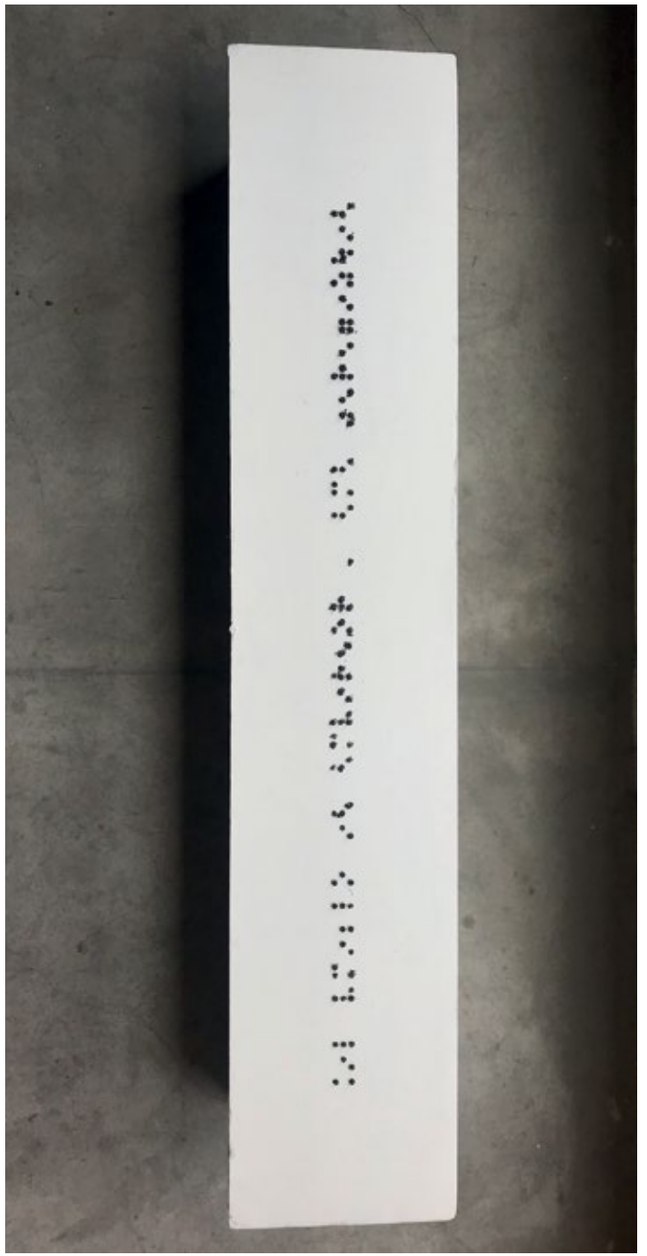
El crítico y teórico literario Homi K. Bhabha ha estudiado cómo la traducción tiene un papel fundamental en la construcción de la memoria social y las narrativas históricas, al convertirse en un elemento que ilumina o distorsiona el significado de una idea. La comunicación globalizada, que normaliza, pero también contamina diferentes expresiones culturales entre sí, hace imperante la traducción: las ideas necesitan ser transportadas entre diferentes contextos, generando resonancias entre diversas culturas, o haciendo visibles aquellas afinidades previamente existentes. Para el artista hondureño Pável Aguilar, esta posibilidad de resonancia es un espacio de trabajo, que le permite transportar un modo de reflexión desde Centroamérica hacia procesos de violencia de la Alemania del Este de la Guerra Fría, o identificar el conflicto de su país como conectado a las consecuencias telúricas del *Bogotazo* y el movimiento anticomunista norteamericano que operó en Latinoamérica durante el S.XX.

Aguilar está interesado en el discurso político de líderes históricos del continente, y cómo estos reflejan ideas y situaciones análogas o relacionadas a aquellas que acontecen en su región. A su llegada a Colombia, fijó su atención de manera inequívoca en Jorge Eliécer Gaitán, interesado por la forma de su discurso, que evoca el de líderes mundiales de izquierdas y derechas durante la primera mitad del siglo. Pero sobre todo, se intrigó por su sonoridad, consecuente con su

formación y sensibilidad musical. De los discursos de Gaitán, Aguilar decidió extraer una frase representativa: "El pueblo es superior a sus dirigentes", que marca la orientación pluralista del desaparecido líder colombiano. El artista trasladó luego esta voz a tres diferentes manifestaciones: una partitura musical de la sonoridad y las inflexiones de la voz al emitir esta frase; un escrito en *braille*, que no está producido en relieve, sino como puntos de pólvora sobre un panel blanco; y finalmente, un código Morse en un fino papel traslúcido de fibras naturales.

Estas tres piezas de la serie *El pueblo es superior a sus dirigentes* encarnan la posibilidad (no concretada) de un lenguaje: en la obra, éste se produce, o se utiliza; sin embargo, su creación o enunciación implica su propia neutralización. El código Morse tiene un uso civil marginal, y pocas personas pueden leerlo; el *braille* en pólvora no puede ser leído, porque la acción de lectura (tocarlo) significa destruir la escritura (enfatizando en la relación de este elemento con las luchas latinoamericanas, así como su permanente potencial de detonación); finalmente, la partitura describe la sonoridad de la frase en boca de Gaitán, pero su interpretación no permite escucharla. Todos estos ejercicios tratan de traducciones hasta cierto punto, "inútiles", pero que en su repetición o redundancia revitalizan la presencia del enunciado y del lenguaje político. Hay entonces una irónica potencia en el desplazamiento ocurrido entre el enunciado original y sus traducciones, una estrategia común al cuerpo de obra de Aguilar. La fractura del código, o la necesidad de una interpretación posterior, generan un *silencio*, que se transforma en espacio de reflexión sobre el contenido profundo de las piezas.

P. 127 IZQUIERDA: Pável Aguilar. *"El pueblo es superior a sus dirigentes" Ver. Braille*, Escritura en braille con pólvora, 2018. P. 127 DERECHA: Pável Aguilar. *"El pueblo es superior a sus dirigentes" Ver. Braille*, Escritura en braille con pólvora, 2018. P. 131 PARTE DERECHA: Pável Aguilar. *"El pueblo es superior a sus dirigentes" Ver. Morse*, Escritura en código Morse sobre fibra textil, 2018.



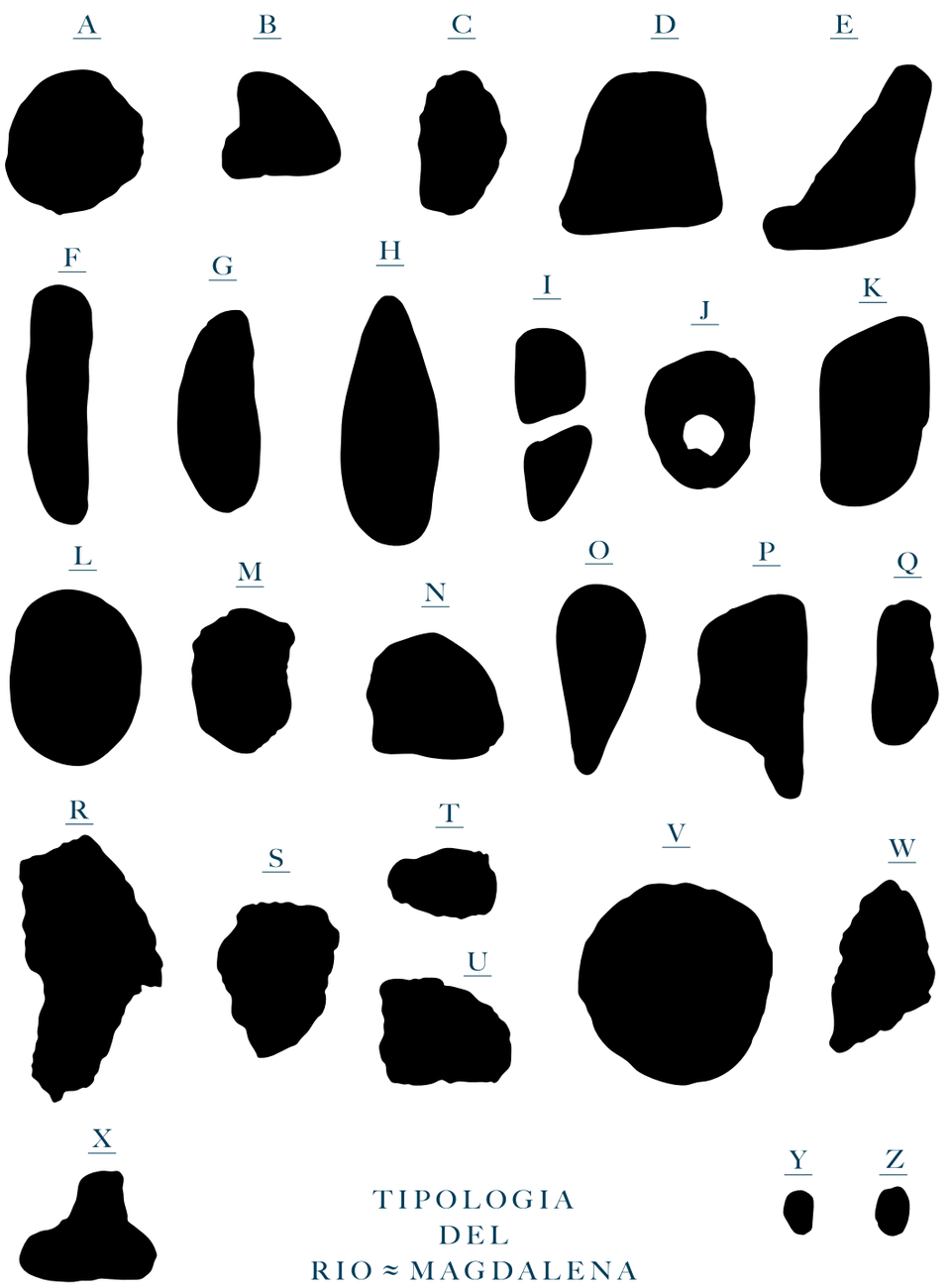
TIPOLOGÍA DEL RÍO MAGDALENA

Marcelo Moscheta

RESEÑA POR DAVID AYALA-ALFONSO

El ejercicio del artista brasileño Marcelo Moscheta es aquel que realiza de forma instintiva el viajero: el acto compulsivo de organizar *algo* para entender y abarcar el nuevo espacio al que se llega. Su portafolio artístico está salpicado de grupos, constelaciones y secuencias de objetos –en su mayoría de origen geológico– ordenados de diferentes formas, luego acumulados, medidos y etiquetados. Las colecciones generan una memoria material de un lugar determinado, que al ser organizado y clasificado se convierten también en memorias afectivas y visuales.

En 2016, Moscheta hizo parte de la residencia Verano Permanente en Honda, Colombia. La ciudad se encuentra sobre el Río Magdalena y en tiempos de la colonia sirvió como punto de conexión entre Bogotá y el exterior, a través del río. Durante su residencia realizó un proceso de recolección y clasificación de piedras en el río, proceso que ha repetido en varios de los lugares que visita. En cada proceso surgen gestos variados de clasificación: enumeraciones, demarcaciones de coordenadas geográficas, clasificaciones tipológicas, asignación de equivalencias alfabéticas, etc. Finalmente, esta colección es organizada de formas diferentes, como *displays* arqueológicos sobre mesas, como grupos organizados para designar letras del alfabeto, o como una larga línea horizontal



de piedras exhibida contra un muro blanco. El resultado de nuevo es una forma de paisaje, esquematizado, insinuado, abstraído o escalado, trasladando elementos esenciales del entorno natural a una versión mínima, sugerida sólo por uno de sus elementos. Moscheta entiende este proceso como una forma de dar una existencia completa a estos elementos que, de otra forma, no tendrían la intensidad para *ser* en sí mismos.

El resultado de las tipologías de Moscheta es, sin embargo, contingente y arbitrario, supeditado a los espacios recorridos por el artista en un tiempo determinado. Es un proceso análogo a la remembranza, que a la vez recolecta y produce algo nuevo. De allí viene, por ejemplo, el alfabeto al cual han sido asignadas algunas de las piedras que han sido reunidas. Existe en ello un cierto placer, que le da orden a lo contingente, sentido a lo arbitrario, una curiosidad intensa por el mundo que gobierna la decisión de capturarlo. También, un interés por enunciar la presencia latente y esquiva de una realidad material poco advertida, pero que no escapa al ojo del viajero.

La colección le da una escala conmensurable al paisaje, al ubicarlo contra la propia escala humana del artista. Este deseo inclinadamente positivista es siempre un ejercicio de traducción, que convierte una ecología material en un esquema humano, o lo que la antropóloga Ana L. Tsing llama *paisaje gestionado*: un espacio en apariencia natural, pero modificado en su esencia para un propósito humano, pero que como consecuencia da lugar también a la aparición de nuevas afinidades, ecologías y manifestaciones materiales.

BOGOTÁ, MAYO 2018

P. 131: Marcelo Moscheta, *Tipología del Río Magdalena*, (Alfabeto), 2016. P. 151: Marcelo Moscheta, *Tipología del Río Magdalena*, Casa Deuxsoleils, Honda, 2016.

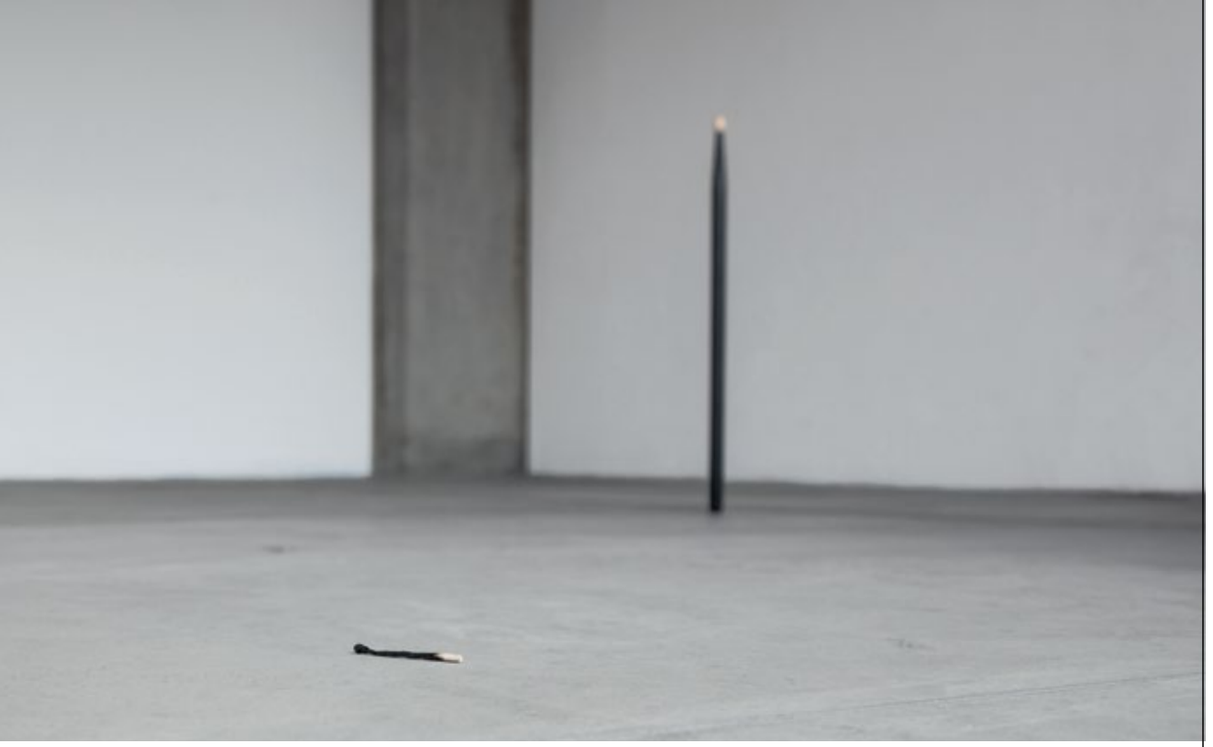
¡SIN TÍTULO

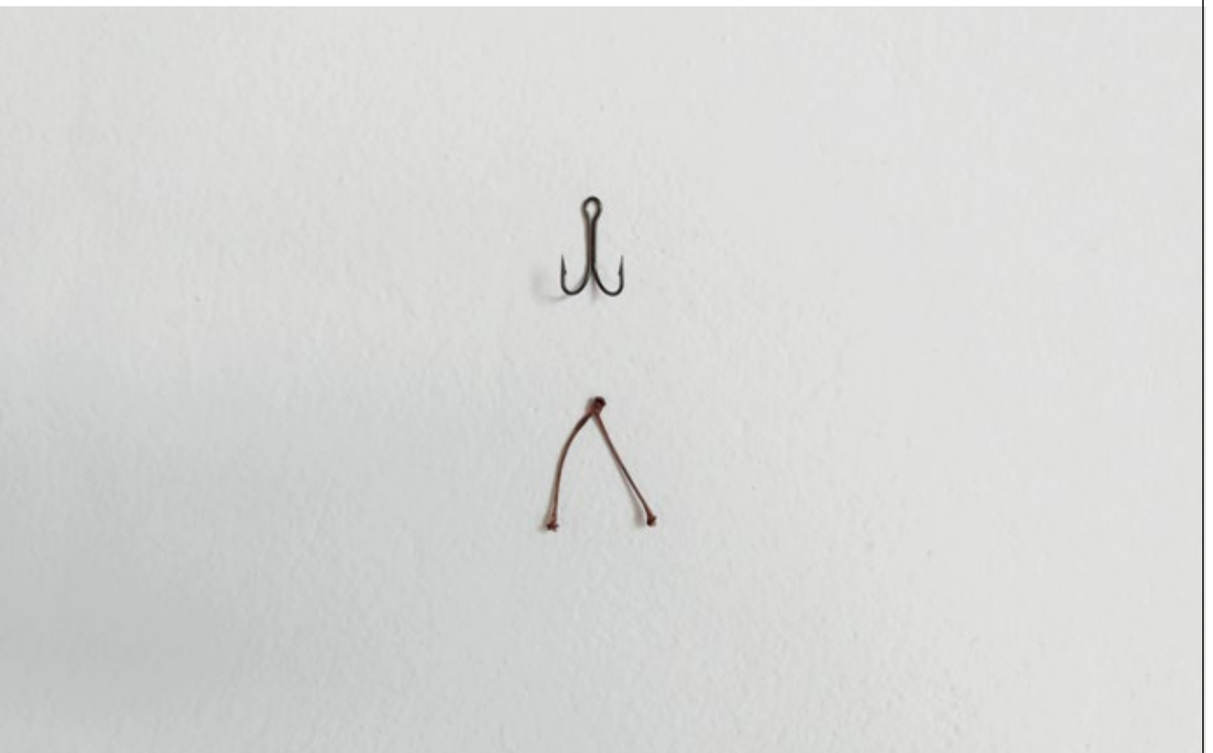
Mauro Vallejo

RESEÑA POR DAVID AYALA-ALFONSO

El encuentro con la obra de Mauro Vallejo demanda atención especial. Su materialidad sutil, dominada por objetos cotidianos de tamaño pequeño y esparcidos por el espacio de instalación, parece escasa a primera vista. Pero a partir de su inspección detallada comienza a desarrollar una potencial intensidad: un pequeño anzuelo contra una inmensa pared blanca; las correas de un reloj en lo alto de un muro vacío; la semilla de una cereza junto a una goma de mascar (también de cereza); o una cuerda con siete nudos en una esquina de la sala, parecen una colección arbitraria. Y es precisamente este vasto marco lo que nos obliga a reconsiderar el estatus de los objetos, pues dejamos de verlos como materia para convertirse en signo. De repente los ganchos, anzuelos, fósforos y cadenas se transforman en comas, puntos suspensivos, paréntesis, signos de interrogación y signos de exclamación, descritos por las formas familiares de los objetos contra los muros blancos del espacio expositivo.

Mauro Vallejo, *Sin título*,
Colgadores de pared, 2017.



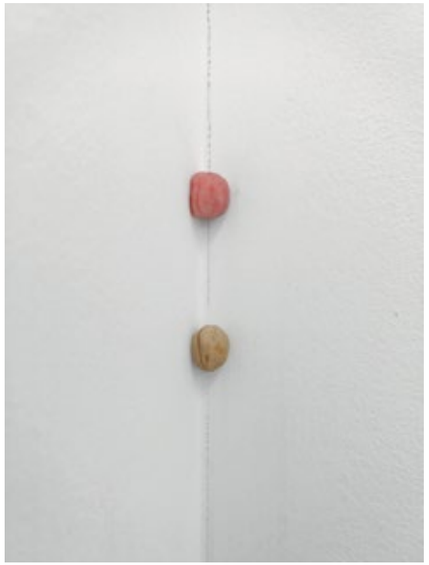


En este proyecto, presentado en FLORA en 2017, y luego en la exposición *Locating outside the sign* en Scan Project Room en Londres, Vallejo piensa en los agentes que se encuentran entre las palabras, que les confieren sentido y facilitan la comunicación. De forma deliberada, el artista ha privado a las piezas de un título, para intensificar su valor transicional, su posibilidad de transformar el sentido de un enunciado, de multiplicarlo, y en palabras del mismo Vallejo, "torsionarlo". El espacio vacío señalado y gestionado por cada uno de estos símbolos funciona como un significante flotante, es decir, como la posibilidad latente de un contenido, como la presencia de elementos semánticos no ligados entre sí, cuyo contenido y sintaxis están supeditados al ejercicio de interpretación, a la condición ideológica de quien interpreta el signo, y también a la escasa materialidad del objeto-signo y la pausa, el énfasis, o la incertidumbre reclamada por éste.

Los signos convertidos en objetos de reflexión, en objetos pulsionales y no auxiliares, ponen en consideración la idea del lenguaje como un espacio de infinita posibilidad. Esto sucede a partir de la inclusión intencional (e incluso caprichosa) del objeto cotidiano en el espacio vacío; como resultado, el objeto se torna polisémico tanto en su realidad material como en su escenificación como elemento lingüístico. La temporalidad expresada por estos signos se trasladada a la experiencia del espacio, que se experimenta por medio de los matices narrativos que proponen las piezas, al reclamar mayor atención o proximidad, o un tiempo más o menos prolongado para descifrar las relaciones entre forma y símbolo.

BOGOTÁ, MAYO 2018

P. 134 PARTE SUPERIOR: Mauro Vallejo, *Sin título*, fósforo y baqueta, 2017. P. 134 PARTE INFERIOR: Mauro Vallejo, *Sin título*, anzuelo doble y tallo de cerezas, 2017 P. 136 PARTE SUPERIOR: Mauro Vallejo, *Sin título*, lente ocular cóncava-convexa y pestaña, 2017. P. 136 PARTE INFERIOR: Mauro Vallejo, *Sin título*, chicle de sabor cereza y hueso de cereza, 2017. P. 137: Mauro Vallejo, *Sin título*, correa de reloj, 2017.



GALLADA LAB

Silvia Jaimes y Alberto Baraya

ENTREVISTA POR DAVID AYALA-ALFONSO

¿Cómo comenzó la colaboración entre ustedes y cuál es el origen del proyecto Gallada Lab?

SJ **Alberto y yo nos conocimos en un viaje a Urabá donde habíamos sido invitados a participar en un proyecto de arte-expedición. Yo había realizado experimentos con la voz y la sonoridad de los pájaros y Alberto estaba trabajando en una instalación que se llamó *La fábula de los pájaros*, que indagaba sobre el comportamiento humano tomando a las aves como protagonistas. Allí vimos que nuestros intereses sobre las aves de la región coincidían y comenzamos a trabajar juntos.**

AB **La idea de "La Gallada" vino del nombre dado a los grupos de muchachos jóvenes que van haciendo diabluras por las tardes en los barrios. Las galladas convocan mediante un fuerte chiflido a su gente, como lo harían los pájaros para alertar o saludar. Para nosotros fue una metáfora perfecta y elaboramos nuestro propio chiflido para nuestra gallada. ¶ Tal vez, en el pasado, debido a la escucha continua del sonido de los pájaros tratamos de "hablar pájaro". Intentamos traducir el universo sonoro de los pájaros a la voz humana o nos preguntamos ¿qué instrumentos pueden repetir estos sonidos? Hay comportamientos que podrían ser llamados de gallada cuando nos unimos para "chatear", "conversar" o "tuitear". De alguna manera lo hacemos alrededor de la idea de sociedad de pájaros. Algunas investigaciones lingüísticas señalan el origen de la onomatopeya en la imitación de los tonos, las frecuencias o la cadencia de los pájaros, y es aquí en lo que definitivamente somos pájaros.**

El proyecto está planteado como un laboratorio. ¿En qué consisten estas prácticas experimentales?

SJ **Nuestro punto de partida es escuchar, escuchar, escuchar. A veces utilizamos grabaciones hechas *in situ*, hacemos visitas a los lugares donde pueden avistarse estos pájaros, o investigamos los cantos en colecciones sonoras disponibles en internet, como la de la Universidad de Cornell. Luego exploramos junto con nuestros invitados las posibilidades sonoras de hacer una traducción de lo que escuchamos. Por ejemplo, cuando trabajamos con Nicolás Vega, músico y artista plástico que se animó a "hablar pájaro" con el sonido de su violoncello y Mateo Mejía que es guitarrista y compositor, realizamos varios paisajes sonoros. En otra ocasión trabajamos con Carolina Ceballos y con el coro Oper realizando traducciones musicales del sonido del copetón y de la paloma a manera de arreglos corales. ¶ En cada versión que hemos hecho del proyecto comenzamos por trabajar con pájaros cercanos al entorno; cuando desarrollamos la pieza para Bogotá por ejemplo, trabajamos con las mirlas, los copetones y los toches. Generalmente para realizar el sonido de un pájaro es necesario contar con más de dos personas, esto se debe a la forma en cómo funciona el aparato sonoro del pájaro. Su sistema de flujo de aire emite más de un sonido a la vez. Por ejemplo la Tángara azuleja *, es un ave colombiana, que se encuentra presente en casi todo el país y habita regiones de clima templado. Los especialistas describen su canto como débil y chirriante con un llamado *chuip* y *síií*. Para el sonido de esta ave, se necesitan dos voces trabajando en relevo; al principio cada uno tenía una parte diferente y entrabamos en sincronización para poder**

hacer los dos sonidos del pájaro al mismo tiempo.

AB A lo largo de la historia del sonido ha habido muchas aproximaciones a las aves. Desde la construcción de los más básicos silbatos y pitos, pasando por el desarrollo de flautas y flautines hasta la sofisticación en muchos instrumentos de viento. También, en música, hay infinidad de citaciones a la experiencia "pájaro"; canciones, arias, óperas, poemas sinfónicos, hasta las complejisimas transcripciones de las voces de pájaros a la notación musical en el trabajo de Olivier Messiaen. Desde la ciencia, los primeros ornitólogos hicieron un estudio sobre las costumbres, la morfología y los comportamientos de las aves, y en ese estudio incluían los sonidos de las aves. Como en ese entonces carecían de la posibilidad de grabaciones sonoras, utilizaron entre otras metodologías, como el uso de frases del lenguaje común para describir el canto de un ave. A modo de recurso didáctico o descriptivo, el estudioso proyectaba frases del lenguaje popular para acercarse a la sonoridad de la frase de un ave. ¶ Es muy curioso cómo el sonido del mismo pájaro se interpreta de diferentes formas según cada región y según cada idioma. Un ejemplo paradigmático es el *Pitangus sulfuratus*, un ave presente en toda América. El pájaro que llaman *bemteví* en Brasil se llama *bichofué* en Colombia, en regiones que tienen una influencia católica fuerte lo llaman el *cristofué*. En el sur, entre Argentina y Uruguay lo llaman *pitanguá* y *quetupí*. En los Estados Unidos esta ave se denomina *kiscadee*. Todos estos nombres son el producto de la onomatopeya del peculiar sonido que hacen estas aves. En cada denominación y su interpretación hay una proyección cultural particular. Nuestra intención en La Gallada, es comenzar con el análisis de ciertos fenómenos culturales en

P. 140 PARTE SUPERIOR: Gallada Lab, *Gallada Cuarteto de Niza,* Humedal de Córdoba, 2016. P. 140 PARTE INFERIOR: Gallada Lab, Presentación *La Gallada del Toche, Urabá Mix,* FLORA ars+natura, 2016.

Nos planteamos más allá de una representación del pájaro, una posible interacción con este. Todo era parte del laboratorio: se trataba, por qué no, de "discutir" con el pájaro que estaba en este ambiente.

los que encontramos el sonido de las aves, para finalmente proyectar nuestras propias acciones, nuestras cuitas, en ese otro lenguaje-experimento.

Además de generar las piezas sonoras, ¿cómo se disemina este material o cómo se presenta en público?

SJ Nosotros hemos hecho varias versiones de La Gallada. En FLORA por ejemplo, hicimos una instalación sonora con una composición en loop de más o menos cinco minutos. Cuando lo presentamos a manera de performance o como mini-concierto, a veces están presentes los sonidos de todos los pájaros y hay un ambiente casi de bosque; en otras ocasiones le damos prelación a "la voz" de alguno de los pájaros durante la duración de cada una de las pistas presentadas. En general preparamos el performance o la intervención de acuerdo al lugar donde la vamos a presentar. Cuando la presentamos en Ibagué en el Museo de Arte Contemporáneo, por ejemplo, nos presentamos cuatro miembros de la Gallada, a manera de ensamble. El festival y la hora en que lo presentamos lo convirtieron en una variación entre un paisaje sonoro y un concierto que duró

aproximadamente veinte minutos.

AB Aquella vez trabajamos con pájaros del Tolima y de la región del Río Magdalena y nos presentamos en un escenario al aire libre con micrófonos para las voces. Mateo Mejía hacía la mezcla en vivo y en el violoncello estaba Nicolás Vega. Y la voz de Sylvia y la mía improvisando sobre la pauta de cuatro momentos inspirados en pájaros diferentes.

SJ Otros pájaros los trabajamos con el formato del cuarteto, donde además teníamos que coordinar la voz con otros instrumentos. La Gallada ha tenido piezas cortas que llamamos mini conciertos. Incluso hicimos una versión para FLORA, que se trató de una instalación sonora a pequeña escala. También acompañamos la presentación del Premio Luis Caballero, cuando Alberto estaba haciendo la intervención de la *Ornitología bolivariana* (2015), en la Quinta de Bolívar. Yo siento que debido a que ya existía la instalación de Alberto en el espacio, el formato que presentó La Gallada también tenía un carácter de intervención, pues tenía que ver con el jardín, y se escuchaba por todo el espacio abierto de la Quinta; dialogaba con el entorno y con la instalación.

AB ¡La Gallada en esa ocasión fue una verdadera tropa! Había diversas voces y colaboradores. Creo que en algún momento también estuvo chiflando Manuel Quintero, que nos ayudaba en los llamados. Teníamos una mesa base con tres o cuatro micrófonos, y un mezclador. Había cosas que sucedían con la gente que estaba asistiendo al lugar donde se estaba originando el sonido, así que también se dan espacios de improvisación... Comenzamos la presentación con chiflidos a todo pulmón, por todos los jardines, convocando al personal. Luego, tres voces hacíamos interpretaciones muy *sui generis* de las mirlas, los toches y una paloma cucurrucucu. ¡El coro nos ofreció una canción colombiana de su repertorio sobre un gallo amanecido, y jugó con nosotros los sonidos sabaneros de los copetones a 30 voces!

SJ La Quinta de Bolívar es una casona colonial que está ubicada al pie de una montaña, y ese pedazo de montaña es todo

un ecosistema de sonidos. Incluso algunos pájaros de la montaña sonaban mientras nosotros estábamos cantando, y lo que tratábamos de hacer era como una inmersión en el mundo del sonido del pájaro.

¿Y la idea era entonces también generar una especie de reintegración del sonido a un contexto más "natural"?

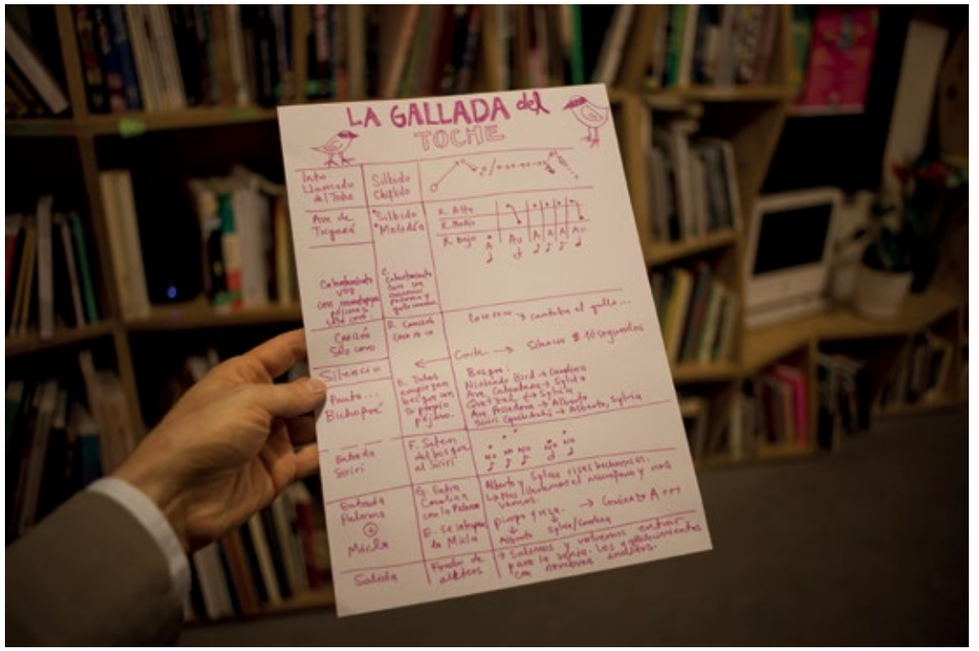
AB Sí, y de hecho allí ya había algo de un ambiente propiamente natural. Durante esos días nosotros hicimos una jornada de observación de pájaros con la gente de la Asociación Bogotana de Ornitología. Nos planteamos más allá de una representación del pájaro, una posible interacción con este. Todo era parte del laboratorio: se trataba, por qué no, de "discutir" con el pájaro que estaba en este ambiente.

Como producto de ello, ¿encontraron alguna respuesta perceptible?

SJ Los ornitólogos hacen eso con frecuencia. En salidas a campo interactúan con las aves, y por ello la necesidad de transcribir a palabras los sonidos de los pájaros: es para crear un recurso mnemotécnico para poder reproducir después el sonido. Mientras estábamos en Urabá, nosotros decidimos experimentar con la posibilidad de "conversar o no" con los pájaros a través de esas interacciones con la voz, y a veces los pájaros responden. Un día también estuvimos realizando observaciones en el humedal de Córdoba, en el norte de Bogotá, donde generamos una interacción con los toches de ese lugar. Diría que en definitiva sí hay una respuesta, pues al crear un estímulo sonoro se genera una reacción. Aunque nuestro canto no sea exacto, durante un período de tiempo el pájaro "contesta", luego se aburre o se calla o se va.

AB También, cuando estuvimos en Urabá conversamos con algunos de los chicos que estaban en los pueblos aledaños a Necoclí. Ellos nos contaban que iban a

P. 145 PARTE SUPERIOR: Gallada Lab (by Sylvia Jaimes), guión de presentación *La Gallada del Toche*, 2016. P. 145 PARTE INFERIOR: Gallada Lab, *Gallos de Pelea*, porcelana encontrada, 2015.



"cantar" con los pájaros; es decir, como parte de la cultura había una interacción continua con el sonido del pájaro y con el pájaro mismo, desde cantarle hasta, en algunos casos, ponerlo en una jaula para escuchar su canto o incluso cazarlo y comerlo. Algunos de los muchachos repitieron los cantos que hacían para llamar a los pájaros, y nos contaron los códigos que utilizaban para identificar a cada pájaro según su sonido.

SJ Y por supuesto la sensibilidad que habían desarrollado estos chicos a su ambiente era muy especial, algunas de las imitaciones eran impresionantes. No tenemos registros de ello pero tomamos algunas notas de sus modos y maneras.

AB Hay toda una rama de la biología que se llama la Etno-ornitología en la que se unen los estudios etnográficos con los estudios de las aves. Hay algunas sociedades alrededor del mundo que han establecido sistemas que permitan la comunicación de un valle a otro, de una colina a otra; esto a través de silbidos que se escuchan a distancia; no se trata solamente de decir "sí", "no", "ya voy", o "venga para acá", sino que existe un sistema de comunicación muy complejo y todo esto está basado en el hecho de que un pájaro tiene la misma habilidad de comunicarse a grandes distancias con otro pájaro. Seguimos aprendiendo de los pájaros y del hecho mismo de "hablar" como pájaro. Vale la pena señalar también que no todos los pájaros dicen lo mismo; es decir, no se trata sólo de una comunicación que se da mediante sonidos estereotipados, sino que es todo un lenguaje. Este fue uno de los descubrimientos más agradables para nosotros.

SJ También es importante señalar que existen acentos entre los pájaros, que son variaciones en los cantos dependiendo de la región. Puede ser exactamente el mismo tipo de pájaro, pero la diferencia entre un territorio y otro hace que el canto tenga una breve modificación.

AB En algunos estudios de comportamiento animal (etología) se habla sobre cómo en una comunidad de aves hay unos pájaros desarrollados y otros adolescentes. Y son los mayores

quienes enseñan a los más jóvenes. Asimismo los adultos generan un canto y este es repetido por las generaciones siguientes y por aquellos que están supeditados al dominio de ese pájaro. Hay que mencionar un caso de estudio en el que se trabajó con individuos (aves) que habían sido separados de sus comunidades. Cuando los ejemplares crecieron alejados de su comunidad, no cantaban igual que el resto. No tenían ni la sonoridad ni las frases de sus congéneres. Se dedujo que el lenguaje de los pájaros era resultado del aprendizaje que se da de individuo a individuo, y que por lo tanto era algo social. Ellos no podían cantar lo que había cantado el resto de su tribu porque no lo habían aprendido. Entonces, el canto del pájaro es un canto que se aprende y que necesita de la sociedad para aparecer y para perpetuarse. No se trata de la mera condición fisiológica de una especie la que le permite un determinado trino, sino que es muy importante la forma en que el sonido se transmite entre los pájaros de generación en generación.

¿El proyecto tuvo o tiene tiene una duración específica?

SJ Estamos preparando una nueva versión. De cualquier forma se trata de un laboratorio de investigación y cada vez que lo retomamos descubrimos cosas. Es casi un estudio ornitológico, pero nosotros lo vemos desde el lado de la investigación artística.

AB Podría pensarse como una plataforma de trabajo, dentro del cual hay varias formas de realizar obras. Se trata de proponer una manera de hacer, en la que la práctica artística genere otro conocimiento.

Hay muchos mitos alrededor del lenguaje de los pájaros, como por ejemplo aquel del loro de Humboldt, de quien se dice que pasó una parte de su vida transcribiendo el idioma de un loro que le fue obsequiado y que pertenecía a una tribu desaparecida en Venezuela...

AB Evidentemente mítico. ¡Habrá que ver dónde había estado ese loro y vaya usted a saber lo que habría escuchado!

BOGOTÁ, LISBOA, MADRID, MAYO 2018

ÉDGAR ORLAINETA: FUTUROS ILEGIBLES (O LA ESCRITURA EN LA PARED)

José Luis Falconi

Para ser una escuela de arte tan espartana, inspirada en un esquema hiperracionalista y un deseo insaciable de universalidad, el modernismo (arquitectónico) del siglo XX parece albergar una historia casi barroca, que corre justo por debajo de algunos de sus logros más paradigmáticos.

Si bien podría sorprender a algunos, para quienes están familiarizados con la obra del artista mexicano Édgar Orlaineta esta aparente contradicción entre los principios del modernismo y la manera en que se manifestaron efectivamente en la historia no es novedad —y aquí cabe la ironía o la justicia poética en tanto esa esencia radical inequívoca fue la que terminó suscitando más sospechas que nada—. Ciertamente las cosas nunca fueron ni tan brillantes ni tan nítidas como aparecían en las revistas de estilo de vida de la época, y es esta distancia crítica entre evento y espíritu la que constituye la base misma del trabajo artístico de Orlaineta. Si hay un aspecto o ángulo definitorio de su obra en contraste con las investigaciones sobre el modernismo de otros creadores en Latinoamérica, éste sería esa preocupación constante por los materiales que ha señalado siempre las contradicciones intrínsecas y numerosas sobre las cuales se ha construido el modernismo. Es aquí, en el terreno traicionero de las contradicciones —donde casi todos vacilan y caen— que Orlaineta no solamente sobrevive sino prospera.

Al dedicarse a la investigación concienzuda de lo que podría ser el espejismo más grande en esta parte del mundo durante el siglo pasado —el modernismo latinoamericano—, Orlaineta se sometió a un “entrenamiento extremo” en el fenómeno de las contradicciones aparentes que suelen convertirse de pronto en totalidades coherentes y legítimas (capaces incluso de operar a escala nacional, como en el caso

P.148: Édgar Orlaineta. *Alfabeto Ciego–Un logotipo eventual*, vista parcial de instalación en Gabinete, FLORA ars+natura, Bogotá, Colombia, 2015.

de la creación del Estado en Venezuela y Brasil a mediados del siglo XX). En otras palabras, él sabe en su interior que entre la propuesta abstracta (el plano ideal) y lo que acaba sucediendo en la realidad (los resultados concretos) hay un océano crítico imposible de cruzar, que ha definido de hecho nuestra experiencia (desencantada) y nuestra comprensión de este tipo de proyectos. Si hubiera algo capaz de explicar el paisaje de nuestra pobre versión de la modernidad, sería precisamente este cisma entre lo ideal y lo concreto; por esta razón no deberá sorprendernos que la mayor parte de la obra reciente de Orlaineta presente de una manera u otra este conflicto perenne entre el plano de las ideas y la cruda realidad orgánica. Piezas como *Maria & Giuseppe*, *Spirits* o aun *Karl* (2006-2007) surgen de una coreografía del encuentro —o más precisamente, del choque— entre una forma ideal perfecta y una sustancia orgánica imperfecta. Todas estas obras adquieren profundidad al posicionarse justo en el núcleo de la relación trunca y compleja entre los dos planos representados por lo orgánico (plantas, cactos) y el acero que gira a su alrededor.

Lo mismo podría decirse de su notable serie de "paisajes de madera" de 2013 —con los títulos *El sueño de Isamu*, *Quasi-Utopia*, *Piel de rosa*, *Accidentes* y *El silencio del mundo*—, consistente en varias "mesas" donde se representa este mismo conflicto a partir de la textura y las formas conferidas al material: la pieza de madera es un paisaje coreografiado de esta tensión, encarnada aquí en la relación entre el material terso y pulido y las formas accidentadas que aparecen por toda la superficie. Es la relación entre textura y forma la que nos conduce a esta declaración categórica: después de todo, el modernismo pudiera no ser tan convencional como se pensaba, especialmente en el trópico (según Machado de Assis).

Por estas razones, tal vez, podemos apreciar los delicados contornos de la paradoja que Orlaineta pudo haber tratado de bosquejar en toda su obra: si la vemos como un todo, quizá percibiremos una historia mucho más turbia por debajo de la nítida

... quizá percibiremos una historia mucho más turbia por debajo de la nítida limpidez del modernismo...

limpidez del modernismo, y ésta podría estar, de hecho, a punto de acoger su propia antítesis, es decir, la irracionalidad que intentó dejar atrás. Lo cierto es que si existe una cualidad distintiva en la serie de obras más reciente de Orlaineta —centradas en la figura del gran diseñador Alvin Lustig, conocido por sus portadas para la legendaria colección literaria *New Classics* de la editorial New Directions Publishing en Estados Unidos— es que confronta esta paradoja directamente, internándose en la historia de Lustig. Pensemos, por ejemplo, en *Una vida* (2014), donde toma una fotografía de archivo de la palma de la mano de Lustig y la lleva a una quiromántica para interpretar sus líneas. La obra adquiere densidad a partir de la dislocación (cómica) de los discursos. Es con la mano que el talento y las habilidades del diseñador ejecutan finalmente lo que parecía haber estado escrito en las estrellas desde el principio.

En última instancia, parece que no se trató ni de la educación, la capacitación o de algún programa de Lustig, y tampoco de la manera como el modernismo en sí mismo se desarrolló; de hecho, todo el asunto tenía ya un desenlace preordenado —al menos ésta es la sensación inquietante con la que uno se queda—. Y así, esta dislocación absurda —¿quién en este mundo cree realmente en la lectura de las líneas de la palma de la mano?— conduce a la posibilidad de que el hecho de estar aquí es una mera coincidencia (o exactamente lo

opuesto: algo predeterminado), lo cual mina las bases mismas del proyecto modernista hasta el punto de obligarlo a abarcar su antítesis. Interrogar nuestro libre albedrío convierte el proyecto moderno en un sinsentido: no tiene caso aproximarse a algo de manera racional, puesto que todo es, en última instancia, un tiro en la oscuridad.

Pero es exactamente en esta coyuntura esotérica, cuando nos muestra los límites de nuestras capacidades interpretativas, donde podemos encontrar la sospecha más significativa de Orlaineta y, por lo tanto, su cuestionamiento más profundo del orden que nos rige. Al presentarnos una información reacia al entendimiento, Orlaineta señala nuestras limitaciones obvias (y nuestras apetencias epistemológicas más íntimas): en conclusión, se trata de ser capaz de decodificar esos signos que se nos han mostrado aparentemente todo el tiempo.

En otras palabras, es precisamente al orquestar los delicados límites de nuestra capacidad de lectura —encarnada en este caso por la quiromántica— donde Orlaineta ha encontrado terreno fértil para criticar con sutileza el proyecto modernista. El mismo trance surge en otra de sus piezas sugerida por Lustig: *Alfabeto ciego después de Alvin Lustig* (2014), donde nos presenta una condición igualmente paradójica: un alfabeto de pared con sus signos y símbolos, pero imposible de descifrar. Podemos concluir que es un "alfabeto" pues contiene signos y símbolos "familiares", potencialmente descifrables. Una vez más Orlaineta nos enfrenta a una obra con un "mensaje latente" (aunque sea en apariencia) imposible de decodificar. Y una vez más el espectador se queda desconcertado.

El público latinoamericano encontrará en estas figuras un parecido sospechoso con las de

P. 152: Edgar Orlaineta, *Rose skin*, madera caída de los árboles, tallada y torcida, cera natural, acero y pintura electromagnética; vista general y detalles, Museo del Chopo, Ciudad de México, 2013. P.153: Édgar Orlaineta, *Incantation (Logo I)*, serigrafía sobre tela, acero latonado, hoja seca, piedra y madera, 120 x 120 x 45cm aprox., 2015.

Joaquín Torres García, y con razón. Esta similitud nos habla de orígenes y motivaciones comunes, de la búsqueda del sistema de comunicación universal por excelencia. Torres García, como Lustig, estaba obsesionado con la creación de un sistema prístino y terminó en el mismo lugar que el segundo, con un alfabeto tan transparente que aceptaba cualquier significado. El problema con esta iniciativa es que termina siendo totalmente inútil, y cualquier intento de inventar un sistema de comunicación universal (pensemos en el esperanto) se vuelve trivial (las imágenes resultan tan básicas que a duras penas servirían como símbolos). En otras palabras, la búsqueda misma de una universalidad abierta impidió otorgarle un significado específico.

Si hubiera un principio sólido aquí, sería tal vez ese que Orlaineta ha sugerido constantemente a través de sus obras; es decir, que en última instancia la búsqueda de un lenguaje universal sea en sí misma el acto más irracional.

Haciendo eco de Schiller, quien sospechaba de la razón en sí misma, y secundando a Chesterton, quien dijo que los locos auténticos no eran aquellos que habían perdido la razón sino quienes habían perdido todo excepto la razón, Orlaineta sigue señalando la paradoja de la razón aislada, materializada en este caso en las contradicciones del proyecto modernista. Esta paradoja no podría ilustrarse mejor que a través de las tristes circunstancias detrás del interés de Lustig por crear su alfabeto: la diabetes lo estaba dejando ciego, pero él creía poder continuar diseñando a través del tacto.

Es así como, a través del delirio de Lustig, Orlaineta sigue rascando la misma vieja herida del modernismo con el objeto de coreografiar su propia paradoja: quien no pueda percibir la ironía devastadora en esta anécdota no podrá ver jamás la escritura en la pared —la misma pared donde Orlaineta nos mantiene presionando las yemas de los dedos.

MONTERREY, 2015

SIROUS CONTANDO CHISTES

José Roca

Sirous Namazi, *Sirous Telling Jokes,*
Video, 5 min, bucle, 1996.

La condición del inmigrante pasa por un doble desplazamiento: de una parte está el desplazamiento físico –su traslado del lugar de origen al lugar de asilo–; de otra, el cultural, que lo pone siempre en una situación de estar afuera, al lado, o detrás de un sistema de códigos que no comprende totalmente, un contexto en el que nunca encaja por completo. Una de las primeras y más cruciales renuncias que hace el inmigrante es a su lengua: la asimilación y la integración presuponen una lengua común, que en estos casos es siempre la del anfitrión, no la del que llega. Pero la lengua es el hogar: dejarla es entrar un territorio desconocido en el que somos vulnerables. Hablar un idioma distinto al materno es reducir a lo básico un pensamiento necesariamente más complejo, como el agua que corre por un tubo de gran diámetro cuando sale por un grifo que apenas la deja gotear.

La risa es, o debería ser, un espacio de distensión, aunque muchos han señalado que a menudo el humor proviene de un lugar profundamente oscuro. Un chiste es la resolución inesperada y a menudo absurda de una pequeña situación que se establece con la intención de producir risa. El chiste casi siempre está determinado por el contexto: lo que es gracioso en un lugar puede resultar inocuo o inclusive ofensivo en otro. Nada más difícil que traducir un chiste pues a menudo se pierden los dobles sentidos e invariablemente desaparecen los juegos de palabras. En ese sentido, un chiste es también una forma de hogar: un lugar familiar en donde podemos identificarnos.

Sirous Telling Jokes (Sirous contando chistes) es un video del artista iraní Sirous Namazi, cuya familia escapó la persecución política e inmigró a Suecia cuando él tenía ocho años. El video muestra al artista contando chistes en persa, su lengua natal, sin subtítulos. Pero al llegar al punch line (el final del chiste, expresión intraducible que en inglés que significa literalmente "frase que golpea"), vemos en su expresión de desencanto e impotencia que el público al que le cuenta los chistes no los

entiende. La recompensa que busca es la aprobación: una risa que nunca llega. La audiencia (presumiblemente el mundo del arte globalizado, dado que es allí en donde circulan estas imágenes) tal vez entienda la estructura del chiste a partir de la gestualidad –se establece la situación, se cuenta el final absurdo y se espera en silencio la carcajada de quien escucha–, pero en su mayoría no comprende el contenido. Sin embargo, Sirius no para: debatiéndose entre la esperanza y la frustración, sigue contando sus chistes.

Tal vez esté siguiendo el consejo del novelista Tom Robbins: "al final, tal vez deberíamos simplemente imaginar un chiste; un largo chiste que se vuelve a contar eternamente en un acento demasiado marcado y extraño como para nunca ser completamente entendido. Y ese chiste se llama vida, mis amigos. El alma es el punch line"[1].

1 "In the end, perhaps we should simply imagine a joke; a long joke that's continually retold in an accent too thick and strange to ever be completely understood. Life is that joke my friends. The soul is the punch line." Tom Robbins, Villa Incognito.

P. 161: Sirous Namazi, *Sirous Telling Jokes,* Video, 5 min, bucle, 1996.

#LaResidencia

El programa de residencias de lugar a dudas genera interacciones que promueven la colaboración entre individuos, disciplinas y subjetividades, como punto de partida para la práctica artística, el pensamiento crítico y el agenciamiento social.

Aplicaciones abiertas 2019-I

The lugar a dudas' residency program generates interactions that promote the collaboration between individuals, disciplines and subjectivities, as a point of departure for the artistic practice, critical thinking and social agency.

Applications 2019-I open now

@lugaradudas *lugaradudas.org* *residencias@lugaradudas.org*

Fotografía: Archivo MAMBO

55 AÑOS
DE UN MAMBO
PARA TODOS
2018

Conoce más acerca de nuestras exposiciones y programación cultural en:

www.mambogota.com

MAMBO
MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ

Calle 24 Nº 6-00 info@mambogota.com + 57 (1) 286 0466

SAVE THE DATE / DIC 18

Exposición Escuela FLORA 2018

La Casita
Calle 86 N.º 27–85 Bogotá, D. C., Colombia
Diciembre de 2018

Andrés
CORREOS
27 JUL 2018
ANDRÉS
REVISÓ
ANDRÉS
WWW.ANDRESCARNEDERES.COM

EQUIPO FLORA

JOSÉ ROCA
Director Artístico

DAVID AYALA-ALFONSO
Curador en Residencia Scarpetta

MARIELA ROMINA SILVA
Curadora Asistente

ADRIANA RODRÍGUEZ-CONTO
Coordinadora de comunicaciones y publicaciones

MARÍA JOSÉ PORTILLO
Coordinadora Administrativa

PATRICIA JIMÉNEZ
Servicios Generales

PRÁCTICA PROFESIONAL
Constanza Solórzano
Sofía Londoño

VOLUNTARIADOS Y PASANTÍAS
Alejandra Casanova
Felipe Moreno
Felipe Zuluaga
Juliana Martínez
Karina Barbudo Corrales
Laura Melo
Manuela Marín Sandoval
Manuela Navarro
Silvia Montilla

TUTORES 2018
Bernardo Ortiz
Clemencia Echeverri
Confucio Hernandez
Isaías Román
Jennifer Burris
Juan Canela
Lucas Ospina
Lucia Koch
Magalí Arriola
Maria José Arjona
Mauricio Nieto
Miguel A. López
Paula Silva
Ramón Castillo
Sylvia Suárez
Tania Candiani
Victor Manuel Rodríguez

COMITÉ ASESOR
Alejandro Martín
Carmen María Jaramillo
Francisco Sánchez
Guillermo Santos
Marina Valencia
Mauricio Nieto

BENEFACTORES
Lilly Scarpetta

BENEFACTORES ESCUELA FLORA 2018
Graeme Briggs & Asiaciti Trust
Consuelo Scarpetta
D. B.
Luis Javier Castro
Pablo Echeverri y Catalina Acevedo
Grupo Éxito
J. M.
Erica Roberts
Allan Hennings
Elisa Estrada
ARTBO – Cámara de Comercio de Bogotá
Acción Cultural Española
British Council
ProHelvetia
Davidoff Art Initiative
Mondriaan Fonds
Isaac Dyner y Clemencia Echeverri
SAHA Supporting Contemporary Art From Turkey
Fundación Montblanc de la Culture
Secretaría de Medellín
Fundación AMA
Jorge M. Pérez Family Foundation

CONVENIOS Y COLABORACIONES
Ministerio de Cultura de Colombia
Secretaría de Cultura de Bogotá — Idartes
Cámara de Comercio de Bogotá
Casa del Lago, UNAM, México
Corporación Escuela de Artes y Letras Institución Universitaria
Fundación Armando Armero
Fundación Cultural Montblanc
Fundación Jumex Arte Contemporáneo
Fundación Lugar a Dudas, Cali / Sally Mizrachi & Óscar Muñoz
La Casita, Simón y Maritza Chehebar
NC-arte
Paralelo 10
Phillips, Londres / Nueva York
Pontificia Universidad Javeriana
Portafolia, Londres
Taller Arte Dos Gráfico
Tecnorental
Teor/éTica, Costa Rica
Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21)
Tropenbos Internacional Colombia
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Universidad Jorge Tadeo Lozano
Universidad Nacional de Colombia
Universidad Pedagógica Nacional
Universidad de los Andes
Universidad El Bosque

AMIGOS
Claudio Porcel
Sergio Mejía
Francesca Bellini
Guillermo Navone
Camilo Martínez
Juan Carlos Pachón y Linda Delgado
Pedro Rapoula y Miguel Sobral
María Paz Gaviria
León y Karen Amitai
Katherine Bar-On
Isaac Dyner
Gloria Saldarriaga
Claudia Vallejo
Silvia Martínez de Narváez
Jean Marc Van Hissenhoven
Adriana Duque
Martín Nova
Claudia Hakim
Liliana Andrade
Camilo Chico
Sam Bardaouil y Till Fellrath