

**La lectura como práctica artística:  
nuevos modelos de decodificación creativa**

# **IN>TRA2**

**Reading as an artistic practice:  
new models of creative decodification**



IN>TRA2





**La lectura como práctica artística:  
nuevos modelos de decodificación creativa**

# IN>TRA2

**Reading as an artistic practice:  
new models of creative decodification**

Pilar Bonet Julve

Eugènia Agustí – Lali Barrière

Ignacio Barcia Rodríguez

Joaquim Cantalozella

Jo Milne

Jordi Morell Rovira – Tònia Coll Florit

Marta Negre Busó

Txuma Sánchez

Ramon Parramon

Eloi Puig – Peter Freund – Werner Thöni

Àngels Viladomiu

Miquel García Membrado

Javier Lozano

Eva Marín Peinado

Laia Moreto Alvarado

Esther Musgo (Esther Moñivas Mayor)

Òscar Padilla

Cristina Pastó

Mercedes Pimiento

Ricardo Trigo

La publicación de este libro, junto con la exposición itinerante «IN>TRA2. Lectura i decodificació en la pràctica artística», es el resultado del estudio desarrollado por los miembros y colaboradores del proyecto de investigación coordinado de I+D+i Excelencia o Generación de conocimiento: «IN>TRA2. La lectura como práctica artística: nuevos modelos de decodificación creativa (PGC2018-093862-B-C21)». Proyecto coordinador: «Metalecturas desde la práctica artística. Dimensiones de decodificación creativa. Subproyecto: Materia Impresa. Laboratorio en red (PGC2018-093862-B-C22)». Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020. Ministerio de Ciencia e Innovación.

Las imágenes que ilustran los capítulos de este libro han sido seleccionadas por los respectivos autores, con el fin de referenciar el contenido citado en los ensayos, sin atribuirse sobre las mismas otro derecho que el de citación.

The publication of this book, together with the touring exhibition *IN>TRA2. Reading and Decoding in Artistic Practice*, is the result of the study developed by the members and collaborators of R+D+i Excellence and Knowledge Generation: IN>TRA2. Reading as an Artistic Practice: models of creative decoding (PGC2018-093862-B-C21), a project of coordinated investigation. Coordinating project: Meta-readings based on artistic practice. Dimensions of creative decodification. Subproject: Printed Material. Online Laboratory (PGC2018-093862-B-C22); Part of the State Plan for Scientific and Technical Research and Innovation (PEICTI), 2017-2020. Ministry of Science and Innovation.

The images that illustrate the chapters of this book have been selected by the respective authors with the purpose of referencing the content cited in the essays, without any claim to this right other than that of citation.

## IN>TRA2

**La Lectura como práctica artística: nuevos modelos de decodificación creativa**  
Reading as an artistic practice: new models of creative decodification

Grupo de investigación IMARTE  
Departamento de Artes Visuales y Diseño  
Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona  
[www.ub.edu/imarte](http://www.ub.edu/imarte)

**Dirección | Project leader**  
Eugènia Agustí, Eloi Puig

**Coordinación | Coordination**  
Eugènia Agustí, Eloi Puig

**Edición | Editing**  
Hipatia Press  
Claramunt, num. 4, local 2,  
08030 Barcelona  
<https://hipatiapress.com>

**Autores | Authors**  
Eugènia Agustí. Universitat de Barcelona  
Ignacio Barcia Rodríguez. Universidad de Vigo  
Lali Barrière. Universitat Politècnica de Catalunya  
Pilar Bonet. Universitat de Barcelona  
Joaquim Cantalozella. Universitat de Barcelona  
Tònia Coll Florit. Universitat de Barcelona  
Miquel García Membrado. Universitat de Barcelona  
Peter Freund. Saint Mary's College of California  
Javier Lozano. Universitat de Barcelona  
Eva Marín. Universitat de Barcelona  
Jo Milne. Universitat de Barcelona  
Jordi Morell Rovira. Universitat de Barcelona  
Laia Moreto Alvarado. Universitat de Barcelona  
Esther Moñivas Mayor. Universidad Complutense de Madrid  
Marta Negre. Universitat de Barcelona  
Òscar Padilla. Universitat de Barcelona  
Cristina Pastó. Universitat de Barcelona  
Ramon Parramon. Universitat de Barcelona  
Mercedes Pimiento. Universitat de Barcelona  
Eloi Puig. Universitat de Barcelona  
Txuma Sánchez. Universitat de Barcelona  
Werner Thöni  
Ricardo Trigo. Universitat de Barcelona  
Àngels Viladomiu. Universitat de Barcelona

**Corrección | Proofreading**  
María Massot

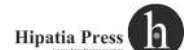
**Traducción | Translation**  
Anna Recasens

**Diseño | Design**  
Marc Valls

**Impresión | Printing**  
Indústries gràfiques Gabriel Gibert

ISBN: 978-84-125758-0-4  
DL: 22803-2022

Barcelona, 2023



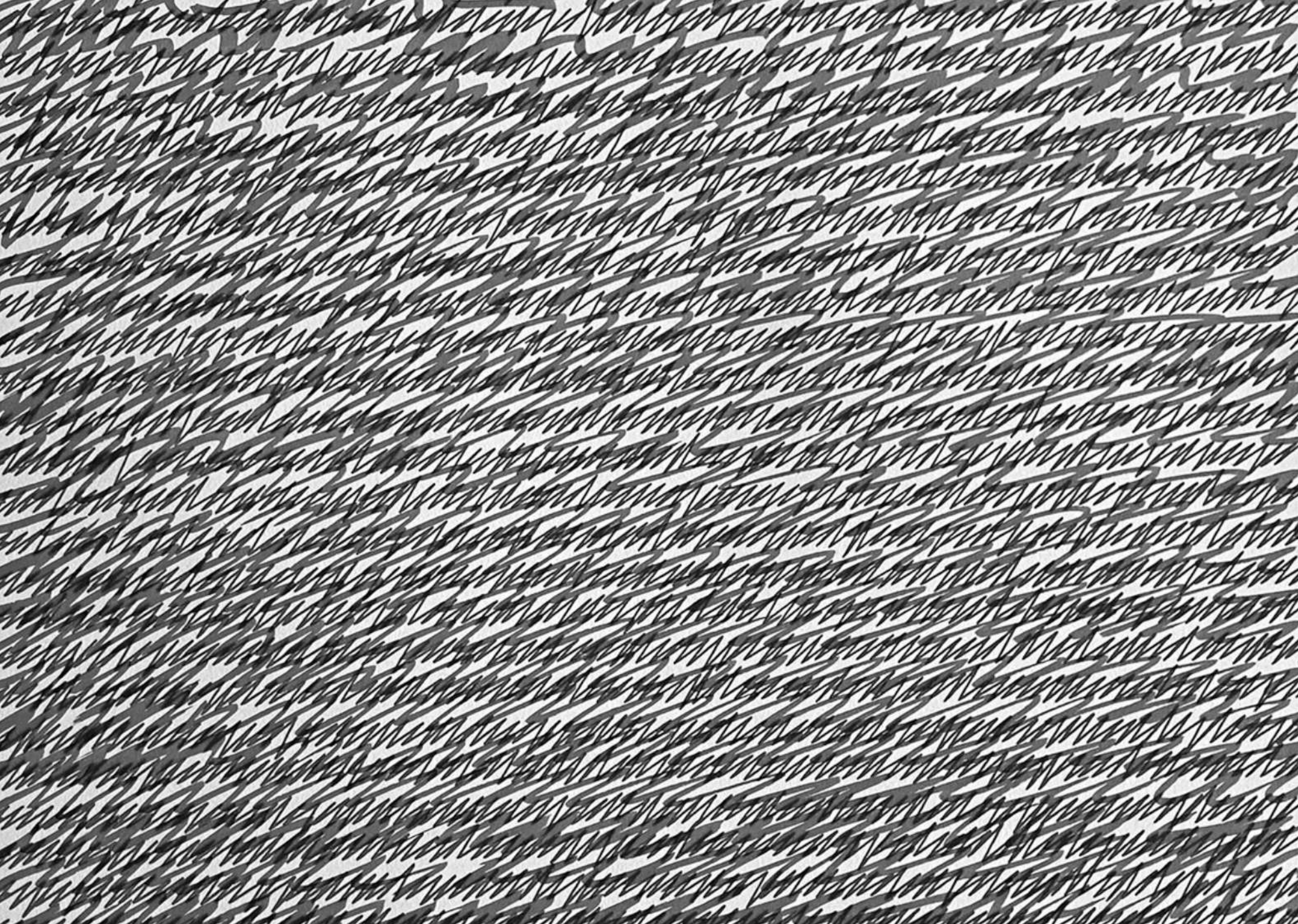


**Textos**  
**Texts**

- 10 Pilar Bonet Julve  
**La lectura como práctica de decodificación creativa: voz interior, lecturas inspiradas y lenguajes encriptados**  
Reading as a practice of creative decoding:  
Inner Voice, Inspired Readings and Encrypted Languages
- 16 Eugènia Agustí – Lali Barrière  
**Curva, conversación, cursiva**  
Curve, conversation, cursive
- 34 Ignacio Barcia Rodríguez  
**Hacia dónde miramos, desde dónde oímos**  
Where do we look, from where do we hear
- 46 Joaquim Cantalozella  
**El texto en la pintura. Ensayo sobre dos proyectos**  
Text in painting: an essay on two projects
- 54 Jo Milne  
**IN\_CERT Arrastre**  
IN\_CERT Entrainment
- 72 Jordi Morell Rovira – Tònia Coll Florit  
**Piedra, agua y pájaros: reflexiones en torno a un abrevadero**  
Stone, water and birds: thoughts around a watering place
- 86 Marta Negre Busó  
**Dar a una cosa el nombre que pertenece a otra**  
Giving one thing the name that belongs to something else
- 100 Txuma Sánchez  
**Huir del propio eco: escrituras, lecturas y ocultamientos**  
Hiding from one's own echo: writings, readings and concealments
- 116 Ramon Parramon  
**Prototipar Espacios**  
Prototyping spaces
- 132 Eloi Puig – Peter Freund  
**Descripciones retraídas / Retracted descriptions**  
Retracted descriptions / Descriptions retraídas
- 150 Àngels Viladomiu  
**Humboldt's cloud**

**Obras**  
**Works**

- 170 Eugènia Agustí, Lali Barrière  
**CEL**
- 174 Joaquim Cantalozella  
**Propuesta para una serie de pinturas**  
Proposal for a series of paintings
- 178 Miquel García Membrado  
**Exhumación n.º 1**  
Exhumation no. 1
- 182 Javier Lozano  
**Santuarios profanos**  
Profane sanctuaries
- 186 Eva Marín Peinado  
**De cómo subir al Tagamanent y no ver nada**  
On how to climb the Tagamanent and not see anything
- 190 Jo Milne  
**Shapeshifters + The weft of invisible friends**
- 194 Jordi Morell Rovira – Tònia Coll Florit  
**Vaciar para rellenar: un acto de redención**  
Drain, and then replenish: an act of redemption
- 198 Laia Moreto Alvarado  
**Un retrato en otro lugar**  
A portrait in somewhere else
- 202 Esther Musgo (Esther Moñivas Mayor)  
**La lengua (*Malleus Feminarum*)**  
Tongue (*Malleus Feminarum*)
- 206 Marta Negre Busó  
**Mensajes**  
Messages
- 210 Òscar Padilla  
**Nivel**  
Spirit level
- 212 Cristina Pastó  
**Belvedere des Lichens**
- 216 Mercedes Pimiento  
**Poros técnicos**  
Technical pores
- 220 Eloi Puig – Peter Freund – Werner Thöni  
**Crescendo cantabile: descripciones retraídas**  
Crescendo cantabile: Retracted descriptions
- 224 Ricardo Trigo  
**El supercomputador y la firma del ignorante**  
The supercomputer and the signature of the ignorant
- 226 Àngels Viladomiu  
**Il viaggio di archivio**





Reading  
as a practice  
of creative decoding:  
inner voice,  
inspired readings  
and encrypted  
languages

Reading as a practice  
of creative decoding

Seeing, writing and reading are never and nowhere a natural and perfect linguistic composite subsidiary to a single reality in the clichéd sense of the dominant model. The transit between these spaces of relational experience with the world, the human and the universe, is neither synchronous nor functional in its aim of social use. It does not act as a single channel, and we are more interested in its echo and its interference patterns. Precisely, the pretension of an enunciative literalness would deny the impulse of critical and creative exploration, a philosophical reading, which is of paramount importance for the history and progress of humanity and the humanities. The word and the sign contain the potential for eternal polysemy, but reading is in essence polysemy and, by derivation or by outburst, a pure offering of creativity.

We speak, in this case, of capacities within the realms of grammatical and visual creativity, braided from spirituality, art and science. *Reading as a practice of creative decoding* is a summary of artistic research projects and texts, in an agitated period

La lectura  
como práctica  
de decodificación  
creativa: voz interior,  
lecturas inspiradas  
y lenguajes  
encriptados

La lectura como práctica  
de decodificación creativa

Visión, escritura y lectura no son nunca y en ningún lugar un compuesto lingüístico natural y perfecto, subsidiario de una realidad única en el sentido estereotipado del modelo dominante. El tránsito entre estos espacios de experiencia relacional con el mundo, lo humano y el universo no es tampoco sincrónico ni funcional en su objetivo de uso social. No actúa en monocanal y nos interesa más por su eco y por sus interferencias. Precisamente, la pretensión de una literalidad enunciativa negaría el impulso de la exploración crítica y creativa, lectura filosófica, del todo primordial para la historia y el progreso de la humanidad y las humanidades. La palabra y el signo contienen potencial de eterna polisemia, pero la lectura es en esencia polisemia y, por derivación o estallido, pura oferta de creatividad.

Hablamos, en este caso, de capacidades en una creatividad gramatical y visual trenzada entre espiritualidad, arte y ciencia. *La lectura como práctica de decodificación creativa* es un compendio de proyectos y textos de investigación, en un periodo agitado de

futuros sin futuro. El título de este libro reúne escritura y varios proyectos de creación realizados por el grupo de investigación IN>TRA2. Ensayos sobre la eficacia vibrátil y nunca estática de la «lectura». Reflexiones y producciones que especulan y descubren desde el arte formas y efectos de esta acción a través del cuerpo, las tecnologías y variadas angulaciones filosóficas, científicas y psicológicas del siglo XXI.

Los campos de exploración son diversos y estimulantes, como acontece en toda lectura sobre lecturas que sea situada y significada. Ensayos, casos de estudio, referentes y producción artística compendian una investigación que aporta complicidades entre arte, ciencia, tecnología y política, filtrada entre membranas metafísicas. Los marcos teóricos y de ejecución de las obras son los propios del contexto contemporáneo. La diversidad de itinerarios y medios no debilita —todo lo contrario— la misión grupal de la investigación: habilitar una mesa de trabajo donde vincular hallazgos y debatir enunciados sobre los conflictos de nuestro tiempo, inspirados en el deseo de tener una voz activa, en primera persona, en las relatorías del arte del siglo XXI.

of futures without a future. The title of this book brings together writing and various creative projects carried out by the IN>TRA2 research group: essays on the vibratory and never static efficiency of 'reading'. Reflections and productions which speculate and uncover on the bases of art forms and effects of reading via the body, via technologies and via various philosophical, scientific and psychological angles of the 21st century.

The fields of exploration are varied and stimulating, as is the case in any reading about readings which is situated and meaningful. Essays, case studies, references and artistic production make up an investigation which involves art, science, technology and politics, filtered through metaphysical membranes. The theoretical and executive frameworks of the artistic projects are those of the contemporary context. The diversity of ways and means does not undermine, but rather strengthens, the group mission of the research: to establish a working table which would serve to bring together the findings of the research, and to debate the conflicts of our time, inspired by the desire for an active voice, in the first person, in the artistic narratives of the 21st century.



### Inner Voice, Inspired Readings and Encrypted Languages

Around the concepts of “writing” and “reading”, there are voids to be occupied and mapped. Switches of meaning which reject the universal code, and enable interstices to subsist in the very outskirts of language. Artificial languages, mother tongues, inner languages, coded writings, encrypted alphabets, inspired readings, decoded readings or computerised readings are the ethereal inhabitants of this place.

The projects gathered in this edition can make archaeological rescues of constructed territories (text), pointing out the “Insularity” in geographical and linguistic terms to discover the importance of lost alphabets or forgotten, but not dead, languages (J. Morell and T. Coll). The force of the “incantation”, the power of working with words, is transferred from Egyptian papyri to the contemporary artist’s book (edited hieroglyphs), to unearth asemic writing or the enciphered message as a privileged discovery for the reading of a writing that is more “whisper” than slogan: evolutionary “inscription” (T. Sánchez).

A bodily ritual, a voice that reads and matter that is transformed, serve as the basis for a reading that denounces the femicide and subjugation of wise women (witches), in the “language” of power of the Catholic Church, from a text published in 1486. The reading and performative voice disfigures the text and acts as a healer of a deep historical wound (E. Moñivas Mayor). On the subject of profane places or sanctuaries, the construction of imaginary architectures permits dual readings of the image of a city without context or time, altering the

### Voz interior, lecturas inspiradas y lenguajes encriptados

Alrededor de los conceptos «escritura» y «lectura», existen vacíos para habitar y cartografiar, pulsadores de sentido que rehúyen el código universal y habilitan cráteres para subsistir en la misma intemperie del lenguaje. La lengua artificial, la lengua materna, la lengua interior, la escritura cifrada, el alfabeto encriptado, la lectura inspirada, la lectura decodificada o la lectura computarizada son habitantes etéreos de ese lugar.

Los proyectos reunidos en esta edición pueden operar en rescates arqueológicos de territorios construidos (texto), señalando la «insularidad» en términos geográficos y lingüísticos para descubrir la importancia de los alfabetos perdidos o las lenguas olvidadas —que no muertas— (J. Morell y T. Coll). La fuerza del «conjuro», el poder de obrar con las palabras, se traslada desde los papiros egipcios al libro de artista contemporáneo («jeroglíficos editados»), para desenterrar la escritura asemica o el mensaje cifrado como hallazgo privilegiado para la lectura de una escritura que es más «susurro» que eslogan: «inscritura» evolutiva (T. Sánchez).

Un ritual corporal, voz que lee y materia que se transforma, sirve de base para una lectura que denuncia el feminicidio y sometimiento de las mujeres sabias (brujas), en la «lengua» del poder de la Iglesia católica, desde un texto publicado en 1486: la lectura y la voz performativa desfiguran el texto y actúan como sanadoras de una profunda herida histórica (E. Moñivas Mayor). Sobre lugares o santuarios profanos, la construcción de arquitecturas imaginarias permite dobles lecturas en la imagen de una ciudad

sin contexto ni tiempo, lo que altera el orden simbólico de su lectura (J. Lozano). Las interacciones entre registros diferentes de materiales, voz y sonoridad pueden afectar la vibración, en especial a través de absorbentes acústicos que actúan como filtraciones de lectura (M. Pimiento).

Menos material y corporal, más conceptual y digital, es el trabajo que analiza en el concepto «texto» su misión de «ser leído» como campo de evocación de un universo de múltiples «yoes»; la metafísica del texto en blanco: «No somos palabras, pero nos basamos en ellas» (E. Puig, P. Freund y W. Thöni). En una dimensión similar, estableciendo analogías entre «cursiva» y «conversación», las ondas imprevisibles de una luz algorítmica generan en pantalla un fluido que nos recuerda que la imagen, como «escritura intuitiva», no produce un significado inmediato, sino que siempre es «escritura generativa», sea o no computación (E. Agustí y L. Barrière). El retrato fotográfico como medio o mensaje transferible, a través de un código, a imagen de un texto introduce otras variables perturbadoras de la lectura, al convertir imágenes de intimidad en retratos de «extimidad» (L. Moreto Alvarado).

Las aportaciones más científicas y psicológicas aparecen, por ejemplo, en investigaciones sobre contextos botánicos del siglo XIX, acerca de la potencialidad de los archivos-herbario y su relectura desde el arte: «especular» a través de las plantas conlleva itinerar por sedimentos de tiempo y lugares diversos y conectados, como lo están la escritura y la visualidad (A. Viladomiu). El lenguaje «cifrado», encriptado, de la ciencia del siglo XIX, su imaginación visionaria, trabajó para representar aquello invisible a nuestros ojos, y la investigación se traslada

symbolic order of its reading (J. Lozano). Interactions between various sound recordings of materials, voices and sonorities may affect vibrations, especially by the use of acoustic absorbers that act as reading filters (M. Pimiento).

Less material and corporeal, more conceptual and digital, is the task of examining within the concept of “text” an implicit mission of ‘being read’ as a field of evocation of a universe of multiple selves; the metaphysics of the blank text: “We are not words, but we are based upon them” (E. Puig, P. Freund and W. Thöni). In a similar vein, establishing analogies between “cursive” and “conversation”, the unpredictable waves of an algorithmic light generate on screen a fluid that reminds us that the image, as “intuitive writing”, does not produce an immediate meaning, but is always “generative writing”, whether or not it is computational (E. Agustí and L. Barrière). The photographic portrait as a medium or message which may be transferred by means of code to a text image, introduces other disturbing variables of reading by converting images of intimacy into portraits of “extimacy” (L. Moreto Alvarado).

The most scientific and psychological contributions appear, for example, in research on 19th century botanical contexts, on the potential of archival herbaria and their re-reading based upon art: the “speculative” study of plants involves travelling through sediments of times and places which are as diverse and connected, as writing and visuality (A. Viladomiu). The “enciphered”, encrypted language of 19th century science, its visionary imagination, striving to represent that which is invisible to our eyes, research which is transla-

ted into an exploration and an execution of drawings and sculptures of atmospheric, thread-like structures, suspended in the air like semantic "trails" (J. Milne).

The anchor-points between text and image, the competing demands of their visual relationships and reading guides, provide a penetrating historiographical and conceptual reflection upon pictorial and graphic alphabets in contemporary art as strategies for "expanding narratives", to the rhythm of zigzagging encryptions (J. Cantalozella). The symbiosis between reading and a location, "the sheet of blank paper", may generate almost organic traces of a reading in the stroke of a pencil and the die-cutting of paper; "reading as an initiatory ritual" (C. Pastó). The place, the context, of a participatory action can decode political readings of landscape as a national emblem, manipulating the voice of the reading and restricting the view of the land (E. Marín). A more urban location also allows us to rethink the condition of space as a constructor of concepts, identifying zones in collaborative processes of "identity writing" as readable paragraphs of social reality (R. Parramon).

The artistic use of historical data or lists of people executed by the dictatorship is an exercise in "preventative archaeology" that transforms what is read and overturns the symbolic character of the events (M. García Membrado). The semantic differences in Spanish between "see" and "look", or between "hear" and "listen" may be imperceptible in the reality of words, or less analogous than "go" and "come"; at the same time, these differences indicate value judgements and biological time (I. Barcia Rodríguez). "Euphemism" as a polite courtesy or tactic to conceal the truth through acrobatic kind-

a la exploración y ejecución de dibujos y esculturas de estructuras atmosféricas y filiformes, suspendidas en el aire como «arrastres» semánticos (J. Milne).

Los anclajes entre texto e imagen, la competencia de sus relaciones visuales y guía de lectura se adentran en una reflexión, tanto historiográfica como conceptual, sobre los alfabetos pictóricos y gráficos del arte contemporáneo, como estrategias para «expandir narraciones», a ritmo de encriptados zigzagueantes (J. Cantalozella). La simbiosis entre la lectura y un lugar, «el pliego de un papel en blanco», puede generar rastros casi orgánicos de una lectura en el trazo del dibujo y el troquelado del papel: «el leer como ritual iniciático» (C. Pastó). El lugar, el contexto, de una acción participativa puede decodificar lecturas políticas sobre el paisaje como emblema nacional, manipulando la voz de la lectura y cegando la visión del territorio (E. Marín). Una localización más urbana también permite repensar la condición del espacio como constructor de conceptos, e identificar las zonas en procesos colaborativos de «escritura identitaria» como párrafos leíbles de la realidad social (R. Parramon).

Intervenir datos históricos o listas de personas ejecutadas por la dictadura es un ejercicio de «arqueología preventiva», que transforma lo leído y voltea el carácter simbólico de los sucesos (M. García Membrado). Las diferencias semánticas del castellano entre «ver» y «mirar» o entre «oír» y «escuchar» pueden ser imperceptibles en la realidad de las palabras o menos analógicas que el «ir» y «venir» —al mismo tiempo que indican estatus de valor y tiempos biológicos (I. Barcia Rodríguez)—. El «eufemismo», como amable cortesía o táctica para esconder la verdad a través de una acrobacia de

bondad, puede revertir también en una forma de lenguaje de poder y de ejecución de consignas políticas autoritarias, sesgos que explora el proyecto *Mensajes* a través de casos históricos (M. Negre).

También los disturbios de la ironía afectan las claves de autoridad de toda lectura computarizada y permiten acceder al rigor del error y de la ignorancia humana: «El escupitajo como investigación» (R. Trigo). Dar sentido a los materiales y lugares comunes, precarios o anodinos, puede ser el guion de un texto sin escritura para devenir en una gramática al servicio de la realidad, una experiencia común que de manera sencilla genera lecturas emancipadoras (O. Padilla).

Sabemos que el texto, la escritura o la lectura operan mediante la creación de una red asimétrica de sorpresas sin culminación ni consumación —itinerarios de gran diversidad de medios y procesos materiales o tecnológicos—; también en el efecto explosivo de códigos léxicos y semánticos inéditos. Incluso realmente son espacios vacíos o un contenedor de contenidos más allá de su visualidad cegada. De todas formas, habilitan una experiencia y un conocimiento siempre abiertos a la certeza y así mismo al ocultamiento, a la inteligibilidad y a la propositiva incapacidad de entender. Los proyectos de investigación y creación que aportan los autores de este compendio de relatos visuales y escritura creativa amplían las irregularidades y los problemas del arte como espacios de saberes. El sentido mismo del arte, sin duda.

ness, may also end up as a kind of language of power and execution of authoritarian political slogans, biases that the project *Mensajes* explores through historical case studies (M. Negre).

Ironic disturbances also affect the norms of authority of all alpha-numeric machine reading, and allow access to the rigour of human error and ignorance: "spitting as research" (R. Trigo). Lending meaning to ordinary, precarious or anodyne materials and places may script a text without writing, becoming a grammar in the service of reality, a shared experience which, in a simple way, generates emancipating readings (O. Padilla).

We know that text, writing or reading operate through the creation of an asymmetrical network of surprises without culmination or consummation. Itineraries of great diversity in media and material or technological processes. Also in the explosive effect of unprecedented lexical and semantic codes. Even when they are, in reality, empty spaces or containers of content beyond their obscured appearance. In any case, they enable experience and knowledge, always open to certainty, and also to concealment, intelligibility and the propositional inability to understand. The projects of research and creation contributed by the artists in this collection of visual narratives and creative writing expand the irregularities and problems of art as spaces of knowledge. Which is, no doubt, the very meaning of art.

## Curve, conversation, cursive

At the beginning of our conversation, we share an idea: “that which is illegible should not be read”. On the other hand, we know that it might be worth exploring that which is “difficult”, in order to establish what kind of readability it requires. During this process, the words multiply and scatter, and might even come together again, in another way and in a different order, because we long for an explanation that will let us understand. Meanwhile, during that hearing with third parties, moments of dubious legibility are shared. Maybe we will also stop trying and pick it up again later, after letting time pass.

In a second instance, it transpires that “if that which is illegible should not be read, perhaps we might consider that it should be seen, or looked at”, with the result that we might also discuss whether images are legible, and if so, we might consider, what exactly do they say? If we talk about “visual texts”, we would agree that lines, motifs or elements, colours and surfaces produce meaning, in the same way as words. Therefore, we understand that separating form and meaning is not an *a priori* possible dissociation.

We are also well aware that neither texts nor images produce their meanings immediately and, therefore, to the extent that they are not transparent, images, like texts, require a task of reading. Talking about images as if they were texts does not have to convert them into a fragment of language, although from the perspective of art, writing

## Curva, conversación, cursiva

En el inicio de nuestra conversación compartimos una idea: «lo que resulta ilegible no debería ser leído». A cambio, sabemos que puede valer la pena explorar aquello que resulta «difícil» para averiguar qué tipo de legibilidad requiere. Durante este proceso las palabras se multiplican y se diseminan, y hasta puede que se reúnan de nuevo, de otro modo y en un orden diferente, porque estamos deseosos de una explicación que nos permita entender. Mientras, durante esa escucha con terceros, se comparten momentos de legibilidad dudosa. Puede también que dejemos de intentarlo y lo retomemos más adelante, poniendo tiempo en medio.

En una segunda instancia acontece que «si lo que resulta ilegible no debería ser leído, quizás consideremos que debería ser visto, o mirado», con lo cual hablaríamos también sobre si las imágenes son legibles, y de ser así, nos plantearíamos ¿qué es lo que dicen exactamente? Si hablamos de «textos visuales», coincidiremos en que las líneas, los motivos o elementos, los colores y las superficies, del mismo modo que las palabras, producen significado. Por tanto, entendemos que separar la forma y el significado no es una disociación *a priori* posible.

También somos bien conscientes de que ni los textos ni las imágenes producen su significado de forma inmediata y, por tanto, en la medida que no son transparentes, las imágenes, al igual que los textos, requieren una labor de lectura. Hablar de las imágenes como si fueran textos no tiene

por qué convertirlas en un fragmento de lenguaje, aunque desde el arte, la escritura como imagen va a propiciar otros canales discursivos. Estas, entre otras ideas sobre la confluencia de lenguajes desde diferentes contextos, con distintos acentos y rasgos propios, sitúan el argumentario para el proyecto CEL, que da comienzo entorno a esta pregunta: ¿qué tienen en común una curva y una conversación?

En el léxico habitual denominamos *curva* a aquello que cambia de dirección de una manera continua, sin formar ángulos, que no es recto. Todos tenemos en mente a qué llamaríamos *curvo* o *curva*, y coincidiríamos probablemente en cuándo usar dicha palabra. En el léxico matemático, una curva se define como un conjunto de puntos, que puede ser expresado como una función continua de un solo parámetro. Entre ambas formas de definir ya se observan diferencias que generan expectativas. Digamos que sobre dichas posibilidades se inaugura una conversación a tres bandas que se prolonga en el tiempo, entorno a la abstracción, los algoritmos y la escritura; los traslados y las traducciones con los que los propios lenguajes operan; y los modos cómo estos se ejecutan o desarrollan.

En el transcurso se ponen de relieve los espacios que comprende la escritura o que se generan desde esta, no únicamente desde la página como soporte tipo, sino desde otros espacios que puedan darse como extensión de esta. Contemplamos como esce-

as an image will encourage other discursive channels. These, among other ideas about the confluence of languages from various contexts, with different accents and their own characteristics, set up the rationale for the CEL project, which starts out with this question: What do a curve and a conversation have in common?

In the usual lexicon, we use the word *curve* to describe that which is not straight, and which changes direction in a continuous manner, without forming angles. Everyone has an idea of what kind of object might be called *curved*, and everyone would probably agree on when to apply that word. In the mathematical lexicon, a curve is defined as a set of points which may be expressed as a continuous function of a single parameter. Between both ways of defining the word, we may already note certain differences that generate expectations. Let us say that out of these possibilities, a three-way conversation begins that is extended in time, around abstraction, algorithms and writing; the transfers and translations with which languages themselves operate; and the ways in which these are executed or developed.

In the course of the conversation, emphasis is placed upon the spaces which include writing, or which are generated from it, not only from the page as its typical medium, but from other spaces that may arise as an extension of the page. We consider as interconnected scenarios the digital medium,



defined as *screen*, and the printed medium, as promoters of dialogues. Thus, on the page, as a space for connecting reflected conversations, the focus changes towards another container with handwritten and gestural aspects, which gives meaning to an illegible writing, which becomes an image, and which therefore becomes independent of the modular sense of typography. How to locate the aforementioned illegibility when examining communication, writing and the page? If we could read equally from back to front as from left to right, what would the proper reading be? How might we avoid questioning our selves about the true reading of the work? In the path of our curve appear the systematisation of Vera Molnar's manual writing, and the intuition of writing in the asemic works of Mirtha Dermisache. It brings together both approaches in an algorithmic process that structures writing and generates the image of a conversation (Reas, 2004).

#### Notebook I: a writing in cursive

The CEL project (2022) begins a conversation about the trajectory of an algorithmically generated curve, using the Processing programming language. The conversation wanders around the description based upon asemic writing, and also around the image that this writing adopts when it is illegible. It introduces the tessitura of the textual and the image. The writing and its image. The conversation and its image. The writing that emerged from the conversation, and the image that this conversation produces. That image takes shape neither in the typography, nor in its reading comprehension, but rather appears as illegible, we would

narios conectados entre sí el soporte digital en su acepción *pantalla* y el soporte impreso, como promotores de interlocuciones. Así, en la página, como espacio conector de las conversaciones reflejadas, se da un enfoque hacia otro contenedor de aspecto manuscrito y gestual, que dota de sentido a una escritura ilegible, que deviene imagen, y que por tanto se independiza del sentido modular de la tipografía. ¿Cómo situar dicha ilegibilidad cuando se examinan comunicación, escritura y página? ¿Cuál sería la lectura apropiada si tanto podemos emprenderla de izquierda a derecha como de atrás hacia adelante? ¿Cómo no cuestionarnos sobre la verdadera lectura de la obra? En el trazado de nuestra curva figuran la sistematización de la escritura manual de Vera Molnar, y la intuición de una escritura en las obras de Mirtha Dermisache. Reúne ambas aproximaciones en un proceso algorítmico que estructura la escritura y genera la imagen de una conversación (Reas, 2004).

#### Cuaderno I: una escritura en cursiva

El proyecto CEL (2022) inaugura una conversación sobre la trayectoria de una curva generada algorítmicamente, mediante el lenguaje de programación Processing. La conversación emprende derivas acerca de la descripción desde la escritura y acerca de la imagen que toma dicha escritura cuando es ilegible. Introduce la tesitura de lo que es textual y lo que es imagen. Lo escrito y su imagen. La conversación y su imagen. La escritura surgida de la conversación y la imagen que se produce de esta. Esa imagen no toma forma ni en la tipografía ni en su comprensión lectora, sino que en apariencia se presenta como ilegible, diría-

mos que *asémica*, desprovista de sentido, porque no podremos leerla; la lectura no se realiza desde el contenido si no desde el continente.

El código de CEL parte de un punto que revoluciona alrededor de un centro, descripción que *per se* ya crea un lirismo sugestivo como imagen mental. A este punto, que no es visible, se le añade un punto satélite. Este sí es visible y genera una trayectoria. Por lo tanto, con la suma de dos revoluciones construimos una curva. Cada una de las dos revoluciones tiene tres parámetros: dos para los ángulos (la velocidad angular) y uno para el radio. La fórmula matemática de la curva no tiene más indeterminación que la definición aleatoria, al inicio de la ejecución, de estos seis parámetros. Las distintas formas que potencialmente adquiere esta curva provienen de los diferentes valores que pueden tomar los parámetros. Cuando la curva no revoluciona alrededor de un punto, sino que avanza en el lienzo (la pantalla), lo que hacemos es mover el punto central siguiendo una recta.

Exactamente de la misma forma en la que hemos definido una curva, podemos definir tres, cada una con parámetros distintos. Estas curvas se mueven, avanzando, en el mismo espacio, por el mismo marco, con recorridos diferentes que en momentos se enredan, se unen, se cruzan y se separan. Comunicándose. Como elementos conceptuales podemos añadir las conexiones entre dos de las curvas (líneas) o entre las tres (triángulos). Por razones de legibilidad, no dibujaremos todos los posibles triángulos, sino solo una pequeña parte. El dibujo que se crea es una lectura de los parámetros, pero nuestra interpretación no pasa por la comprensión del código: compartimos sin

say *asemic*, devoid of meaning, because it cannot be read; a reading of it cannot be attempted from content, but rather from the container.

The CEL code starts from a point that revolves around a centre, a description which *per se* already creates a stimulating lyricism as a mental image. To this point, which is not visible, a satellite point is added. This one is visible and generates a trajectory. Therefore, with the sum of two revolutions, we build up a curve. Each of the two revolutions has three parameters: two for the angles (the angular speed) and one for the radius. The mathematical formula of the curve has no more indeterminacy than the random definition, at the beginning of the execution, of these six parameters. The different forms that this curve potentially acquires are derived from the different values that the parameters may adopt. When the curve does not revolve around a point, but moves forward on the canvas (the screen), what we do is move the central point along a straight line.

In exactly the same way that we have defined one curve, we can define three, each with different parameters. These curves move, advancing, in the same space, through the same frame, with different paths that at times become entangled, join, cross and separate. Communicating. As conceptual elements, we may add connections between two of the curves (lines), or between three (triangles). For reasons of legibility, we will not trace out all possible triangles, but only a small part. The drawing which is created is a reading of the parameters, but our interpretation does not depend upon understanding the code: we share without understanding, but we "know" that it is

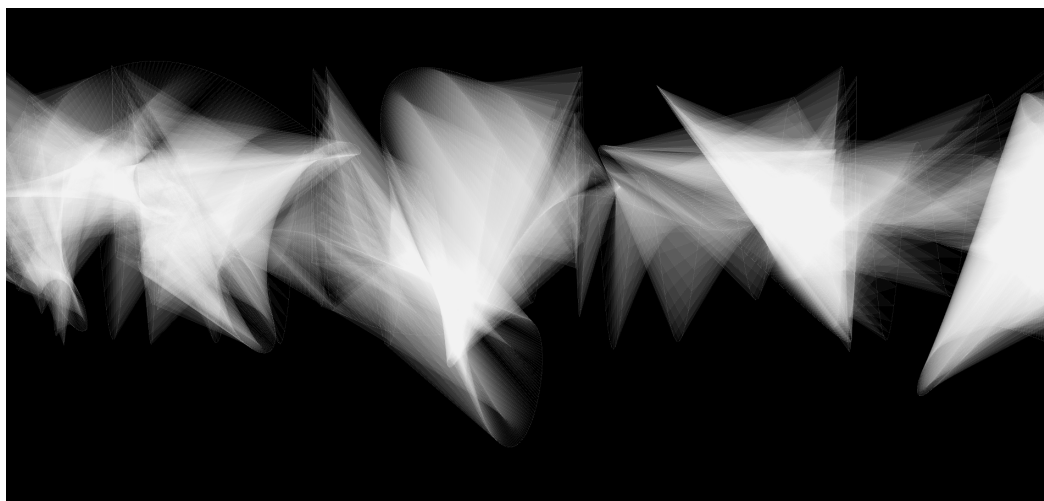


Figure 1. Eugènia Agustí and Lali Barrière. CEL 2022 images.

a conversation. What happens when two or more persons talk about something? During the conversation, points are offered up for discussion, inflections, excitations or discomforts, silences, ways of speaking ... The conversation escapes structural capture and discreetly challenges science, because it is not systematic and because its value proceeds precisely from its flexible form. (Barthes, 2022, p. 179-182).

We cannot separate a speaker from what they say, since live conversation is untranscribable, it is something unique which happens on each occasion. Therefore, a mediating agent is essential in order to pin it down, in our case the writing of CEL, which in some way understands it by means of a shape. In the animation, this form will not be the typographic body, nor the letter unit that makes up the word, but rather it will be generated through the alphanumeric programming of the mathematical language. Our process is to strip the code of meaning, only to interpret from the code that which

entender, pero «sabemos» que se trata de una conversación. ¿Qué sucede cuando dos o más hablan de algo? Durante la conversación se dan puntos a debatir, flexiones, excitaciones o incomodidades, silencios, modos del habla... La conversación se escapa de la captura estructural y desafía discretamente a la ciencia, porque no es sistemática y porque su valor procede precisamente de su forma flexible (Barthes, 2022, p. 179-182).

No podemos separar los que hablan de lo que dicen, dado que, en directo, la conversación es intranscribible, es algo único que sucede en cada ocasión. Por tanto, es imprescindible un agente mediador para fijarla, en nuestro caso la escritura de CEL, que de algún modo la aprehende bajo una forma. En la animación dicha forma no será el cuerpo tipográfico, ni la unidad letra que conforma la palabra, sino que se generará mediante la programación numericoalfabética del lenguaje matemático. Nuestro proceso es el de vaciar de sentido al código, solamente interpretar del código lo que se ve en la imagen.

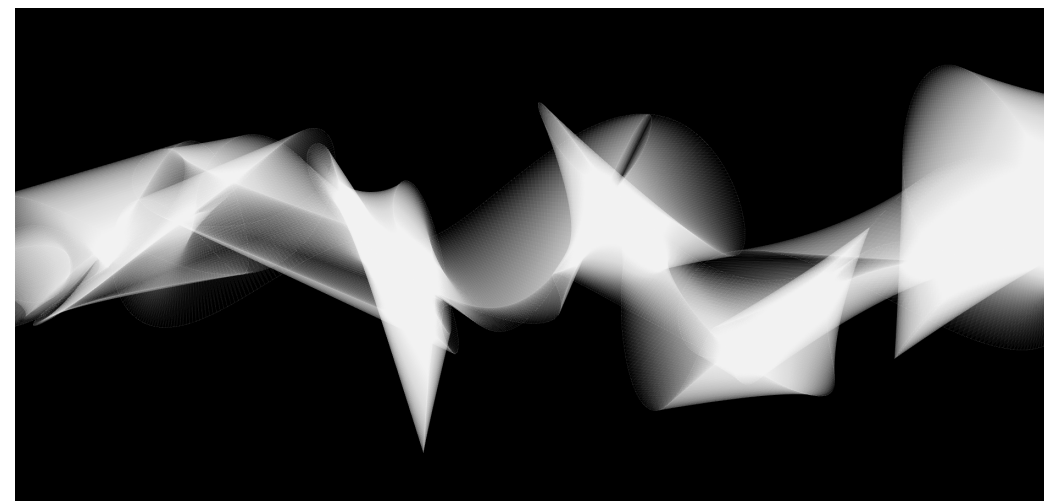


FIGURA 1. Eugènia Agustí y Lali Barrière. Imágenes de CEL, 2022.

Pero a la vez, al entender las líneas entrelazadas como una conversación, vamos más allá del código y su sintaxis. Estamos dándole un significado «otro», que es colectivo, colaborativo, comunicativo, siempre cambiante y orgánico, como en la misma fluidez de la conversación. CEL se desarrolla en la pantalla como animación y como una publicación sobre la página, combinando la edición *giclée* y la impresión digital.

### Cuaderno II: una escritura «generativa»

Escribimos para dar instrucciones a la máquina, que luego se traducirán en una nueva escritura que nos presentará el resultado de la computación. Esta nueva escritura, que no es más que la escritura de «números» en los distintos elementos electrónicos que conforman los periféricos del ordenador, es lo que interpretamos como obra de arte. Un gráfico, un dibujo, una imagen no son más que una colección de números que indican de qué color es cada píxel en la pantalla.

is seen in the image. But at the same time, by understanding the intertwined lines as a conversation, we go beyond the code and its syntax. We are giving it an "other" meaning, which is collective, collaborative, communicative, ever-changing and organic, as in the very fluidity of conversation. CEL develops as an animation on the screen and as a publication on the page, combining *giclée* editing and digital printing.

### Notebook II: a "generative" writing

We write to give instructions to the machine, which will then be translated into a new script that will present us with the results of the computation. This new writing, which is nothing more than the writing of «numbers» in the various electronic elements that make up the computer peripherals, is what we interpret as a work of art. A graphic, a drawing, an image, are nothing more than a collection of numbers which indicate the colour of each pixel on the



screen. Any other feature of the image is the source of our interpretation. In the same way, the possibility of realising calculations that would be impossible without the computer opens up a range of infinite possibilities, some of them related to writing; working with fonts, the invention of “alphabets”, of glyphs, the study of more or less organic strokes, or the composition of drawings that resemble handwriting. Thus, we see how, with computer-generated art, writing takes on a new dimension. In fact, generative art is about “written” art; programming is text. Even for certain authors, this text is considered art in itself.

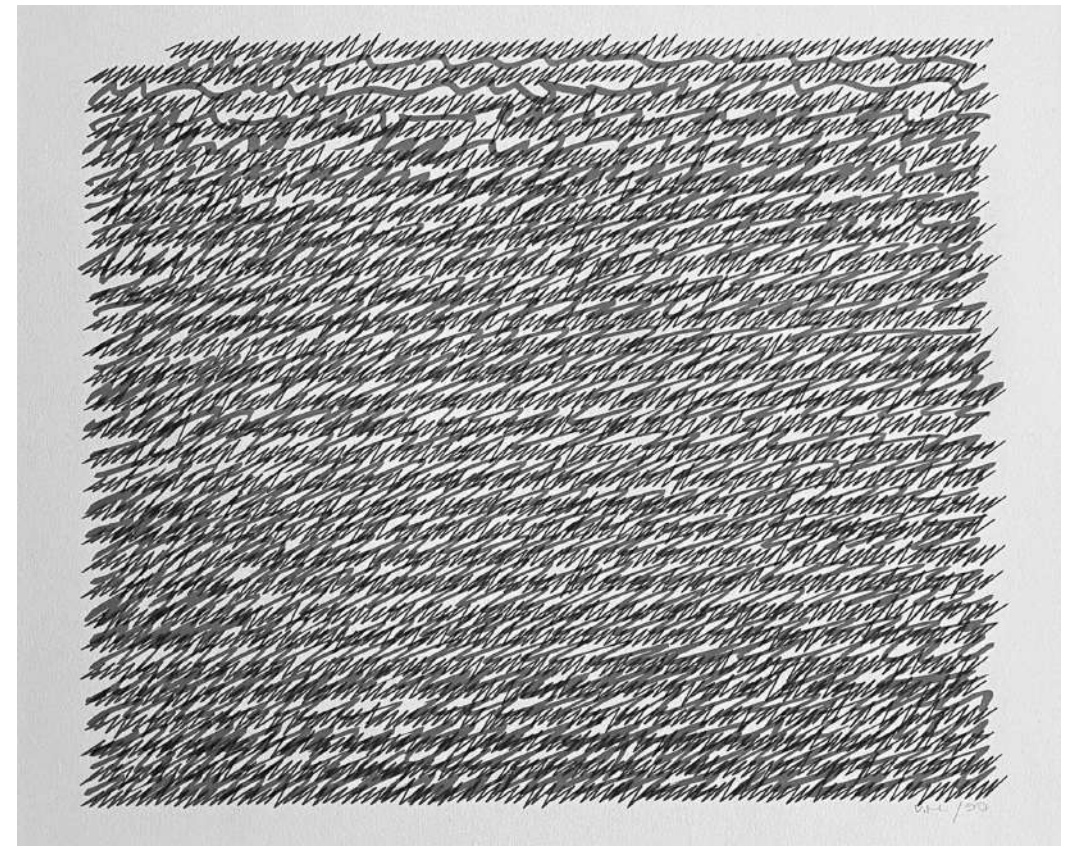
In the hand-drawn line and in handwriting, we find a technical and aesthetic challenge. How to programme something as organic, as full of meaning as the very gesture of writing with a formal, mathematical language? We find an answer to this paradigm through the series *Lettres à ma mère* (1981-1990), by Vera Molnar, which revives the conversations she kept up with her mother, successively rewriting pages of letters for a decade, in the variations *Lettres*, *Lettres à ma mère* and *Lettres de ma mère*.

With Molnar, her attraction to the line appears in her first attempts at abstraction. Her deliberately simple and radical lines arise from a different emotional core than that which arises from drawing a shape on a medium, an expression which has been described and studied time and again. In undertaking this repeated gesture, she resorts to minimal, geometric forms, organised in series, and asserts that in the bichromatic austerity of black and white, they perform the work of art (Lemoine, 1996, p. 13-26 and p. 126-127 ). In her case, a large part of her

Cualquier otra característica de la imagen es fuente de nuestra interpretación. Del mismo modo, la posibilidad de realizar cálculos que serían imposibles sin el ordenador nos abre un abanico de infinitas posibilidades, algunas de ellas relacionadas con la escritura: el trabajo con tipografías, la invención de «alfabetos», de glifos, el estudio de los trazos más o menos orgánicos, o la composición de dibujos que asemejan una escritura manuscrita. Vemos, así, como con el arte generado por ordenador la escritura toma una nueva dimensión. De hecho, el arte generativo se trata de arte «escrito»: la programación es texto. Incluso para ciertos autores dicho texto se considera arte en sí mismo.

En el trazo y la escritura manual, encontramos un desafío técnico y estético. ¿Cómo programar algo tan orgánico, tan lleno de significado como el propio gesto de la escritura con un lenguaje formal, matemático? Encontramos respuesta a este paradigma a través de la serie *Lettres à ma mère* (1981-1990), de Vera Molnar, que recupera las conversaciones mantenidas con su madre, reescribiendo sucesivamente páginas de cartas durante una década, bajo las variables *Lettres*, *Lettres a ma mère* y *Lettres de ma mère*.

En Molnar la atracción por la línea se manifiesta desde sus primeros tanteos con la abstracción. Sus líneas voluntariamente simples y radicales, obedecen a un sentimiento diferente al de inscribir una forma sobre un soporte, gesto mil veces descrito y estudiado. Para emprender dicho gesto repetido recurre a las formas mínimas, geométricas, organizadas en serie, y afirma que en la austeridad bicromática del blanco y negro hacen la obra de arte (Baby, V. en Lemoine et al., 126-127). En su caso, gran parte de su obra será ejecutada a través



**FIGURA 2.** Vera Molnar, *Lettres de ma Mère Main*, dibujo impreso en plóter y dibujo a mano en rotulador, 31,75 × 42 cm, 1990. Imagen cedida por Anne and Michael Spalter Digital Art Collection, con permiso de la autora. | **Figure 2.** Vera Molnar, *Lettres de ma Mère Main*, drawing printed by plotter and hand drawing in felt-tip pen, 31.75 × 42 cm, 1990. Image courtesy of the Anne and Michael Spalter Digital Art Collection, with the author's permission.

del ordenador, dada su inmensa capacidad combinatoria, que le abre un infinito campo de posibilidades (Place, 1984, p. 117). Molnar sostiene que las relaciones que se dan entre sus líneas responden a una «geometría del placer», su acción introduce una dosis de azar, un discreto desorden en un bello orden. Bajo esta idea de orden perturbado, se sirve de los comportamientos inherentes a la máquina y los traslada a su quehacer, operando como un sistema, para emprender una serie de actuaciones que protagoniza la línea. El buen orden, la dis-

work would be executed by computer, given its immense combinatorial ability, which opens up an infinite field of possibilities (Place, 1984, p. 117). Molnar maintains that the relationships which exist between her lines respond to a “geometry of pleasure”; her action introduces a hint of chance, a discreet disorder in a beautiful order. With this idea of unbalanced order, she makes use of the behaviours inherent in the machine and translates them in her work, operating like a system, in order to stage a series of performances in which the line plays the leading



role. Good measure, a regular and rigorous distribution, the right combination; all are expressed in the structure of the image, and extend to the serial structure associated with writing. As is typical in the language of programming, Molnar assigns a behaviour to the line in order to rhythmise and also to regulate it. At what point do her straight lines become lines of a conversation transcribed in a letter? When did she replace the fountain pen with the plotter? How do drawing and technique reorient the meaning of the content?

The continuum of *Lettres à ma mère* answers these questions by dealing with the structure of handwriting as a balanced system with fluctuations. In remembering the letters from her mother which she received until the date of her mother's death, and describing the transformation of her writing over the years, she recovers the mechanisms of chance and randomness as disruptors of a regularity in the transcription. At a later stage, she evokes her mother's calligraphy, which she converts into computer drawings. Some of these plotter-printed drawings will be rewritten with Molnar's own hand-drawn lines:

'My mother had a wonderful hand-writing. There was something gothic in it [...] but also something hysteric. The beginning of every line, on the left side, was always regular, severe, gothic and at the end of each line it become [sic] more nervous, restless, almost hysteric. As the years passed, the letters in their totality, become [sic] more and more chaotic, the gothic aspect disappeared step by step and only the disorder remained. Every week she wrote me a letter, it was a basic and

tribución regular y rigurosa, la combinación apropiada se expresan en la estructura de la imagen y se extienden a la estructura serial asociada a la escritura. Tal y como es propio en el lenguaje de la programación, Molnar atribuye un comportamiento a la línea para ritmar y también para regular. ¿En qué momento sus líneas rectas pasan a ser renglones de una conversación transcrita en una carta? ¿Cuándo sustituye la estilográfica por el plóter? ¿Cómo el dibujo y la técnica reorientan el sentido del contenido?

El continuum de *Lettres à ma mère* responde a estas preguntas, al ocuparse de la estructura de la escritura manuscrita como de un sistema equilibrado con fluctuaciones. Al recordar las cartas de su madre recibidas hasta su fecha de fallecimiento, y describir la transformación de su escritura al cabo de los años, recupera los mecanismos de azar y aleatoriedad como disruptores de una regularidad en la transcripción. Posteriormente, en un siguiente estadio, evoca la caligrafía de su madre, que convierte en dibujos de ordenador. Algunos de dichos dibujos impresos en plóter serán reescritos con las propias líneas de Molnar dibujadas a mano:

«Mi madre tenía una letra preciosa. Esta escritura tenía alguna cosa de gótica, pero también de histórica. El principio de cada línea, a la izquierda, era siempre muy regular, rigurosamente gótica, y al final de la línea, a la derecha, se volvía más agitada, nerviosa, casi histórica. Poco a poco, al ir pasando los años, las cartas devinieron claramente atormentadas, perturbadas. Lentamente desaparecía lo gótico y quedaba solamente lo histórico. El color de la escritura se transformó también. Al inicio de nuestra correspondencia, ella utilizaba una tinta azul claro, color de sus ojos. Al cabo de los

años, ese azul mudó gradualmente a negro. Ella me escribía cada semana, y fueron una serie de acontecimientos importantes en mi mundo visual; sus cartas fueron cada vez menos legibles, pero igualmente bellas de ver. En fin, ya no recibo nada más... Después me escribo, me simulo a mí misma —en el ordenador— sus letras gótico-históricas.» (Molnar, 1991)

En la escritura generativa se da una dualidad: entre la imagen y la escritura real. A mano alzada o a través del ordenador, ambos medios son válidos para cuestionar el sentido de la escritura como imagen, desprovista del significado que proporciona la legibilidad. El trazado de ida y vuelta emprende *in crescendo* por la superficie de la hoja, tal y como lo hace la letra manual ligada. Finalmente, Molnar describe cómo en la reescritura se da una uniformidad que la confirma como verdadera escritura: «El último intento es insertar mi propia letra entre las líneas de mi madre simuladas por computadora. Es un equilibrio curioso el que se produce. La letra ilegible de mi madre, ilegible por su gran irregularidad, forma un contrapunto a la mía, igualmente ilegible, por su gran regularidad» (Molnar, 1991). Nos preguntamos, como la autora: ¿es esta escritura un pretexto para encontrar modalidades de composición no convencional? En sus *Lettres*, el lugar propicio para que suceda es la página impresa.

### Cuaderno III: una escritura «intuida»

Según Roland Barthes, una escritura no necesita ser legible para ser una escritura de pleno derecho (Barthes, 2022). Cuando un texto se nos presenta ilegible, automáticamente vemos en primer plano su aspecto visual, observamos sus formas, seguimos su

important event in my visual environment. They were more and more difficult to decipher, but it was so nice to look at them ... then, there were no more letters ... So I went on to write letters of hers to myself, on the computer of course, simulating the transition between gothic and hysteric.' (Molnar, 1991)

In generative writing, there is a duality between the image and the actual writing. Whether freehand or through the computer, both means are valid for questioning the meaning of writing as an image, devoid of the meaning provided by legibility. The tracing back and forth crescendos across the surface of the sheet, just as joined-up handwriting does. Finally, Molnar describes how in the rewriting there is a uniformity that confirms it as true writing: "The last attempt is to insert my own handwriting between my mother's lines, as simulated by computer. A curious balance is produced. My mother's illegible handwriting, illegible because of its great irregularity, forms a counterpoint to mine, equally illegible, because of its great regularity" (Molnar, 1991). We ask ourselves, as the artist asks: is this writing a pretext to find unconventional compositional methods? In her *Lettres*, the best place for this to happen is the printed page.

### Notebook III: an "intuited" writing

According to Roland Barthes, writing does not need to be legible to be writing in its own right (Barthes, 2022). When a text appears unreadable to us, we automatically see its visual appearance in the foreground, we observe its forms, we follow its line. Leroi-

Gourhan argues that the defining feature of writing as we know it today, as opposed to drawing, is that it is linear, and that every figure is the trace of a skilful movement of the hand, and as such embodies rhythm. akin to any movement of this kind (Ingold, 2015, p. 207). Writing is in itself a form of drawing, which has progressively adapted to the formats in which we know it throughout history. We have the idea that language has evolved linearly, from the pictogram to the ideogram, to complete its progression towards the alphabet. From the sentence passing through the word, one arrives at the letter, the first entity and common denominator of language, in the action of transmitting information.

It is because of this linear graphism that we recognise it as writing; the more linearised it is, the more it becomes differentiated from drawing. When writing is not differentiated and we capture it as an image, the meaning is omitted or falls into the background. Asemic writing is found on the blur red border between writing and drawing; it has a certain appearance of writing so that we may identify it as such, even though we cannot read it, and it distances itself from ordinary writing to suggest another, to propose other possible meanings.

Among these possibilities of exploration, between an intuited writing and an “other writing” because it is not as such, Mirtha Dermisache published her first book, in 1996, entitled *Book 1*, which contained five hundred pages designed strictly as a visual exercise, without any semantic content. It was the first work considered as asemic writing. Since then, her work has been constructed out of random graphics and indecipherable writing that, over time,

trazo. Leroi-Gourhan argumenta que el rasgo definitorio de la escritura tal y como la conocemos hoy, por contraposición al dibujo, es que es lineal y que todo grafo es el rastro de un movimiento hábil de la mano, y, como tal, encarna el acompasamiento afín a todo movimiento de esta clase (Ingold, 2015, p. 207). La escritura es en sí misma una modalidad de dibujo, que ha ido adaptándose a los formatos en que la conocemos a lo largo de la historia. Tenemos la idea de que el lenguaje ha evolucionado linealmente, desde el pictograma al ideograma, para concluir su progresión hacia el alfabeto. Desde la frase pasando por la palabra, se llega a la letra, entidad primera y común denominador del lenguaje, en la acción de transmitir una información.

Por dicho grafismo lineal es por lo que la reconocemos como escritura; cuanto más linealizada está, más llega a diferenciarse del dibujo. Cuando la escritura no se diferencia y la captamos como imagen, el significado se omite o pasa a un segundo plano. La escritura asemica se encuentra en la difusa frontera entre la escritura y el dibujo; tiene una cierta apariencia de escritura para que podamos identificarla como tal, aunque no podamos leerla, y se distancia de la escritura corriente para sugerir otra, para proponer otros sentidos posibles.

Entre estas posibilidades de exploración, entre una escritura intuïda y una «escritura otra» porque no lo es como tal, Mirtha Dermisache publicó su primer libro, en 1996, titulado *Libro 1*, que contenía quinientas páginas pensadas estrictamente como un ejercicio visual, sin ningún contenido semántico. Fue la primera obra considerada como escritura asemica. Desde entonces, su trabajo fue construyéndose a partir de grafismos aleatorios y escrituras indescifrables que, con

el transcurso del tiempo, Dermisache fue organizando en textos, cartas, páginas y libros dirigidos a hipotéticos lectores. Barthes fue el primero que llamó escritura al trabajo de Dermisache. No se conocían cuando, en 1971, recibió una carta suya donde le decía: «[...] quedé impresionado, no solamente por la gran calidad plástica de sus trazados (y esto no es indiferente) sino también, y sobre todo, por la extrema comprensión de problemas teóricos en relación con la escritura que supone su trabajo. Usted ha sabido producir un cierto número de formas, ni figurativas ni abstractas, pero que se podrían nombrar bajo el término de “escrituras ilegibles” —lo que significa proponer a sus lectores, no mensajes y ni siquiera formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de la escritura—» (Barthes, 2004). La misma Dermisache declarará la importancia que tuvo tal revelación para considerarla ya siempre como tal.

Algunas de sus páginas responden a la estructura formal de la escritura, incluyendo renglones, párrafos, saltos de líneas y espaciados. Otras carecen por completo de esas marcas y se acercan más explícitamente al dibujo libre, configurando estructuras circulares, de orientación vertical o diagonal, o totalmente abstractas e irregulares. A veces ocupan un espacio muy reducido y otras invaden la página por completo; asimismo, los colores de las grafías varían sin seguir patrones reconocibles. Estos signos se alejan voluntariamente de la escritura y sin embargo permiten una lectura intuïda. En ese espacio intermedio e indefinido, es el espectador quién debe completar la obra, intentando producir sentido entre la multiplicidad de posibilidades. La legibilidad explica que Dermisache haya concebido sistemáticamente su obra desde una

Dermisache has been organising into texts, letters, pages and books aimed at hypothetical readers. Barthes was the first to call Dermisache’s work writing. They did not know each other when, in 1971, she received a letter from him in which he said: “[...] I will only say how struck I am not only by the remarkable quality of your lines (and that is not a secondary question), but also —indeed mostly— by the extreme intelligence of the theoretical problems around writing that your work tackles. You have managed to produce a certain number of forms that are neither figurative nor abstract, forms that could be called illegible writing, which leads readers to formulate something that is neither a specific message nor a contingent form of expression, but, rather, the idea, the essence, of writing.” (Barthes, 2004). Dermisache herself would state the importance that such a revelation had on her to always consider her writing as such.

Some of her pages respond to the formal structure of writing, including lines, paragraphs, line breaks and spacing. Others completely lack these marks and more explicitly approach free drawing, setting out circular structures, vertically or diagonally oriented, or totally abstract and irregular. Sometimes they occupy a very small space, and sometimes they completely invade the page. Likewise, the colours of the letters vary without following recognisable patterns. These signs voluntarily move away from writing and yet allow an intuïted reading. In that intermediate and indefinite space, it is the viewer who must complete the work, trying to make sense of the multiplicity of possibilities. Legibility explains why Dermisache has systematically conceived

her work from an editorial perspective and with mass media, although without excluding an extensive catalogue of procedures. Her original work, executed in pen, Rotring or fibre-tip marker, using no more than the hand, has no other purpose than to exist in the final format of the publication. Dermisache is inserted in this way in the context of experimental poetry and conceptual art concerned with the problems of writing and language. Likewise, in the deployment of her editorial programme, the art of combinatorics and permutational development are implicit.

#### We read curve "on the page"

Is writing the image the same as describing the image? Is it the same as explaining the image? Or is it the same as seeing it? Supposedly, the first readings were readings of images, or in images; therefore, we understand that visuality precedes interpretation, which would be developed according to the context. Following the thoughts of Barthes, all artistic practices can generate text, but they do so in different ways. What happens when we are faced with a text that we recognise as writing but that is illegible, which is therefore asemic? In this situation we would understand that graphic texture to be an image and, therefore, we would also say that the images are legible, but the question resonates again: what exactly do they say? The answers throw the focus of the debate back on the context, in our case, between what is generated from a curve, a conversation and cursive as an allusion to the flow of "being on course".

Barthes's conversation with Dermisache and Molnar's epistolary rewriting take us

perspectiva editorial y con medios de reproducción masivos, aunque sin excluir por ello un extenso catálogo de procedimientos. Su trabajo original realizado en pluma, Rotring o rotulador, sin más útil que la mano, no tiene otra finalidad que la de existir en el formato final de la publicación. Dermisache se insiere de este modo en el contexto de la poesía experimental y del arte conceptual preocupado por las problemáticas de la escritura y el lenguaje. Asimismo, en el despliegue de su programa editorial están implícitos el arte de la combinatoria y el desarrollo permutacional.

#### Leemos curva «en la página»

Escribir la imagen, es ¿describir la imagen?, ¿es explicar la imagen? O, ¿es verla? Supuestamente, las primeras lecturas fueron lecturas de imágenes, o en imágenes; por tanto, entendemos que la visualidad precede a la interpretación, que se desarrollará según el contexto. Siguiendo las reflexiones de Barthes, todas las prácticas artísticas pueden generar texto, pero lo hacen de formas distintas. ¿Qué ocurre cuando estamos ante un texto que reconocemos como escritura pero que es ilegible, que por tanto es asemico? En esta tesitura entenderíamos que esa textura gráfica sea una imagen y, por tanto, diremos también que las imágenes son legibles, pero resuena de nuevo la pregunta: ¿qué es exactamente lo que dicen? Las respuestas ponen el foco del debate nuevamente en el contexto, en nuestro caso entre lo que se genera desde una curva, una conversación y *en cursiva* como alusión al flujo de «estar en curso».

La conversación de Barthes con Dermisache y la reescritura epistolar de Molnar

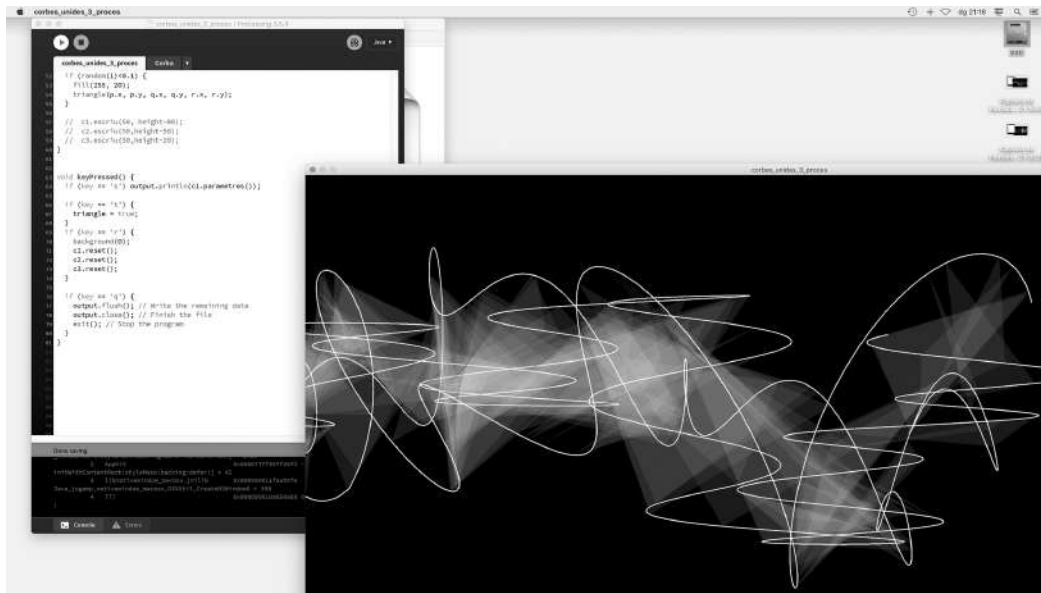
nos trasladan a otras formas de leer, no en el sentido más tradicional —que consiste en buscar la relación entre significante y significado—. Entre la palabra que dice la cosa y la cosa dicha por la palabra, ambos contextos de asemeia, que enfáticamente omiten las palabras, nos proponen practicar una «lectura en intensidad»: alternancia, simetría, ritmo y repetición forman parte de sus procesos de comunicación, tanto como circularidad, gestualidad o ligereza, conservando las discontinuidades propias de unas hipotéticas palabras. Las grafías de Dermisache se despliegan en líneas, manchas o improntas sobre el papel, para constituir un extenso archivo que será reproducido mecánicamente y digitalmente. Las de Molnar parten de un orden riguroso que se interrumpe en base a introducir flexiones aleatorias en el código de programación, para articular un sistema generativo de escritura manual, el *corpus* del cuál se verá potenciado también por el aspecto de la reproductibilidad técnica, específicamente mediante el plóter y la impresión. Ambas escrituras mantienen la tendencia a conservar los renglones, al igual que mayoritariamente el negro de la tinta sobre el blanco del papel. En el origen de su concepción reside que es escritura.

Esta idea entroncaría con la que proponíamos al inicio de este capítulo, al sugerir que «lo que resulta ilegible no debería ser leído». En nuestra intención no figura buscar un sentido único y estereotipado. Nada más lejos que la lógica de una lectura fija e inmutable donde «no hay nada que explicar, nada que comprender, nada que interpretar». Al hilo de estas búsquedas es donde nos encontramos las autoras, no tanto por considerar que estemos ante un nuevo tipo de texto, ni tampoco de una nueva categoría

to other ways of reading, not in the more traditional sense — which consists of searching for the relationship between signifier and signified. Between the word that says the thing and the thing said by the word, both contexts of asemeia, which emphatically omit words, suggest that we practise a "reading in intensity": alternation, symmetry, rhythm and repetition are part of their communication processes, as well as circularity, gestures or lightness, preserving the discontinuities typical of some hypothetical words. Dermisache's graphisms are displayed in lines, stains or imprints on the paper, to constitute an extensive file that will be reproduced mechanically and digitally. Those of Molnar are based on a rigorous order that is interrupted based on introducing random inflections in the programming code, to articulate a generative system of manual writing, the corpus of which will also be enhanced by the aspect of technical reproducibility, specifically through plotter and printing. Both writings maintain the tendency to preserve the lines, as well as the black of the ink on the white of the paper. At the origin of its conception lies the fact that it is writing.

This idea would connect with that which we proposed at the beginning of this chapter, suggesting that "what is illegible should not be read". It is not our intention to seek a single and stereotyped meaning; even less, to apply the logic of a fixed and immutable reading in which "there is nothing to explain, nothing to understand, nothing to interpret". In line with these searches is where we artists find ourselves, not so much because we consider that we are dealing with a new type of text, nor a new category of image,





**FIGURA 3.** Eugènia Agustí y Lali Barrière. Imágenes del proceso de CEL, 2022. | **Figure 3.** Eugènia Agustí and Lali Barrière. Images of the CEL process, 2022.

but rather because of the difficulty of sharing, whether CEL is understood immediately or not.

CEL is included in a number of lines or stripes that determine the space in which the conversation takes place. These lines are formed while visualising the image of the triangle advancing forward, from left to right along the plane, just like joined-up handwritten letters, which attempts to determine the maximum content of speech: “[...] while I reflect on what I have to write (that is what is happening now), I feel how my hand acts, turns, joins, ducks, rises and, many times through the suite of corrections, crosses out or explodes the line and widens the space to the margin, thus constructing, from minute and apparently functional strokes (the letters), a space that is simply that of art [...]” (Barthes, 2022, p. 167).

de imagen, pero sí ante la dificultad de compartir si CEL se entiende inmediatamente o no se entiende.

CEL se inscribe en unas líneas o franjas que determinan el espacio donde sucede la conversación. Estos renglones se forman a medida que se visualiza la imagen del triángulo que avanza hacia adelante, de izquierda a derecha del plano, como lo hace la letra manuscrita ligada, que quiere fijar el máximo contenido de lo hablado: «[...] mientras reflexiono en lo que he de escribir (eso es lo que ahora ocurre), siento como mi mano actúa, gira, liga, se zambulle, se levanta y, muchas veces por el juego de las correcciones, tacha o hace estallar la línea y ensancha el espacio hasta el margen, construyendo así, a partir de trazos menudos y aparentemente funcionales (las letras), un espacio que es sencillamente el del arte [...]» (Barthes, 2022, p. 167).

El punto invisible que revoluciona alrededor de un centro y su punto satélite originan la primera curva, y así se da la lectura de las tres voces progresivamente. Su transcurso se visualiza en las formas que dibujan y desdibujan el triángulo en la corriente helicoidal de los puntos que contactan las tres curvas. Suceden diferentes geometrías que se conectan, se paran, vuelven hacia atrás y se reescriben de nuevo sucesivamente.

La imagen que traza la animación es la impronta que recoge esta experiencia entorno a la escritura y su lectura, al margen de la intangibilidad de su formato virtual. De ahí que tengamos interés también en su presentación impresa. Entre «la palabra que dice la cosa» —el código— y «la cosa dicha por la palabra» —la curva—, existe la conversación que en origen nos sirve de pretexto. Las preguntas, anotaciones, demandas y posibles soluciones de esta investigación conjunta se recogen en los cuadernos individuales. A diferencia de Molnar y Dermisache, nuestra propuesta se basa en retomar el código y resignificarlo, dándose una suerte de co-escritura entre el propio texto del código y lo que escribe al ejecutarlo. También se abre a la ambigüedad de la ilusión óptica, de la tridimensionalidad, aun siendo una proyección en dos dimensiones. La evidencia o no de la línea curva potencia que en ocasiones sea más gráfica, otra más pictórica, otras a pleno color inmersivo. Posibilidades, todas ellas, que no suceden ni en la caligrafía ni en la escritura propiamente, como tampoco en la lectura, pero activamos la oportunidad para que así se desarrolle, como aportación a través del cambio de lenguajes.

Tal y como aludíamos al lirismo descriptivo en el lenguaje matemático, que en primera instancia no tiene ningún bias, la

The invisible point that revolves around a centre and its satellite point originate the first curve, and thus the reading of the three voices is given progressively. Its course is visualised in the forms that trace out and blur the triangle in the helical current of the points that contact the three curves. Different geometries happen that connect, stop, go back and rewrite themselves again successively.

The image traced through the animation is the imprint of this exercise in writing and reading, regardless of the intangibility of its virtual format. That is why we are also interested in its printed presentation. Between “the word that says the thing” — the code — and “the thing said by the word” — the curve — there is the conversation that originally serves as a pretext. The questions, notes, claims and possible solutions of this joint investigation are collected in the individual notebooks. Unlike Molnar and Dermisache, our project is based upon taking up and redefining the code, causing a kind of co-writing to arise between the text of the code itself and what it writes when it is executed. It also unlocks the ambiguity of the optical illusion, of three-dimensionality, even though it is a two-dimensional projection. The evidence, or lack of evidence, of the curved line means that sometimes it seems more graphic, sometimes more pictorial; sometimes, it appears in full immersive colour. None of these possibilities would occur in calligraphy, nor in writing itself, nor in reading; but we activate them so that there is an opportunity for it to develop in this way, as an input by dint of the change of languages.

Just as we have alluded to the descriptive lyricism in mathematical language, which in the first instance has no bias,

the anticipation of the suggested image, unexpected, because random, each time different and therefore new, connects us to our particular landmarks. How to read a doodle, a drawing, a coloured shape or a painting? We move our eyes before the image as we do during reading, following the chain of connections that the points reveal in their revolutions, jumping from one location on the lines to another. The page harbours its own language; the invisible grid of points which maintains the scene we observe connects with "the art of multiple permutations, which in this case will be an art of several characters, a dialogue and an exchange in which the artist provides the words and the syntax, and the receiver the sentences. In a break with tradition, principles explicitly associated with communication are established. It is aware of art as a communication phenomenon. [...] Structure is a mental form, existing only to the extent that it is perceived" (Moles, 1971, p. 124).

The eye follows gesticulations during the conversation, the intensity, tone, in the topography of our page. The visualisation of the curve accentuates the "text as texture" quality that the triangles trace out, which, added to the transparency and dimension of the animation, is a pure visual illusion, which can increase the speed of the conversation indefinitely. It is not possible to separate the dynamics of dialogue from those of movement. Writing is a flow. If reading does not allow us to capture that flow, then bad luck, no big deal, we will continue talking about abstraction, algorithms and reading. Our conversation is rewritten as art allows it, and we read curve on the page of our screen.

expectativa de la imagen sugerida, por inesperada, porque aleatoriamente cada vez es diferente y por tanto nueva, nos conecta a nuestros referentes particulares. ¿Cómo leer un garabato, un dibujo, una forma de color o una pintura? Movemos los ojos ante la imagen como hacemos durante la lectura, siguiendo la cadena de conexiones que los puntos en sus revoluciones muestran, saltando de una localización a otra de los renglones. La página alberga su lenguaje propio: la retícula de puntos invisible que sostiene la escena que observamos conecta con «el arte de los múltiples permutacionales, que en este caso será un arte de varios personajes, un diálogo y un intercambio en el que el artista proporciona las palabras y la sintaxis, y el receptor las frases. En ruptura con la tradición, se fijan principios asociados explícitamente a la comunicación. [...] La estructura es una forma mental, no existe más que en la medida en que es percibida» (Moles, 1971, p. 124).

La visión sigue la gesticulación durante la conversación, su intensidad, el tono, en la topografía de nuestra página. La visualización de la curva acentúa la cualidad de «texto como textura» que dibujan los triángulos, que sumada a la transparencia y dimensión de la animación es una pura ilusión visual, que puede incrementar la velocidad de la conversación indefinidamente. No es posible desligar las dinámicas de la interlocución de las del movimiento. Escribir es un flujo. Si leer no nos permite captar ese flujo, entonces mala suerte, no pasa nada, seguiremos conversando sobre abstracción, algoritmos y lectura. Nuestra conversación se reescribe como lo permite el arte, y leemos *curva* desde la página de nuestra pantalla.

## Bibliografía

- Barthes, R. (2004). «Fragment d'une lettre de Roland Barthes adressée à Mirtha Dermisache, le 28 mars 1971. *Cahier du Refuge*, 130». Centre International de Poésie Marseille.
- Barthes, R. (2022). *Variaciones sobre la escritura*. Paidós.
- Ingold, T. (2015). *Líneas. Una breve historia*. Gedisa.
- Serge Lemoine et al. (1996). "Histoires de blanc et noir: Hommage à Aurelie Nemours". Exposition, 23 mai - 19 août 1996, Musée de Grenoble.
- Moles, A. (1971). *Art et ordinateur*. Collection Synthèses Contemporaines Casterman.
- Molnar, V. (1991). *Lettres à ma mère (1981-1990)*. En línea en: | Available online: <[http://www.veramolnar.com/blog/wp-content/uploads/VM1991\\_lettres.pdf](http://www.veramolnar.com/blog/wp-content/uploads/VM1991_lettres.pdf)>.
- Place, J. M. (1984). «Regards sur mes images». *Revue d'Esthétique*, 7.
- Reas, C. (2016). *{Software} Structures*. En línea en: | Available online: <<https://artport.whitney.org/commissions/softwarestructures2016/text.html>>.

## References

## Hacia dónde miramos, desde dónde oímos

Where do we look, from where do we hear

- 1 *Inframince* separation between the noise of the detonation of a gun (very close)
- 2 and the appearance of the mark of the bullet on the target (maximum distance 1 to 4 metres. — Shooting range at a fair)

Marcel Duchamp<sup>1</sup>

Seeing and hearing are the only noble things in life. The other senses are vulgar and carnal. The only aristocracy consists in never touching. Do not approach — that is nobility.

Fernando Pessoa<sup>2</sup>

- 1 *Separación infra leve entre / el ruido de*
- 2 **detonación** de un fusil / (muy cercano) y la / aparición de la marca de la bala en el blanco — (distancia máxima / de 3 a 4 metros — Tiro de feria)

Marcel Duchamp<sup>1</sup>

*Ver y oír son las únicas cosas nobles que la vida encierra. Los otros sentidos son plebeyos y carnales. La única aristocracia consiste en no tocar nunca. No aproximarse — he ahí la hidalguía.*

Fernando Pessoa<sup>2</sup>

It seems that, according to the 1899 illustrated general interest magazine *Alrededor del Mundo*, as weapons technology developed, casualties on the battlefield decreased proportionately. "It is a strange case that as weapons are perfected, the number of casualties in war decreases" ("Donde hieren las balas" ['Where the bullets strike'], 1899, s. p.). If in the great battles fought by the Greeks practically half of the combatants perished, then in the Middle Ages, only a third did. Ninety combatants out of a thousand died on the battlefield when muzzle-loading rifles were used; the ratio drops to seventy per thousand in engagements in which chamber-loaded rifles were used. In the Franco-

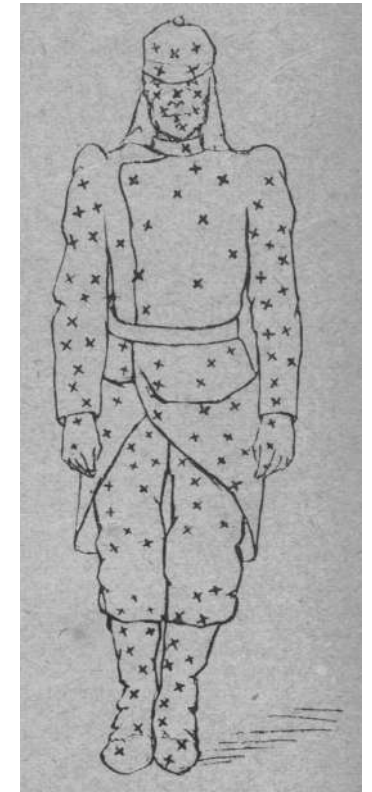
Parece ser que, según recogía, en 1899, el semanario ilustrado de divulgación general *Alrededor del Mundo*, a medida que se fue desarrollando la tecnología armamentística, las bajas en el campo de batalla disminuyeron proporcionalmente. «Es un caso extraño que a medida que se perfeccionan los armamentos, disminuye el número de bajas en la guerra» («Donde hieren las balas», 1899, s. p.). Si en las grandes batallas dadas por los griegos perecían prácticamente la mitad de los combatientes, en la Edad Media lo hacía solo un tercio. Noventa combatientes de cada mil morían en el campo de batalla cuando se utilizaban fusiles de avancarga, la proporción baja a setenta por mil en enfrentamientos

<sup>1</sup> Duchamp, 1989, p. 25.

<sup>2</sup> Pessoa, 2013, p. 421.

con fusiles cargados por la recámara. En la guerra franco-prusiana de 1870 serían cincuenta por mil, en la Guerra de Cuba (1895-1898) la proporción fue aún menor. Podría haber otras causas para esta disminución, pero es verosímil y sugerente la hipótesis de que las armas de fuego fueron ganando en precisión. El mismo artículo recoge una estadística, a partir de datos de las guerras de la segunda mitad del siglo XIX, de las partes del cuerpo donde impactan los proyectiles: de cada 103 balazos, 43 dan en las piernas, 33 en los brazos, 11 en el abdomen, 11 en la cabeza, 11 en pecho y espalda y 1 en el cuello (figura 1). El título del artículo era «Donde hieren las balas»; nos faltaría el dato de las partes del cuerpo del enemigo hacia dónde apuntaron los tiradores para apoyar la hipótesis de la precisión de las armas de fuego.

Es como si el desarrollo de las armas de fuego tendiera, al menos en alguno de sus sentidos, hacia la precisión y la agudeza ideal del «dónde pongo el ojo pongo la bala». Apuntar, señalar, dirigir la vista hacia el objetivo, disparar y conseguir que la bala impacte en el mismo punto que lo hace la vista. El proyectil tiene el mismo destino que el ojo que lo precede, ya sea la piedra lanzada por la mano o por la honda, la flecha impulsada por la tensión del arco o la bala de un fusil con mira telescópica. Es significativo que, desde el Renacimiento, los sistemas de dibujo en perspectiva se construyan sobre un esquema en el que



**FIGURA 1.** Ilustración del artículo «Donde hieren las balas», *Alrededor del Mundo*, n.º 7 (21 julio 1899). | **Figure 1.** Illustration from the article "Donde hieren las balas" ('Where the bullets strike'), *Alrededor del Mundo*, No. 7 (July 21, 1899).

Prussian War of 1870, there were fifty per thousand; in the Cuban War (1895-1898), the proportion was even lower. There may have been other causes for this decrease, but the hypothesis that firearms were gaining in precision is plausible, and gives pause for thought. The same article collects statistics, based on data from the wars of the second half of the 19<sup>th</sup> century, on which parts of the body the projectiles hit: out of every 103 bullets, 43 hit the legs, 33 the arms, 11 the abdomen, 11 in head, 11 in the chest and back, and 1 in the neck (figure 1). The title of the article was "Where the Bullets strike"; we are missing data on which parts



of the enemy's bodies the shooters aimed at, that would support the hypothesis of the accuracy of the firearms.

It is as if the development of firearms tended, at least in some of its in certain directions, towards the ideal precision and marks-manship; aiming, pinpointing, directing the eye towards the target, shooting, and making it so that the bullet strikes the same point as the eye sees. The projectile's destination is the same as that of the eye that precedes it, and the same is true of the stone thrown by the hand or the sling, the arrow propelled by the tension of the bow, or the bullet from a rifle with a telescopic sight. It is significant that, since the Renaissance, systems for drawing in perspective have been built around a framework in which there is a single point of view, an oculus, from which lines emerge, like "visual rays", until they encounter points that describe the figure which the artist wishes to represent. A single ideal eye, just as a single eye is used to aim, direct and anticipate the projectile's trajectory by means of "cross-hairs" located at the end of a rifle barrel (figure 2).

Not so long ago, target-shooting booths were installed at fairgrounds in which, if the bullet from the gun hit the target, the shutter of a camera was activated, picturing the shooter at the moment of the shot. It is as if a kind of ricochet of the projectile were returned to the sharp-shooter, the mirror reflection of his stare by the opposing gaze from the camera's "eye" (figure 3).

The sense of sight is experienced as something active. To see, to a large extent, depends upon our will. We see what we want to see. We see if we want to see. We direct our gaze. The ear works in the opposite

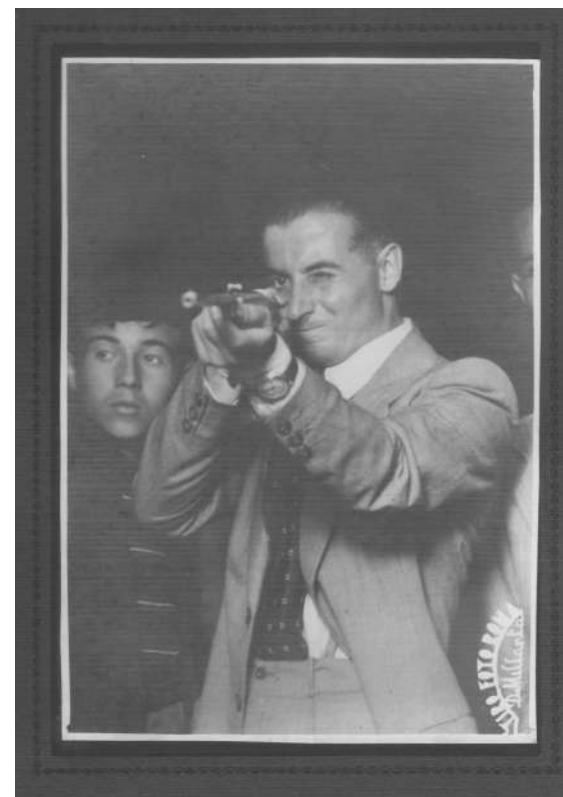
hay un punto de vista único, un ojo, desde el que salen unas líneas, como una especie de «rayos visuales», que avanzan hasta toparse con puntos que van definiendo aquello que se quiere representar. Un solo ojo ideal, como se utiliza un solo ojo para apuntar, dirigir la vista y prever la trayectoria del proyectil a través de un «punto de mira» situado en la salida del cañón de un fusil (figura 2).



**FIGURA 2.** Foto de prensa. Colección particular. | **Figure 2.** Press photo. Particular collection.

En el dorso: | On the back:  
"13/7/62. ARMY'S BANG ON TARGET – FOR ONCE: PHOTO SHOWS: Mrs. JOYCE BOWLER, 37, of West Bridg for Nottinghamshire, gets her eye in with a Stirling sub-machine gun helped by her soldier son NEIL, who signed on as a regular three months ago, and an instructor (left)".

Hasta no hace mucho se instalaban en las ferias unas barracas de tiro al blanco en las que, si se acertaba en el blanco con el proyectil de la escopeta, se activaba el disparador de una cámara fotográfica que retrataba al tirador en el momento del disparo. Es como si se devolviera al certero tirador una especie de rebote del proyectil, el reflejo especular de su mirada por la opuesta mirada desde el «ojo» de la cámara (figura 3).



**FIGURA 3.** Fotografía de tiro en un puesto de feria. Colección particular. |

**Figure 3.** Photography of shooting at a fairground booth. Private collection.

El sentido de la vista lo experimentamos como algo activo; ver, en gran parte, depende de nuestra voluntad: vemos lo que queremos ver, vemos si queremos ver, dirigimos nuestra mirada. El oído funcionaría en sentido contrario: oímos los sonidos que nos llegan, oír es un acto que concebimos pasivo o, en todo caso, como un encuentro o un recibimiento. Nuestra vista más que recibir estímulos, los busca, va a por ellos. Miramos a través del ojo de la cerradura, miramos por la ventana, por la mirilla de la puerta de nuestra casa, por el espejo retrovisor del coche, curioseamos a través de los agujeros, lanzamos nuestra mirada desde una atalaya, desde un mirador o desde un balcón y, en la otra parte, hay veces que nos sentimos tocados por la mirada del otro. Pero oímos el ruido

direction. We hear the sounds that reach us; hearing is an act that we understand as passive or, in any case, as an encounter, or as something received. Our eyesight, rather than receiving stimuli, goes in search of them. We look through the keyhole, we look through the window, through the peephole in the door of our house, through the rearview mirror of the car, we look into holes, we direct our sight from a vantage point, from an overlook or from a balcony and on the other hand, there are times when we feel affected by a stare. But we hear sounds that reach us through the walls of our house, sounds that come from a distance, we receive sounds that come to us from an external source that emits them. We might not perceive the flash of lightning that strikes

behind us; but we certainly hear the thunder that accompanies it. Bachelard writes: "Hearing is more dramatic than seeing. In the reverie of the storm, it is not the eye that gives the images, it is the thunderstruck ear" (Bachelard, 1993, p. 281).

If seeing is active, when there is a manifest and more or less conscious intention in seeing, then it becomes looking; sight, more or less disinterested, becomes "gaze" when there is intention behind it, when the eye is directed towards a specific objective. Thus, we feel someone's gaze upon us. The fantasy that the eyes may have certain powers, such as the ability to move objects with a stare, may originate from this perception that vision touches what is seen, that seeing a thing may alter it. The semantic difference between the verbs *to see* and *to look* is eloquent, a difference that, in practice, does not seem to correspond exactly to that which might be thought to exist between *hearing* and *listening*, but its analogical correspondence between *going* and *coming* does seem reasonable. Also, if being "short-sighted is a defect that prevents accurate vision of distant and small objects, on the other hand, 'hard of hearing' refers to a lack of sensitivity in perceiving incoming sounds. The "shortness" of sight that does not reach as far it should, the "hardness" of hearing that does not react to that which reaches from the outside.

A sailor casts around with his eyes for the lighthouse beacon that guides him, a beam of light which, of course, the beacon "casts" intermittently, but which must be searched for from the ship: "there it is". When the density of the fog prevents the light

que nos llega atravesando las paredes de nuestra casa, el sonido que viene desde la lejanía, recibimos los sonidos que nos vienen desde una fuente externa que los emite. Podemos no percibir el resplandor de un relámpago que acontece a nuestra espalda, el trueno que lo acompaña seguro que sí lo oímos. Escribe Bachelard: «Oír es más dramático que ver. En la ensoñación de la tempestad, no es el ojo el que da las imágenes, es el *oído asombrado*» (Bachelard, 1993, p. 281).

Si el ver es activo, cuando hay una maniobra y más o menos consciente intención en el ver, es entonces cuando este se convierte en el mirar; la vista, más o menos indiferente, pasa a ser «mirada» cuando hay intención en ella, cuando el ojo se dirige hacia un objetivo concreto. Así, sentimos la mirada del otro sobre nosotros. La ilusión de que podría existir cierto poder en la vista, como la capacidad de mover objetos con la mirada, nacería de esta impresión de que la vista toca lo que ve, que puede modificarlo. Es elocuente la diferencia semántica en castellano entre los verbos *ver* y *mirar*, diferencia que, en la práctica, no parece corresponderse exactamente con la que podría pensarse que hay entre *oír* y *escuchar*, pero sí parece razonable su correspondencia analógica con el *ir* y el *venir*. También, si ser «corto de vista» es un defecto que impide la visión precisa de lo lejano y lo diminuto, por otra parte, la «dureza de oído» se refiere a la falta de sensibilidad para percibir los sonidos que llegan. La cortedad de la vista que no llega hasta donde debería, la dureza del oído que no reacciona a lo que le llega desde fuera.

<sup>3</sup> As John Cage made explicit in his famous stay, in search of silence, in the anechoic chamber of Harvard University.

El navegante busca con su mirada la luz del faro que le oriente, un rayo de luz que, es cierto, la linterna emite, lanza intermitentemente, pero que desde el navío se busca con la mirada: «allí está». Cuando la densidad de la niebla impide el avance de la luz, la sirena del faro se expande abierta hacia el mar y llega hasta los navegantes que, sin necesidad de buscarla la perciben: «por allí se oye». Siguiendo consejos de Circe, Ulises ordena a su tripulación que se tapone los oídos con cera y que a él le amarren al mástil de su nave para no sucumbir a la llamada del canto de las sirenas.

Aludiendo a la inevitabilidad de oír, nos oímos incluso a nosotros mismos,<sup>3</sup> explica Jean Luc Nancy que es reiterado el tema de que «las orejas no son párpados» (Nancy, 2015, p. 34). Escribe Pessoa: «Un gallo canta, absurdo, en plena ciudad. El día lívido empieza en medio de mi vago sueño. Algún día dormiré. Un ruido de ruedas hace realidad a un carro. Mis párpados duermen, pero yo no. Todo, en fin, es el Destino» (Pessoa, 2013, p. 252). Sin poder cerrar nuestros oídos, el ruido nos estimula y nos despierta. Los despertadores sonartilugiosos sonoros. Las personas con sordera utilizan despertadores que vibran, que incluso pueden colocarse entre las sábanas o bajo la almohada, pero el despertador sonoro se mantiene a cierta distancia.

Para Pascal Quignard: «La audición no es como la visión. Lo contemplado puede ser abolido por los párpados, puede ser detenido por el tabique o la tapicería, puede ser vuelto inaccesible incontinenti por la muralla. Lo que es oído no conoce párpados

<sup>3</sup> Como hizo explícito John Cage en su célebre estancia, a la búsqueda del silencio, en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard.



**FIGURA 4.** Sistema de sirenas del faro del Cabo Peñas (Asturias). | **Figure 4.** Siren system of the Cabo de Peñas lighthouse (Asturias).

from shining through, the lighthouse siren extends towards the open sea, and reaches sailors who, without having to search for it, detect it: "you can hear it over there". Following Circe's advice, Odysseus orders his crew to plug their ears with wax and to tie him to the mast of his ship, so that he will not succumb to the call of the sirens' song.

Speaking of the inevitability of hearing, we even hear ourselves,<sup>3</sup> Jean Luc Nancy explains that "the ear has no eyelid" (Nancy, 2015, p. 34). Pessoa writes: "A cock crows absurdly in the middle of the city. The wan day begins in my vague slumber. Eventually I'll sleep. The noise of wheels tells me there's a cart. My eyelids sleep, but not I. Everything, finally, is Destiny" (Pessoa, 2013, p. 252). Without being able to close our

ears, noises stimulate us and wake us up. Alarm clocks are loud gadgets. The deaf use vibrating alarm clocks, which can even be placed between the sheets or under the pillow, but the ringing alarm clock is maintained at a distance.

For Pascal Quignard: "Hearing is not like seeing. What is seen can be abolished by the eyelids, can be stopped by partitions or curtains, can be rendered immediately inaccessible by walls. What is heard knows neither eyelids, nor partitions, neither curtains, nor walls." (Quignard, 1988, p. 105). From inside Jericho, its inhabitants must have heard the sound of the trumpets that surrounded their closed city; their thunderous sound, in a situation that now would be defined as acousmatic, must have penetrated its walls before demolishing them. "I will never know whether it is a diamond or a coin", said Duchamp about the object that rattles inside his artwork *A bruit secret* (With Hidden Noise) (1916), when it is agitated (Duchamp, 2017).

And Quignard continues: "There is no acoustic viewpoint. There is no terrace, no window, no keep, no citadel, no panoramic lookout of sound. There is neither a subject nor an object of hearing. Sound rushes in." (Quignard, 1988, p. 105).

On April 26, 1336, Francesco Petrarca (Petrarch) achieves his legendary ascent of Mont Ventoux, "[...], the mountain, which is visible from a great distance, was ever before my eyes" (Petrarch, 2002, p. 53). Petrarch presses forward as far as his eye can see. After an exhausting climb, from the highest peak he first turns his gaze towards Italy, where he sees as far as the Alps, "seemed to rise close by, although they were really at a great distance" (Petrarch, 2002, p. 58). The

ni tabiques ni tapicerías ni murallas» (Quignard, 1988, p. 105). Desde el interior de Jericó sus habitantes debieron de escuchar el sonido de las trompetas que circundaban su cerrada ciudad; su sonido atronador, en una situación que ahora definiríamos como acusmática, debió de atravesar sus murallas antes de derrumbarlas. «No sé si es una moneda o un diamante», decía Duchamp acerca del objeto que resuena en el interior de su obra *A bruit secret* (1916) cuando se agita (Duchamp, 2017).

Y continúa Quignard: «No hay un punto de vista sonoro. No hay terraza, ventana, torreón, ciudadela, mirador panorámico para el sonido. No hay sujeto ni objeto de la audición. El sonido se precipita» (Quignard, 1988, p. 105).

El 26 de abril de 1336, Francesco Petrarca realiza su mítica ascensión al Mont Ventoux, «[...] y este monte, visible de lejos por cualquier parte, está casi siempre ante nuestros ojos» (Petrarca, 2002, p. 53). Petrarca avanza hasta donde su vista llega. Acabada una ascensión fatigosa, desde la más alta cima dirige primero su vista hacia Italia, llega a ver los Alpes, «me pareció que estaban muy cerca, aunque lo cierto es que se hallan a gran distancia» (Petrarca, 2002, p. 58). Ya estaba atardeciendo cuando se vuelve hacia occidente. «Las cumbres de los Pirineos, frontera entre Francia y España, no se ven desde allí, no —que yo sepa— porque se interponga ningún obstáculo, sino simplemente por la debilidad de la vista de los mortales» (Petrarca, 2002, p. 60). Petrarca mira hasta dónde su vista llega y en su crónica da testimonio de una inaugural contemplación estética del mundo que apunta hacia el nacimiento del paisaje. Aproximadamente un par de siglos después

se inventa el telescopio, un instrumento que hace avanzar nuestra mirada aún más allá, aún con más precisión.

El Mont Ventoux tiene una altitud de algo más de mil novecientos metros sobre el nivel del mar; el Telescopio Espacial Hubble (HST) gira en una órbita alrededor de la Tierra a una altitud de casi seiscientos mil metros.

Desde allí nuestra mirada, aupada por el HST, ha podido descubrir recientemente la estrella más lejana jamás observada, Eärendel, un astro extinto que existió en el origen del universo. Nuestra vista ha ido al encuentro de una luz que, como la de un faro, desde hace doce mil novecientos millones de años avanzaba hacia nosotros; se rompe nuestro esquema de «andar por casa» en el que es la vista la que avanza, nos hemos encontrado a medio camino con la luz que viene hacia nuestro ojo, aunque sea un ojo interpuesto. En esa escala espaciotemporal inmensa, la visión se convierte en encuentro, como la escucha.

El HST fue colocado en la órbita terrestre más allá de la atmósfera, para mirar sin el velo que supone el aire. La luz parece fluir mejor en el vacío; cuanto más denso es el medio en el que se desenvuelve, menor es su posibilidad de avance, hasta la densidad de los objetos que emiten sombra, que impiden su paso. El sonido no se transmite en el vacío. Eugenio Trías, en un texto sobre el compositor italiano Giacinto Scelsi, cuya música puede ser calificada de *gaseosa* y *expansiva* por el tratamiento de los sonidos que parecen surgir y fluir hasta su extinción física, explica lo siguiente:

El sonido ama lo redondo. En la redondez del útero nace y crece, envuelto en doble envol-

sun is already setting when he turns to the west. "I was unable to discern the summits of the Pyrenees, which form the barrier between France and Spain; not because of any intervening obstacle that I know of but owing simply to the insufficiency of our mortal vision" (Petrarch, 2002, p.60). Petrarch looks out as far as he can, and in his chronicle he bears witness to an inaugural aesthetic contemplation of the world that points towards the birth of landscape. About a couple of centuries later, the telescope will be invented, an instrument that takes our gaze even further, although with greater precision.

Mont Ventoux stands at just over one thousand nine hundred metres above sea level; The Hubble Space Telescope (HST) orbits the Earth at a height of nearly 600,000 metres. From there our gaze, boosted by the HST, has recently discovered the farthest star ever observed, Eärendel, an extinct star that existed at the origin of the universe. Our gaze has gone out to meet a light which, like the beam of a lighthouse, has been travelling toward us for twelve thousand nine hundred million years; disrupting our homespun way of thinking, in which it is our sense of sight which is reaching out, the light that strikes our eye, even through an eye which is interposed, meeting us part of the way along its journey. On that immense space-time scale, vision becomes an encounter, like listening.

The HST was placed in Earth orbit beyond the atmosphere, to view without the intervening veil of air. Light seems to travel better in the void; the denser the environment through which it travels, the lesser its probability of travelling, up to the density of the objects that cast shadows, which impede its passage. Sound does not travel in a vacuum. Eugenio Trías, in a text about



the Italian composer Giacinto Scelsi, whose music may be described as gaseous and expansive due to the treatment of sounds that seem to arise and flow until their physical extinction, explains the following:

Sound loves roundness. In the roundness of the uterus, the foetal ear has its origin and grows, wrapped in a double envelope, swimming in saline liquid. Listening expands in circles; the *fōné* dilates in elastic waves of propagation. In human ontogenesis this happens first in and through water; then penetrates into the air. (Trías, 2010, p. 533)

He mentions *human ontogenesis*, that is, the process of formation of the human being as a biological event, the development of the human being as an organism. When he says that sound, and listening to sound, is first produced through water, he is referring to the situation of the embryo inside the maternal uterus, immersed in the amniotic fluid, in the double envelope of the placenta and the mother's own body. The transition to the aerial medium is birth. Trías uses a very suggestive image to describe that unborn, listening through the aquatic environment that welcomes him:

The woman, during her pregnancy, becomes a musical instrument, in which her straightened position and her vertebral column allow her viscera to act as a resonance box, introducing to the homunculus the beginnings of auditory perception, the most archaic of all sensory awareness, which allows it to tell the differences between sounds which it finds acceptable and those which it rejects, an archaic proto-judgment that distinguishes between a sound

tura, la oreja fetal, nadando en líquido salino. La escucha se expande en círculos; la *fōné* se dilata en elásticas ondas de propagación. En la ontogénesis humana eso sucede primero en y a través del agua; luego traspasa al aire. (Trías, 2010, p. 533)

Habla de la *ontogénesis humana*, es decir, del proceso de formación del ser humano como acontecimiento biológico, del desarrollo del ser humano como organismo. Cuando dice que el sonido, y su escucha, se produce primero a través del agua, se refiere a la situación del embrión dentro del útero materno, inmerso en el líquido amniótico, en la doble envoltura de la placenta y del propio cuerpo de la madre. El paso al medio aéreo es el nacimiento. Trías utiliza una imagen muy sugerente para describir esa escucha del nonato a través del medio acuático que lo acoge:

La mujer, en su embarazo, se convierte en un instrumento musical, donde su posición erguida y su columna vertebral permiten que su entraña sea una caja de resonancia, introduciéndose en el humúnculo un inicio de percepción auditiva, la más arcaica de las percepciones, que permite discriminar el sonido aceptable y el rechazable, un arcaico protojuicio que discierne entre un sonido acogedor y otro que debe ser sentido como hostil.

[..]

La voz, la palabra, el sonido que emite la madre son transmitidos a través del líquido amniótico. Su cuerpo erguido por el embarazo actúa como caja de resonancia, a modo de violonchelo erecto con voz soprano. (Trías, 2010, p. 138)

Así apunta Trías la posibilidad de un primer discernimiento entre el oír y el es-

cuchar, oír cualquier ruido, pero escuchar, atender, a la voz materna, y quizá al latido de su corazón y a su respiración. Unos sonidos que se transmiten primero a través de y por el agua, luego por el aire, tras el nacimiento pregonado por la voz del recién nacido que acompaña su llanto; ese primer grito que anuncia que el neonato respira, un grito en el que se relaciona el sonido con el aire, tanto en su producción como en su transmisión. Al nacimiento se le puede denominar *alumbramiento*, la madre «da a luz», hace visible, pero también podría decirse que da al aire, que hace audible al recién nacido.

Petrarca, mirando desde la cima del Mont Ventoux, escenifica un hito cultural que define la posición del individuo moderno que se siente separado del mundo y que, por tanto, puede contemplarlo desde fuera y comenzar a constituirlo como paisaje. El primer paisaje lo construye la vista de un individuo que se siente opuesto, distanciado, del mundo, de la naturaleza. El hecho de que su contemplación suponga entrar en relación con el mundo precisamente implica que hay una separación previa. El paisaje, constituyendo un género en sí mismo, en su origen está vinculado a la pintura y, por tanto, está directamente relacionado con la imagen visual. El panorama visual supone el desplazamiento de la vista siguiendo la línea del horizonte, un panorama sonoro es la percepción desde un lugar de escucha de los sonidos que llegan desde el espacio circundante. No será hasta finales de la década de los sesenta del siglo pasado, cuando aparece otro tipo de relación del hombre con el mundo, con la naturaleza, marcada desde lo ecológico; no será hasta entonces que se empiece a considerar la existencia

which is friendly or inviting, and another that should be interpreted as hostile.

[..]

The voice, the word, the sound that the mother communicates; all are transmitted through the amniotic fluid. Her body, straightened due to her pregnancy, acts as a resonance box, like an upright cello with a soprano voice. (Trías, 2010, p. 138)

This is how Trías indicates the possibility of an initial differentiation between hearing and listening, hearing every noise, but listening, responding to the mother's voice, and perhaps to her heartbeat and breathing. Certain sounds, transmitted first through and by water, and then through air, after the birth has been announced by the cries of the newborn; that first cry, a sign that the newborn is breathing, a cry in which sound forms a relationship with air, both in its production and in its transmission. Birth may be called delivery, the mother "gives birth", makes visible, but it could also be said that she gives air, which makes the newborn audible.

Petrarch, looking down from the top of Mont Ventoux, dramatises a cultural milestone which defines the stance of the modern individual who feels separated from the world and who, therefore, is able to study it from the outside, and begin to constitute the world as a landscape. The first landscape is constructed through the eyes of an individual who feels conflicted, distanced from the world, from nature. The fact that contemplating the world entails entering into a relationship with it precisely implies that there has been a prior separation from it. The landscape, constituting a genre in itself, is originally linked to painting and, therefore, has a direct relationship with the visual image.

The visual panorama assumes the eye to be moving, following the line of the horizon; a sonic panorama is the sensorial awareness, from a particular monitoring point, of the sounds which arrive from the surrounding space. Not until the end of the sixties, in the previous century from our own, will another kind of relationship materialise between man and the world, between man and nature, notably from the ecological perspective; not until then will the existence of a sonic landscape, comprising the sounds characteristic of a specific place, begin to be considered. A landscape built up from the sound which is received, a landscape which immerses whomever contemplates it.

de un paisaje sonoro constituido por los sonidos característicos de un lugar. Un paisaje construido a partir de lo sonoro que se recibe, un paisaje en el que está inmerso quien lo contempla.

## Bibliografía

## References

- Bachelard, G. (1993). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación y el movimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- «Donde hieren las balas» (1899). *Alrededor del Mundo*, n.º 7 (21 julio 1899).
- Duchamp, M. (1989). *Notas*. Tecnos.
- Duchamp, M. (2017). *With a hidden noise*. En línea en: | Available online: <<https://bibliolore.org/2017/07/28/marcel-duchamp-noise-and-music/>>.
- Homero (2021). *Odisea*. Traducción de Miguel Temprano García. Blackie Books.
- Murray Schafer, R. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio.
- Nancy, J.-L. (2015). *A la escucha*. Amorrortu.
- Pessoa, F. (2013). *Libro del desasosiego*. Acanalado.
- Petrarca, F. (2002). «A Dionigi da Borgo San Sepolcro de la Orden de san Agustín y profesor de Sagrada Escritura, sobre algunas preocupaciones propias», recogido en *Ventoux mendigako igoaldia*. 1336ko Api-liaren 26ª. ARTIUM.
- Quignard, P. (1988). *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Andrés Bello.
- Trías, E. (2010). *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg.

## Text in painting: an essay on two projects

My last two projects were particularly linked with text, and this occurred because, in the first project, I expressly intended to delete text, while in the second, the text needed to occupy a prominent place. The fact, as will be seen, is that the results were the exact opposite of these objectives, leading to a series of reflections which, unexpectedly, have filtered into the work. Specifically, I am referring to the issues raised by the inclusion or the discarding of the written word within a framework that claims to be essentially visual. In both projects, the issues surrounding text do not occupy a significant place, but their presence does define its final configuration. I am interested in the concatenation of contradictions that emerge from the fact of eliminating or marginalising the presence of the text, since, whenever I excluded the textual, the text returned insistently. In this paper, I am precisely suggesting a new incoherence in the whole, since I add another textual layer, whose function is to argue for its absence.

The relationship between text and painting is singular to say the least, and this is due to the fact that the presence of text greatly determines the artwork's reception and reading. Texts can manifest themselves in very different ways, especially depending on the typology of productions. In order to gain a better idea of the subject, I will list a series of possibilities that seem basic to me, in order to introduce the issue raised. To this end, I suggest the following order:

# El texto en la pintura. Ensayo sobre dos proyectos

En los dos últimos proyectos que he llevado a cabo se han establecido vínculos particulares con el texto, y esto se ha dado porque, en el primero, había una intención expresa de suprimirlo, mientras que en el segundo tenía que ocupar un lugar destacado. El caso, como se verá, es que los resultados han sido directamente inversos a estos objetivos, lo que ha dado lugar a una serie de reflexiones que, de manera inesperada, se han filtrado en el trabajo. Específicamente, me refiero a las problemáticas surgidas a raíz de la incorporación o el descarte de la palabra escrita dentro de un marco que pretende ser esencialmente visual. En los dos proyectos, las cuestiones entorno al texto no ocupan un lugar significativo, pero su presencia sí que define su constitución final. Me interesa la concatenación de contradicciones que emergen por el hecho de eliminar o arrinconar la presencia del texto, puesto que, a medida que excluía lo textual, el texto retornaba de forma insistente. En el presente escrito precisamente planteo una nueva incoherencia en el conjunto, ya que añadido otra capa textual, cuya función es argumentar su ausencia.

La relación del texto con la pintura es, como mínimo, singular, y esto es debido a que su presencia determina sobremanera su recepción y su lectura. Los textos pueden manifestarse de muy distintas formas, sobre todo dependiendo de la tipología de las producciones. Para poder tener una noción un poco más ajustada del asunto,

enumeraré una serie de posibilidades que me parecen básicas para introducir el tema planteado. Para ello, sugiero la siguiente ordenación:

### 1. Texto dentro de la composición:

- El texto aparece circunscrito dentro de la composición a modo de leyenda.
- El texto se inserta en algún elemento de la composición.
- El texto forma parte de la composición.
- El texto está superpuesto en la imagen pintada.
- El texto es la composición misma.

### 2. Texto que acompaña al lienzo:

- El texto es adyacente a la pintura en una cartela, o similar, y ofrece una información complementaria a la imagen:
  - a) El texto es del autor mismo / de la autora misma.
  - b) El texto es de un artista distinto / una artista distinta.
  - c) El texto es de quien hace el comisariado, de la galería, etc.
- El texto se presenta en la hoja de sala o pared de la exposición, para guiar e informar.
- El texto aparece en catálogos, libros, páginas web, etc.
- El texto se da de forma oral, en la misma exposición o en otros eventos, conferencias, congresos, clases, etc.

### 1. Text within a composition:

- Text appears circumscribed within the composition in the form of a caption.
- Text is inserted in some element of the composition.
- Text forms part of the composition.
- Text is superimposed on the painted image.
- Text is the composition itself.

### 2. Text accompanying the canvas:

- Text is adjacent to the painting in a cartouche, or similar, and offers information complementary to the image:
  - a) Text is by the artist him/herself.
  - b) Text is by a different artist.
  - c) Text is from the curator, the gallery, etc.
- Text is presented on the exhibition hand-out or on the wall of the exhibition space, to guide and inform visitors.
- Text appears in catalogues, books, websites, etc.
- Text is expressed verbally, at the exhibition itself or at other events, conferences, congresses, lectures, etc.

From this summary, it may be deduced that no matter how much one would rather avoid textual layers, this is practically impossible. Either way, the image submits to the word insofar as the word attempts to justify the image. This interdependence has



been explored in a number of ways throughout history, but here I highlight two very specific moments: the avant-garde, and the initiatives that emerged during the sixties and seventies, which explicitly explored the relationship between image and text.

Images and words can behave in a dual manner, i.e. an image can be read and a word can be seen. Words and narrative strategies have always been present in painting — in any of the forms described above. It is interesting to return to the idea of the word as image, an aspect that appears at the beginning of the twentieth century and which has evolved in recent decades. Its function has also been changing in terms of how it is used or the place it occupies, and this may be seen clearly in Pop Art and, more specifically, in conceptual art. As Anne Rorimer (2001) puts it:

The introduction earlier in the twentieth century of words or word fragments into the paintings and collages of Cubists and Dadaists and the inclusion of words and poetic texts in Surrealists works, often prelude to the later 1960s when language would govern, rather than simply take part in, aesthetic form and content. (p. 71)

Andy Warhol's famous *Campbell's Soup* (1962) or *Daily News* (1962) are clear examples in which text is the main element of the painting, even though it is clearly subordinate to the representation of an object. By their arrangement, the words turn the paintings into a likeness of hand-painted advertising posters. Warhol and other artists of the same period radicalised the way they showed their subject, although the text here is not the disruptive part, but rather the fact of placing everyday, banal consumer objects

De este esquema, se puede deducir que por mucho que quieran eludirse las capas textuales, esto es prácticamente imposible. Sea como sea, la imagen se somete a la palabra en cuanto la palabra intenta dar cuenta de esta. Esta interdependencia ha sido explorada de distintos modos a lo largo de la historia, pero aquí destaco dos momentos muy concretos: las vanguardias y las propuestas surgidas durante los años sesenta y setenta, que indagaron explícitamente en la relación imagen-texto.

Las imágenes y las palabras pueden comportarse de forma dual, es decir, una imagen puede ser leída y una palabra puede ser vista. La palabra y las estrategias narrativas siempre han estado presentes en la pintura —en cualquiera de las formas descritas más arriba—. Es interesante volver a la idea de la palabra como imagen, aspecto que aparece al inicio del siglo veinte y que evoluciona en las últimas décadas. Su función también ha ido cambiando respecto a cómo se emplea o al lugar que ocupa, y esto puede observarse nítidamente en el Pop Art y, más específicamente, en el arte conceptual. Como dice Anne Rorimer (2001):

The introduction earlier in the twentieth century of words or word fragments into the paintings and collages of Cubists and Dadaists and the inclusion of words and poetic texts in Surrealists works, often prelude to the later 1960s when language would govern, rather than simply take part in, aesthetic form and content. (p. 71)

Las célebres *Campbell's Soup* (1962) o *Daily News* (1962) de Andy Warhol son claros exponentes en los que el texto es el principal elemento del cuadro, pese a que esté claramente supeditado a la representación de un objeto. Por su disposición, las palabras

convierten los cuadros en un símil de carteles publicitarios pintados a mano. Warhol y otros autores del mismo periodo radicalizan la manera de mostrar su sujeto, aunque el texto aquí no es la parte disruptiva, sino el hecho de emplazar objetos de consumo, cotidianos y banales, al podio del arte. Más reveladoras son las obras de Ed Ruscha, en las que la palabra predomina. Esto ocurre desde sus inicios, alrededor de 1958; sus piezas, seguramente influenciadas por Jasper Johns,<sup>1</sup> ya contienen el germen de su producción posterior, en la que la palabra y el texto se contraponen y yuxtaponen con la imagen, al igual que sucede en sus libros.

Como he avanzado, es en este marco en el que la palabra compite directamente con la imagen. Al igual que Ed Ruscha, otros autores coetáneos como On Kawara o Sol LeWitt, desde ángulos distintos, plantean casuísticas similares en la pintura, tal como lo hicieron otros artistas en otras disciplinas. En sus propuestas, las cifras, las palabras o los textos deben ser vistos y leídos al mismo tiempo, y lo paradójico es que no siempre están ligados a una narración, sino más bien al cuestionamiento de aquello que entendemos por pintura, palabra o imagen. A partir de ellos y hasta llegar a la actualidad, han sido muchos los que han seguido trabajando con dinámicas parecidas, como podrían ser Christopher Wool, Muntean & Rosenblum, Juan Pérez Agirreagoikoa o Josh Smith, entre otros. Tanto es así que actualmente, cuando una pintura está vehiculada a través del texto, casi ni nos percatamos.

on the podium of art. More revealing are Ed Ruscha's works, in which the word predominates. This occurs from his beginnings, around 1958; his artworks, surely influenced by Jasper Johns,<sup>1</sup> already contain the germ of his later production, in which the word and the text are contrasted and juxtaposed with the image, just as they are in his books.

As I have already mentioned, it is within this framework that the word competes directly with the image. Like Ed Ruscha, other contemporary artists such as On Kawara or Sol LeWitt, from different angles, pose similar casuistics in painting, as did other artists in other disciplines. In their projects, numbers, words or texts must be seen and read at the same time, and the paradox is that they are not always linked to a narrative, but rather to the questioning of what we understand by painting, word or image. Since then and up to the present day, there have been many who have continued to work with similar dynamics, such as Christopher Wool, Muntean & Rosenblum, Juan Pérez Agirreagoikoa, or Josh Smith, among others. So much so that nowadays, when a painting is conveyed through text, we hardly notice it.

The art of the last century has relied on strategies for developing new languages and forms, and thus expanding narrative possibilities and their radius of action. To a large extent, its aim has been to question and destabilise dominant ways of seeing and understanding. For this reason, the viewer often finds him/herself in a situation in which

<sup>1</sup> Tal y como explicaba Neal Benezra (2000): «By far the most important influences on Ruscha's development were the work of Robert Rauschenberg and particularly Jasper Johns» (p. 147). | As Neal Benezra (2000) explained: "By far the most important influences on Ruscha's development were the work of Robert Rauschenberg and particularly Jasper Johns" (p. 147).

s/he must enter uncharted territory; above all, when studying those creations that seek the limits of what we understand as art. On the other hand, however radical the artwork may be, it is always marked by one tendency or another, which is what provides the codes and rules for its understanding. But it is also true that these rules condition the subsequent argumentation and rationalisation, as they provide the interpretative guidelines and, consequently, end up hiding or obscuring the experimental gesture based on discovery, surprise and the challenge of the apparently unexpected and indecipherable. Beyond the various discourses that in one way or another order and clarify the intentions of artists and their art, perhaps we should once again take into account that instant of confusion caused when something resists being decoded. This moment of mixed emotions, which can cause rejection and attraction in equal measure, is, in my opinion, one of the greatest virtues of modern and contemporary art production, as it challenges our knowledge and opens up new ways of thinking. Within this framework, texts which accompany artworks are inappropriate, as the information which they convey, produces a certain tranquillising effect, while also limiting the experience of the artwork.

Up to this point I have tried to contribute some elements that I consider key to the link between painting and the word, and that in some way advance the paradoxes of my two projects *Áureas* (2019-2022) and *Antebrazos* ('Forearms') (2022). As I have already mentioned, the problematic of the text intruded involuntarily and ended up determining the final decisions. First of all, I must say that a constant in my work is the absence

El arte del último siglo se ha basado en estrategias para elaborar nuevos lenguajes y formas, y así expandir las posibilidades narrativas y su radio de acción. En buena parte, su objetivo ha sido poner en cuestión y desestabilizar los modos de mirar y comprender dominantes. Por este motivo, a menudo, el espectador se encuentra en una situación en la que tiene que adentrarse en terrenos ignotos. Sobre todo, cuando contempla aquellas creaciones que buscan los límites de lo que entendemos como arte. Por otro lado, por radical que sea la propuesta siempre está marcada por una tendencia u otra, que es la que proporciona los códigos y las reglas para su comprensión. Pero también es cierto que estas reglas condicionan la posterior argumentación y racionalización, pues brindan las pautas interpretativas y, en consecuencia, terminan por esconder o tapar el gesto experimental que se basaba en el descubrimiento, la sorpresa y el reto de lo aparentemente inesperado e indescifrable. Más allá de los distintos discursos que de una forma u otra ordenan y clarifican las intenciones de los artistas y su arte, quizá debería volverse a tener en cuenta ese instante de confusión ocasionado cuando algo se resiste a ser decodificado. Este momento de emociones encontradas, que puede causar rechazo y atracción en cantidades iguales, es, a mi modo de ver, una de las mayores virtudes de la producción moderna y contemporánea, ya que desafía nuestro conocimiento y abre nuevos caminos al pensamiento. En este marco, los textos que acompañan a las piezas son inoportunos, ya que la información que proporcionan produce cierto sosiego, pero a la vez acota la experiencia que se tiene de ellas.

Hasta este punto he intentado aportar algunos elementos que considero claves del

vínculo entre la pintura y la palabra, y que de alguna manera avanzan las paradojas de mis dos proyectos *Áureas* (2019-2022) y *Antebrazos* (2022). Como he adelantado, la problemática del texto se inmiscuyó involuntariamente y terminé fijando las decisiones finales. En primer lugar, debo decir que una constante de mis trabajos es la ausencia de explicaciones, títulos o cartelas informativas en las exposiciones. La voluntad de poner el acento en la autonomía de lo puramente pictórico y/o visual se debe a que la mayor parte de mis pinturas proviene de imágenes que veo de repente y que me quedan fijadas en la mente durante largo tiempo. Este es el origen de la serie *Antebrazos*, una imagen cuya característica principal es una declaración que ocupa un antebrazo: «1899 F. C. B. Orgull i Fidelitat»; se trata de la fecha de fundación del Futbol Club Barcelona, junto a dos palabras de reafirmación y compromiso. A mis ojos, esto supone una manifestación de lealtad a un ideal externo y lejano. A partir de ahí, y para explorar esta sensación, me planteé realizar una serie de pinturas formada por otros antebrazos que luciesen textos tatuados, todos ellos con una orientación temática entorno a la obediencia y la disculpa. Las pinturas debían presentarse en vertical, una encima de la otra, simulando una columna. Pero una vez hube terminado la primera pieza, me di cuenta de que el tatuaje, en sí, era una declaración en toda regla y, cuando se trasladaba a la pintura, dominaba la representación y se perdía el vínculo con lo real. El hiperrealismo no contribuía a potenciar la crudeza de su mensaje, sino al contrario, lo diluía en el territorio de la fantasía.<sup>2</sup> Por ese

of explanations, titles or informative labels in the exhibitions. The desire to emphasise the autonomy of the purely pictorial and/or visual is due to the fact that most of my paintings come from images that I see suddenly and that remain fixed in my mind for a long time. This is the origin of the series *Antebrazos*, an image whose main characteristic is a statement tattooed on a forearm: "1899 F.C.B. Orgull i Fidelitat" ('1899 F.C.B Pride and Loyalty'). This is the date of the foundation of Futbol Club Barcelona, together with two words of reaffirmation and commitment. In my eyes, this is a manifestation of loyalty to an external and distant ideal. From there, and in order to explore this sensation, I decided to create a series of paintings composed of other forearms with tattooed texts, all of them with a thematic orientation around obedience and apology. The paintings were to be presented vertically, one on top of the other, simulating a column. But once I had finished the first piece, I realised that the tattoo itself was a full-fledged statement, and when it was transferred to painting, representation dominated and the link to the real was lost. Hyperrealism did not help to enhance the crudeness of its message, but on the contrary, it diluted it in the territory of fantasy.<sup>2</sup> For this reason, the project took another direction, this time without text, and with the leftovers I produced other works, such as the one I present in this publication.

This is relevant because in *Antebrazos* I aimed for a series of paintings in which the text was dominant, but which eventually disappeared. This is exactly the opposite of

<sup>2</sup> Tal como advertía Jean Baudrillard en «Excursus» (1993). |  
As Jean Baudrillard warned in "Excursus" (1993).

what happened in the *Áureas* project. The artworks which comprise it were based on the desire to transfer what is ethereal and formless to the volumetric and concrete; in this way I wanted to arouse disquiet about that which we cannot decipher. The idea was to give shape to the luminous emanations that accompany the representations of religious figures. Aware that I was starting from an impossibility, I devoted myself to developing abstract elements arising from spiritual references.

Contrary to what has been said, the *Áureas* project, in its various exhibitions and publications, was always accompanied by various texts that contextualised the concepts on which it was based;<sup>3</sup> texts, such as this one, that set out different keys on how to approach and read the sculptures, photographs and paintings. The fact is that, due to the nature of the subject matter addressed and the impossibility of materialising the purposes described, the results resisted lending coherent response to what was written, and a certain amount of confusion was generated. In the last exhibition, held in Barcelona at the Fundació Suñol, the artworks were accompanied by a brief text, which attempted to clarify that the visible objects were the consequence of two twists; the materialisation of the ethereal and invisible, and its subsequent reinterpretation in painting. These writings offered a narrative, but the pieces resisted being constricted. In fact, the explanations only worked on the most superficial level of the subject, and what ended up imposing itself was irony. In both projects I was interested in exploring

motivo, el proyecto tomó otro rumbo, esta vez sin texto, y con los restos elaboré otros trabajos, como el que presento en esta publicación.

Lo dicho viene a colación, porque en *Antebrazos* tenía como objetivo una serie de pinturas donde el texto fuera dominante, pero que finalmente desapareció. Este hecho es justamente lo contrario de lo que sucedió en el proyecto *Áureas*. Las piezas que lo componen partían del deseo de traspasar lo que es etéreo e informe a lo volumétrico y concreto; con ello quería provocar la extrañeza sobre aquello que no podemos descifrar. Se trataba de dar cuerpo a las emanaciones luminosas que acompañan a las representaciones de figuras religiosas. Consciente de que partía de una imposibilidad, me dediqué a desarrollar elementos abstractos que surgían de referencias espirituales.

Contrariamente a lo dicho, el proyecto *Áureas*, en sus distintas exposiciones y publicaciones, siempre estuvo acompañado de varios textos que contextualizaban los conceptos en que se sustentaba;<sup>3</sup> textos, como este, que exponían distintas claves para la lectura de las esculturas, fotografías y pinturas y su aproximación. El caso es que, debido a la naturaleza de la temática abordada y a la imposibilidad de materializar los propósitos descritos, los resultados se resistían a proporcionar una respuesta coherente a lo escrito y se generaba cierta confusión. En la última exposición, realizada en Barcelona en la Fundació Suñol, las piezas se acompañaron de un breve texto, en el que se trataba de esclarecer que los objetos visibles eran la consecuencia de dos giros: la materialización

<sup>3</sup> Por ejemplo, mi artículo «Los cuerpos de la luz. Halos, nubes y auras», publicado en *IN>TRA* (2019). | See my article "Los cuerpos de la luz. Halos, nubes y auras", published at *IN>TRA* (2019).

de aquello etéreo e invisible y su posterior reinterpretación en pintura. Estos escritos ofrecían un relato, pero las piezas se resistían a ser encorsetadas. De hecho, las explicaciones solo funcionaban en el plano más superficial del asunto y lo que terminaba imponiéndose era la ironía. En los dos proyectos me interesaba explorar la idea de una obra sin texto, sin argumentaciones, que se fijase solo en la capacidad de la imagen para orientar o confundir, aunque como puede verse en ambos casos ha sido una labor infructuosa, puesto que de una forma u otra el texto terminó por imponerse.

the idea of a work without text, without argumentation, that would focus only on the capacity of the image to orient or confuse, although as can be seen in both cases this has been an unsuccessful task, given that in one way or another the text ended up imposing itself.

## Bibliografía

## References

- Baudrillard, J. (1993). «Excursus: lo social o el desglose funcional del resto». En: | At: *Cultura y simulacro*. 4a ed. Kairós, p. 183-191.
- Benezra, N.; Brougher, K. (2000). *Ed Ruscha*. Scalo.
- Cantalozella, J. (2019). «Los cuerpos de la luz. Halos, nubes y auras». En: | At: Agustí, E.; Negre, M.; Puig, E. (coord.). *IN>TRA*. El Cep i la Nansa, p. 74-85.
- Rorimer, A. (2001). *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. Thames & Hudson.



## IN\_CERT Entrainment

All living beings are oscillators. We vibrate... That constant, delicate, complex throbbing is the process of life itself made visible. We, huge many-celled creatures have to coordinate millions of different oscillation frequencies, and interactions among frequencies, in our bodies and our environment. Most of the coordination is effected by synchronising the pulses, by getting the beats into a master rhythm, by entrainment. (Le Guin, 2004, p. 195)

IN\_CERT was a project conceived as a dialogue between artists and scientists, initiated in response to the SARS-CoV-2 pandemic by the Espai d'Art Creació Can Manyé in Alella and members of the medical team of the Germans Trias i Pujol Hospital in Badalona (hereafter referred by its popular name Can Ruti). In this article, I will introduce the project IN\_CERT before focussing on how the exhibition (figure 1) developed during the project evidenced a process of entrainment, or what the interdisciplinary researcher Maria Puig de la Bellacasa calls "thinking with" (2017). Initiated in 2020 by the director of Can Manyè, Mercè Pomer and by Roger Paredes and Lourdes Mateu, both researchers at the hospital, IN\_CERT sought to generate connections between disciplines, to counteract the dominant narratives of fear, control and war, to reflect a more subjective and multidimensional vision of what SARS-CoV-2 had brought with it. Nora Ancarola and Jo Milne (the author) were the

## IN\_CERT Arrastre

Todos los seres vivos son osciladores. Vibramos... Ese palpitante constante, delicado, complejo, es el proceso de la vida misma hecha visible. Nosotros, enormes criaturas multicelulares, tenemos que coordinar millones de diferentes frecuencias de oscilación e interacciones entre frecuencias, en nuestros cuerpos y nuestro entorno. La mayor parte de la coordinación se efectúa sincronizando los pulsos, poniendo los latidos en un ritmo maestro, por arrastre. (Le Guin, 2004, p. 195)

IN\_CERT fue un proyecto concebido como un diálogo entre artistas y científicos, iniciado desde la pandemia del SARS-CoV-2 por el Espai d'Art Creació Can Manyé de Alella y miembros del equipo médico del Hospital Germans Trias i Pujol de Badalona (en adelante, denominado por su nombre popular, Can Ruti). En este artículo, presentaré el proyecto IN\_CERT antes de centrarme en cómo la exposición (figura 1) desarrollada durante el proyecto evidenció un proceso de arrastre, o lo que la investigadora interdisciplinar Maria Puig de la Bellacasa denomina *pensar con* (2017). Iniciado en 2020 por la directora de Can Manyé, Mercè Pomer, y por Roger Paredes y Lourdes Mateu, ambos investigadores del hospital, IN\_CERT buscaba generar conexiones entre disciplinas, contrarrestar las narrativas dominantes de miedo, control y guerra para reflejar una visión más subjetiva y multidimensional de todo lo que había conllevado el SARS-CoV-2. Nora Ancarola y Jo Milne (autora) fueron las artistas invitadas

a plasmar una respuesta visual, dado que la comunidad y las prácticas de cuidado han conformado muchos de los proyectos recientes de Ancarola y las ciencias y sus prácticas de visualización han sido el enfoque de mis investigaciones durante años. El objetivo era que la exposición actuara como vaso comunicante.

### Projecte IN\_CERT. Art, ciència i pensament des de la pandèmia

El proyecto contó con múltiples voces, y el grupo de investigación central, formado por Queralt Morros (Can Manyé), la doctora Cristina Vilaplana (Can Ruti), el crítico Manel Guerrero y el videoartista Adolf Alcanyiz, complementó a los iniciadores y a los artistas. Nos reuníamos todos los meses, en Can Manyé o en Can Ruti, y solo si las restricciones lo requerían, en línea. Otros agentes, como Laura Llevadot, Xavier Bassas, Celeste Reyna, Ada Klein y Laia Torrents, también fueron invitados a contribuir en el proyecto, y las sesiones tocaron muchos temas, como el miedo, el distanciamiento social, el control, la muerte, el aislamiento, las narrativas dominantes de los medios, el capitalismo, la desigualdad, la soledad, la fragilidad, la importancia del tacto y la interdependencia. Pero la incertidumbre fue uno de los temas más mencionados, por lo que IN\_CERT (In\_Cierto) se convirtió en el título del proyecto y de la exposición. Insertamos un espacio en la palabra para crear un término compuesto,

artists invited to create a visual response, given that the community and practices of care have informed many of Ancarola's recent projects, and science and its visualisation practices have been the focus of my research for years now. The aim was that the exhibition would act as a communicating vessel.

### Project IN\_CERT. Art, science and thinking since the pandemia

The project involved multiple voices, and the core research group made up of Queralt Morros (Can Manyè), Dr Cristina Vilaplana (Can Ruti), the critic, Manel Guerrero, the videoartist, Adolf Alcanyiz, complemented the initiators and the artists. We met every month, in Can Manyé or Can Ruti and only if restrictions called for it, online. Other agents such as Laura Llevadot, Xavier Bassas, Celeste Reyna, Ada Klein and Laia Torrents were also invited to contribute and the sessions touched upon many of the buzzwords of the time; fear, social distancing, control, death, isolation, the dominant narratives of the media, capitalism, inequality, loneliness, fragility, the importance of touch and interdependence. But uncertainty was one of the issues most frequently referred to, and so IN\_CERT ('Un\_Certain') became the title of the project and exhibition. The gap in the word inserted to create a compound word, to emphasise the ambiguity of this unstable time. The nature of

these sessions and the configuration of the conclusions reached are well resumed in the publication *IN\_CERT, Art, ciència, pensament des de la pandèmia* (AAVV, 2022) and the video realised by Adolf Alcanyiz, *INCERT\_PROCES* (2022), consequently, here I will focus on the exhibition (figure 1).

Intrinsic to the development of the exhibition were the ideas of entrainment, and thinking with rather than thinking for, in the belief that "Thinking with should always be a living with, aware that relations of significant otherness transform those who relate and the worlds they live in" (Puig de la Bellacasa, 2012, p. 207). Thus the exhibition was not so much about:

[...] who or what it aims to include and represent... but what it generates; how it actually creates a collective and populates a world. Instead of reinforcing the self of a lone thinker's figure... Thinking with makes the work of thought stronger: it both supports singularity by the situated contingencies it draws upon and fosters contagious potential with its reaching out, its acknowledgement of always more than one interdependencies. (Puig de la Bellacasa, 2017, p. 76-77)

Ancarola and I, therefore, did not endeavour to represent or create "the" image of the pandemic, so much as to complicate and enrich our understanding of it, splitting the narrative into multiple subjectivities. As Donna Haraway suggests, "The knowing self is partial in all its guises, never finished, whole, simply there and original; it is always constructed and stitched together imperfectly, and therefore able to join with another, to see together without claiming to be

para enfatizar la ambigüedad de este tiempo inestable. La naturaleza de estas sesiones y la configuración de las conclusiones alcanzadas están bien resumidas en la publicación *Projecte IN\_CERT. Art, ciència i pensament des de la pandèmia* (VVAA, 2022) y en el vídeo realizado por Adolf Alcanyiz, *INCERT\_PROCES* (2022). En consecuencia, aquí me centraré en la exposición (figura 1).

Intrínsecas al desarrollo de la exposición fueron las ideas de encaramiento y de pensar «con» en lugar de pensar «para», en la creencia de que «pensar con debe ser siempre un vivir con, conscientes de que las relaciones de alteridad significativa transforman a quienes se relacionan y los mundos en los cuales viven» (Puig de la Bellacasa, 2012, p. 207). Por lo tanto, la exposición no se trataba tanto de

[...] a quién o qué pretende incluir y representar [...] sino qué genera; cómo crea realmente un colectivo y puebla un mundo. En lugar de reforzar el yo de la figura de un pensador solitario... Pensar con fortalece el trabajo del pensamiento: apoya la singularidad mediante las contingencias situadas de las que se nutre y fomenta el potencial contagioso con su alcance, su reconocimiento de siempre más de una interdependencia. (Puig de la Bellacasa, 2017, p. 76-77)

Ancarola y yo, por tanto, no intentamos representar o crear «la» imagen de la pandemia, tanto como activar y enriquecer la comprensión de esta, desdoblado el relato en múltiples subjetividades. Como sugiere Donna Haraway, «el yo conocedor es parcial en todas sus formas, nunca terminado, completo, simplemente presente y original; siempre está construido y cosido de manera imperfecta, y por lo tanto capaz de unirse con otro, de ver juntos sin pretender ser



**FIGURA 1.** Vista de la exposición «IN\_CERT, Art, ciència i pensament desde la pandèmia. Nora Ancarola, Jo Milne», Espai Can Manyé, Alella, 2022. Fotografia de Xavi Padròs. | **Figure 1.** Exhibition view "IN\_CERT, Art, Ciència i Pensament desde la Pandèmia. Nora Ancarola, Jo Milne", Espai Can Manyé, Alella, 2022. Photograph by Xavi Padròs.

otro» (1988, p. 586). Trabajamos, entonces, en el desarrollo de la exposición, con todas las voces del pasado y del presente.

### Arrastre

El arrastre es un fenómeno universal que se puede observar en varios sistemas biológicos y relojes de péndulo, y como péndulos, dos personas pueden bloquearse mutuamente. Durante el proyecto, las oscilaciones entre Ancarola y yo se sincronizaban a pesar de nuestras diferentes prácticas. Aunque las sesiones mensuales sacaron a la luz historias personales, con miembros del grupo compartiendo sus experiencias, queríamos vincular la exposición a historias específicas, a personas que habían su-

another" (1988, p. 586). We worked with the multiple voices of past and present in our development of the exhibition.

### Entrainment

Entrainment is a universal phenomenon that can be observed in various biological systems and pendulum clocks, and like pendulums, two people can mutually phase-lock and during the project the oscillations of Ancarola and I became related despite our different practices. Although the monthly sessions brought to light personal histories, with members of the group sharing their experiences, we wanted to tie the exhibition to specific stories, to people who had experienced suffering,

cared for, or lost someone to SARS-CoV-2. With the assistance of Lourdes Mateu, we interviewed a small group of patients and health care workers. Unlike the monthly sessions, only audio records were made of these conversations; in part to endeavour to create a safe space for the participants to talk. All those we interviewed said they had no story to tell and yet, as they recounted their experience, memories spilled over. They downplayed their fear of dying, although that fear was evidently present, one interviewee commenting that she and her partner realised they hadn't made a will.

They wove invisible string figures with their hands as they talked, aerial narratives in which their fears and memories of the losses, death or suffering became intertwined with "silver" moments of beauty, peace and liberation. Their hands seemed to reveal the drama of these months. It was as if, freed from the liberated from the computer and divested of nitrile gloves, their hands could entrain us in their thoughts. We became conscious of how much was transmitted in these conversations beyond the words, of how listening establishes a connection. As Ursula Le Guin argues, "Mutual communication between speakers and listeners is a power act. The power of each speaker augmented by the entrainment of the listeners. The strength of a community is amplified, augmented by its mutual entrainment in speech" (2004, p. 199). Our responses to these interviews led in different directions, the ephemeral air-born narratives informed my work, whereas Ancarola took the interviewees words and experiences as her point of departure for Ancarola's works.

frido, cuidado o perdido a alguien a causa del SARS-CoV-2. Con la ayuda de Lourdes Mateu, entrevistamos a un pequeño grupo de pacientes y trabajadores de la salud. A diferencia de las sesiones mensuales, de estas conversaciones solo se realizaron grabaciones de audio, en parte, para evitar el encanto de la cámara, pero también para asegurar la intimidad, proporcionando un espacio seguro donde los participantes podrían hablar tranquilamente. Todos los que entrevistamos dijeron que no tenían una historia que contar y, sin embargo, a medida que relataban su experiencia, los recuerdos se desbordaban. Minimizaron su miedo a morir, aunque ese miedo estaba evidentemente presente. Una entrevistada comentó que ella y su pareja se dieron cuenta de que no habían hecho testamento.

Mientras hablaban, tejían con sus manos figuras de cuerdas invisibles, narraciones aéreas en las que sus miedos y recuerdos de las pérdidas, la muerte o el sufrimiento se entrelazaban con momentos «plateados» de belleza, paz y liberación. Sus manos parecían revelar el drama de estos meses. Era como si, liberados del ordenador y despojados de los guantes de nitrilo, sus manos pudieran arrastrarnos a sus pensamientos. Tomamos conciencia de cuánto más se transmitía en estas conversaciones más allá de las palabras, de cómo la escucha se convierte en conexión. Como argumenta Ursula Le Guin, «la comunicación mutua entre hablantes y oyentes es un acto de poder. El poder de cada orador, aumentado, por el entrenamiento de los oyentes. La fuerza de una comunidad es amplificada, aumentada por su entrenamiento mutuo en el habla» (2004, p. 199). Nuestras respuestas a estas entrevistas nos llevaron en diferentes direc-

ciones: las efímeras narraciones nacidas del aire informaron mi trabajo, mientras que Ancarola tomó las palabras y experiencias de los entrevistados como su punto de partida.

### Momentos de plata

Ancarola recogió los momentos de «plata» de los testimonios, traduciéndolos en las series *Cal parlar, Cal escriure* ('Hay que hablar', 'Hay que escribir') y la instalación *19 cadires + un horitzó de plata* ('19 sillas + un horizonte de plata') (figura 2). Los momentos de plata fueron los momentos de respiro o desahogo identificados por los participantes como sus momentos de calma. El uso de la plata, como metáfora de la esperanza, se fundó en el uso metafórico de los metales en proyectos anteriores de Ancarola, como *Moments plata* (2018). En las fotografías de *Cal parlar* y *Cal escriure* se ven los espacios de estos momentos, como por ejemplo el punto de transmisión del cuenco que pasó entre Ancarola y su vecina cuando padeció la covid-19. Cada fotografía lleva una inscripción con las palabras utilizadas en la entrevista para describir este momento. Las imágenes con sus textos destilan en silencio estos momentos de plata para nuestra reflexión; su tranquila sobriedad indica el cuidado empático con el que trabaja Ancarola.

Este pensamiento continúa en la instalación *19 cadires + un horitzó de plata*, que se instaló inicialmente en Can Manyè, antes de que las diecinueve sillas Thonet fueran trasladadas a Can Ruti, conectando así el lugar de arte con el espacio curativo. Pintadas de un rosa fluorescente, cada silla tenía una palabra, hecha a mano en plata, incrustada en su respaldo (figura 2). Estas «palabras de plata» extraídas de las entrevistas

### Silver moments

Ancarola picked up on the "silver" moments in the testimonies, translating them into the series *Cal Parlar, Cal Escriure* ('We need to speak, we need to listen') and the installation *19 cadires + un horitzó de plata* ('19 chairs + a silver horizon') (figure 2). The "silver moments", were the times of respite or relief identified by the participants, their moments of calm. This use of silver, as a metaphor of hope, built on her metaphorical use of metals in previous projects, such as *Moments Plata* (2018). In *Cal Parlar, Cal Escriure* black and white photographs visualise the spaces of these moments, presenting, for example, the point of transmission of the bowl that passed between Ancarola and her neighbour when she suffered covid-19. Each photograph bears an inscription with the words identifying the moment in the interview. Image and text quietly distil these "silver moments" for our reflection, their quiet sobriety indicative of Ancarola's empathic approach.

This thinking with continues in the installation *19 cadires + una horitzó de plata* that was initially installed in Can Manyè, before the 19 Thonet chairs, were carried to Can Ruti (figure 2), thereby linking the art venue to the curative space. Painted a fluorescent pink, each chair bore a word, handcrafted in silver, embedded in its back. These "silver-words" taken from the interviews, offered support or a point of reflection to the users and health workers of the hospital. The chairs disrupted the homogeneity of the institutional design, their transportability enabling new configurations, interrupting the restrictive layout of the waiting rooms. Appropriated by the





**FIGURA 2.** *IN\_CERT*. Vestíbulo, Hospital Germans Trias i Pujol (Can Ruti) con las obras: Nora Ancarola *19 cadires + un horitzó de plata* (2 cadires) y Jo Milne, *A boundary object for cytokine storms* (acrílico sobre Mylar), 2022. Fotografía de Xavi Padròs. | **Figure 2.** *IN\_CERT*. Entrance hall, Hospital Germans i Trias Pujol (Can Ruti). Nora Ancarola, *19 cadires + un horitzó de plata* (2 chairs) and Jo Milne, *A boundary object for cytokine storms* (Acrylic on Mylar), 2022. Photograph by Xavi Padròs.

users to facilitate conversation or provide a seat from which to contemplate the view. For Ancarola, the chairs create space, functioning as “symbolic open windows to let in the air and offer a new horizon, seeing creativity as a space of refuge, in which affect is placed back at centre stage” (Manonelles, 2022, p. 177).

Two chairs remained at Can Manyè, their “silver-words” state “controlling the virus” and “sovereign life”. Slightly bigger in size, these chairs propitiated a different form of contemplation, for although their colour and inscriptions established their kinship with the chairs in Can Ruti, their placement was less accommodating. Placed on the wall they acted as memorials, marking the begin-

ofrecieron un apoyo y un punto de reflexión a los usuarios y trabajadores de la salud del hospital. Las sillas rompieron la homogeneidad del diseño institucional; su portabilidad permitió nuevas configuraciones, interrumpiendo así la disposición restrictiva de las salas de espera. Los usuarios se apropiaron de las sillas para facilitar sus conversaciones o para proporcionar un asiento para poder contemplar la vista. Para Ancarola, las sillas crean unos espacios que «se abren» en «unas simbólicas ventanas para coger aliento, y se extiende un nuevo horizonte, entendiendo la creación como un espacio que da cobijo y que reubica en un lugar central los afectos» (Manonelles, 2022, p. 142).

Quedaron dos sillas en Can Manyé, y en su caso las «palabras de plata» decían: «control del virus» y «vida soberana». Un poco más grandes en tamaño, estas sillas propiciaban una forma diferente de contemplación, ya que, si bien su color y sus inscripciones establecían su parentesco con las sillas de Can Ruti, su colocación era menos acogedora. Colocadas en el muro actuaban como memoriales, y marcaban el inicio de la pieza mural formada por *un horitzó de plata*. Este horizonte de plata, incrustado en la pared, «traslada» una grieta de una de las paredes del hospital al espacio expositivo, como si fuera «para cubrir la alegórica herida con una cataplasma de plata, cosiendo así el desgarró físico y psíquico que la pandemia nos ha provocado» (Manonelles, 2022, p. 177). Este horizonte está subrayado por un río de escritura, que desde lejos pulsa suavemente, como un latido plateado. El texto revela las reflexiones de Ancarola sobre la ruptura del tejido social provocada por la pandemia. Sus palabras llevan al espectador a lo largo del horizonte, señalando la necesidad de cuidado, mientras la cicatriz plateada apela a nuestros dedos, como si a través del tacto pudiéramos comenzar a curar el daño que se ha causado.

El posible valor curativo del tacto está presente en la tradición de la imposición de manos que aparece en muchas religiones, descrita, por ejemplo, por Albert Johnson como un medio para transmitir energía espiritual de una persona a otra, como «una especie de signo y ceremonia inaugural, un rito de iniciación, una forma de hacer visible una realidad invisible. Un medio para proporcionar un momento físico tangible para ser recordado en momentos de crisis» (Johnson, 1911, p. 323). Al mismo tiempo, la importan-

ning of the wall piece formed by *un horitzó de plata*. This horizon of silver, embedded in the wall, “transfers” a crack in one of the walls of the hospital to the arts venue, as if “to cover up the allegorical wound with a silver dressing, so sealing up the physical and mental scare the pandemic has inflicted on us” (Manonelles, 2022, p. 177). It is underlined by a river of handwriting, that from afar gently pulsates, not unlike a silvery heartbeat, the text revealing Ancarola’s reflections on the disruption of the social fabric caused by the pandemic. Her words draw the viewer along the horizon, pointing to the need for care, while the silver scar beckons to our fingers, as if through touch we could begin to heal the damage that has been caused.

The possible curative power of touch is present in the widespread tradition of the laying of hands. It appears in many Christian texts, described by Albert Johnson as a means of conveying spiritual energy from one person to another, as “a kind of inaugural sign and ceremony, an initiating rite, a way of making an invisible reality visible. A means to provide a tangible physical moment to be recalled in moments of crisis” (Johnson, 1911, p. 323). The importance of this transmission resonates in other practices, Taoist priests pressing points on the left hand to activate internal energies and heal illnesses (Lagerway, 1987, p. 217). Touch was one of the issues that recurred within our monthly sessions, the desire for it, or how in fear of contagion we oscillated around each other, like repelling magnets, to avoid it. Yet as my research showed, viral entities are always within reach, embedded in our make up however hard we might try to avoid their touch.

### Viral presences

Pulling at invisible threads, I was drawn to the weft of past contagions. I wondered how a pandemic like the Spanish flu, which killed so many more millions than the two World Wars could be so absent from the history books. Why Smallpox, despite its omnipresence in all ambits of society had been granted a similarly small role in history. I consequently selected five of the most lethal viruses from the last century; Spanish Flu, Ebola, Aids, Small Pox and SARS-CoV-2 as the underlying protagonists of the work I presented in the exhibition.

### Shapeshifters

Viruses are curiously resistant to specification, considered by some as living, and others as non-living, replicating rather than reproducing, and only then if a host provides the circumstances to propitiate this multiplication. A virus can live in two different phases — the lytic phase (where the virus actively replicates in a host cell) and the lysogenic phase (where the viral DNA enters into the cell's DNA, multiplying whenever the cell multiplies). If a host does not have enough energy to support active replication, a virus will switch to the lysogenic phase, only re-entering the lytic phase when conditions are right. This ability to adapt is what makes viruses, such as human immunodeficiency virus (HIV), so hard to treat because the virus is constantly mutating. This quality as adaptable entities, passive and active, led to the development of the Shapeshifter series. Made from synthetic leather, a humdrum cloth more commonly used to wipe away bacteria from a kitchen surface,

cia de esta transmisión resuena en otras prácticas; los sacerdotes taoístas presionan puntos en la mano izquierda para activar energías internas y curar enfermedades (Lagerway, 1987, p. 217). Justamente el tacto era uno de los temas recurrentes dentro de nuestras sesiones mensuales, el deseo por él o lo contrario, cómo por miedo al contagio oscilamos unos alrededor de otros, como imanes repelentes, para evitarlo. Sin embargo, como mostró mi investigación, las entidades virales siempre están al alcance de la mano, incorporadas en nuestra composición, por mucho que intentemos evitar su contacto.

### Presencias virales

Tirando de hilos invisibles pensando en las narraciones en el aire de los entrevistados, me atrajo la trama de contagios virales pasados. Me preguntaba cómo una pandemia como la gripe española, que mató a muchos más millones que las dos guerras mundiales, podía estar tan ausente de los libros de historia. Por qué a la viruela, a pesar de su omnipresencia en todos los ámbitos de la sociedad, se le había otorgado un papel tan pequeño. En consecuencia, seleccioné cinco de los virus más letales del siglo pasado —gripe española, ébola, sida, viruela y SARS-CoV-2— como protagonistas subyacentes del trabajo que presenté en la exposición.

### Shapeshifters

Los virus son curiosamente resistentes a la especificación. Considerados por algunos como vivos y por otros como no vivos, se replican en lugar de reproducirse, y solo si un huésped proporciona las circunstancias

para propiciar esta multiplicación. Un virus puede vivir en dos fases diferentes: la fase lítica (donde el virus se replica activamente en una célula huésped) y la fase lisogénica (donde el ADN viral ingresa en el ADN de la célula, multiplicándose cada vez que la célula se multiplica). Si un huésped no tiene suficiente energía para soportar la replicación activa, un virus cambiará a la fase lisogénica y solo volverá a entrar en la fase lítica cuando las condiciones sean las adecuadas. Esta capacidad de adaptación es lo que hace que los virus, como el virus de la inmunodeficiencia humana (VIH), sean tan difíciles de tratar, porque el virus muta constantemente. Esta cualidad de entidad adaptable, pasiva y activa condujo al desarrollo de la serie *Shapeshifter*. Confeccionados con cuero sintético —un paño humilde que se usa más comúnmente para eliminar las bacterias de la superficie de la cocina—, sus formas evocan estructuras moleculares, pero también una presencia viva. Al igual que los virus, las esculturas pueden vivir en dos fases diferentes; su forma viene determinada por la presencia de agua. Pasivos en los confines secos del espacio de exhibición, pueden cambiar de forma si son activados por el agua.

Las presencias virales se conjugan de forma más evidente en *Oda a l'oblit* ('Oda al olvido'), que presenta a los cinco protagonistas como especímenes tipo que articulan un *Urform* o *Ur-fenómeno* del virus. Usando la técnica de cianotipo empleada por Anne Atkins para ejemplificar las algas en su libro *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843), las impresiones son índices en los que las historias sociales y científicas chocan. Aunque contaminados por un agente externo, los fotomontajes de fotografías de microscopía, árboles filogenéti-

their forms evoke molecular structures but also a living presence. Like viruses they can live in two different phases, their form determined by the presence of water. Passive in the dry confines of the exhibition space they can change shape if activated by water.

The viral presences are conjoined in a more evident form in *Oda a l'oblit* ('Ode to forgetting'), which presents the five protagonists as type specimens that articulate a form of viral *Urform* or *Ur-phenomenon*. Using the cyanotype technique employed by Anne Atkins to exemplify the algae in her book *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843) the prints are indexes in which social and scientific histories collide. Tainted by an external agent, the photomontages of microscopy photographs, phylogenetic trees and newspaper cuttings have turned a smoky brown. Presented as if in a museum vitrine, the type specimens document the taxonomy and genealogy of the different viruses.

In the case of Spanish Flu (figure 2), a microscope image of the virus is central, while beneath, moving from left to right, images show a man holding up a carriage, a dead horse and an image of a masked couple from 1918. Spanish Flu can be traced back to an equine flu that ravaged the USA in the 1870s, when so many horses died that the city of Boston was ravaged by fire, as humans were unable to drag the heavy fire-carts. Above the masked couple on the left, the image of a man dressed in sealskins pays homage to the efforts of the pathologist Johan Hultin (McKnight, 2020). Hultin made two trips to Alaska, in 1951 and 1997, to extract tissue from victims of the mass grave at Brevig Mission,

where 90% of the population died in 1918. Thanks to Hultin's ability to connect with the village chief and to think with them as a people, and his determination, tissue was extracted from the permafrost from an unidentified victim, he named Lucy. The information extracted from Lucy: RNA[A/BREVISSION/1/18(H1N1)] and the tissue from two other samples from military records in New York and South Carolina, enabled scientists finally to configure the genetic structure of the H1N1 virus in 2005.

Similar narratives are reflected in the other specimens, the biological interwoven with the cultural, creating an atlas of the labyrinthine journeys these viral entities undertake through time. Of the five, only smallpox is considered eradicated, two vials still safeguarded, under a 1979 WHO agreement, at CDC in Atlanta and the VECTOR laboratory in Novosibirsk, Russia, evidencing how viruses remain intimately intertwined with geopolitics. *Oda a Oblit*, points to how these viral entities accompany us, leaving their narratives, be it in our bodies, in the air, deep in the earth, or as laboratory samples.

The presence of these viral companions also lurks within the painting *The Weft of Invisible friends*. A painted web interlaces the viral forms of Influenza, Ebola, Smallpox, HIV and SARS-CoV-2. Amplified to a superhuman scale, the viral forms resist capture, and can only be seen clearly through touch. For it is only through the act of touch, when the two skins of the painting come into contact, that the viral forms are brought fully into view. The dual skins refer to the multiple screens and plastic films that have acted as barriers or interfaces in our interactions during the restrictions imposed due to SARS-CoV-2.

cos y recortes de periódicos se han tornado de un marrón ahumado. Presentados como en una vitrina de museo, los especímenes tipo documentan la taxonomía y genealogía de los diferentes virus.

En el caso de la gripe española (figura 3), una imagen microscópica del virus es central, mientras que debajo, moviéndose de izquierda a derecha, las imágenes muestran a un hombre sosteniendo un carruaje, un caballo muerto y una imagen de una pareja enmascarada de 1918. La gripe española se remonta a una gripe equina que asoló los EE. UU. en la década de 1870, cuando murieron tantos caballos que la ciudad de Boston fue devastada por el fuego, ya que los humanos no podían arrastrar los carros de bomberos por su peso. Sobre la pareja enmascarada de la izquierda, la imagen de un hombre vestido con pieles de foca rinde homenaje a los esfuerzos del patólogo Johan Hultin (McKnight, 2020). Hultin hizo dos viajes a Alaska, en 1951 y 1997, para extraer tejido de las víctimas de la fosa común en Brevig Mission, donde murió el 90 % de la población, en 1918. Gracias a la capacidad de Hultin para conectarse con el jefe de la aldea, y pensar en ellos como pueblo, además de su determinación, se extrajo tejido del permafrost de una víctima no identificada, a la que llamó Lucy. La información extraída de Lucy—RNA[A/BREVISSION/1/18(H1N1)]—y el tejido de otras dos muestras de registros militares de Nueva York y Carolina del Sur permitieron, finalmente, a los científicos configurar la estructura genética del virus H1N1, en 2005.

Narraciones similares se reflejan en los otros especímenes; lo biológico entrelazado con lo cultural, creando un atlas de los viajes laberínticos que estas entidades vi-

rales emprenden a través del tiempo. De los cinco, solo la viruela se considera erradicada; hay dos viales aún resguardados, bajo un acuerdo de la OMS, de 1979, en el Centro de Enfermedades Contagiosas de Atlanta y en el laboratorio VECTOR de Novosibirsk, en Rusia, lo que evidencia cómo los virus permanecen íntimamente entrelazados con la geopolítica. *Oda a l'oblit* señala cómo estas entidades virales nos acompañan, dejando sus huellas, ya sea en nuestro cuerpo, en el aire, en lo profundo de la tierra o como muestras de laboratorio.

La presencia de estos compañeros virales también acecha dentro del cuadro *The weft of invisible friends* ('La trama de los amigos invisibles'). Una telaraña pintada entrelaza las formas virales de la influenza, el ébola, la viruela, el VIH y el SARS-CoV-2. Amplificadas a una escala sobrehumana, las formas virales resisten la captura y solo pueden verse claramente a través del tacto. Porque es solo a través del acto de tocar la pintura—cuando las dos pieles entran en contacto—, que las formas virales se hacen plenamente visibles. Las dos pieles se refieren a las múltiples pantallas y películas de plástico que han actuado como barreras o interfaces en nuestras interacciones durante las restricciones impuestas por el SARS-CoV-2. Porque las formas virales están ocultas y entretreídas por la red de pentagramas en la piel superior, que actúa como una tracería cristalina, un campo calmante de perturbación.

Esta red de pentagramas forma parte de las muchas redes que he trazado en los últimos años. Redes que originalmente dibujé para enraizarme a través del acto de poner

For the viral forms are concealed and woven together by the network of pentagrams on the upper skin that acts as a crystalline tracery, a calming field of disturbance.

This network of pentagrams forms part of the many nets I have drawn over the last few years. Networks I originally drew to ground myself through the act of putting pencil to paper. The repetition of a simple form used to generate a network, one that had no direct symbolism but which resonated with various sources; the delicate fragility of ravaged cytoskeletons shown to me by the scientist, Joel Paz; the intricacies of molecular structures revealed by crystallography that I explored with Blazej Baginski during my residence at the IRB Barcelona or the geometries woven by the arachnids that cohabit my studio, that vibrate in the breeze or due to some other unknown energies. But for the paintings I presented in the entrance hall at Can Ruti, *Era un fantasma i ningú sabia on era* ('It was a ghost and nobody knew where it was') (figure 3) and *A boundary object for cytokine storms*, these networks are also tied to the tradition of the *kolams*.

#### Threshold drawings

The *kolams*,<sup>1</sup> according to Hindu tradition, are drawn at the entry to each home, in the early hours of the morning, when the gods and goddesses gaze upon the earth. Practised across caste divides, the figures are only drawn by the female members of a household. Taught in the home, the patterns are not thought of in terms of individual creations so much as a collective pool of forms

<sup>1</sup> Also known as *muggu* in Andhra Pradesh; *rangoli* in Maharashtra and Gujarat; *chowk purana* in Uttar Pradesh; *mandana* in Rajasthan; *alpana* in Bengal; *chita* in Orissa.



at everybody's disposal. Marking the boundary between sacred family life and the outside world, before drawing the threshold is cleaned, using a mixture of water and cow dung. Then, using rice flour or chalk dust, the drawing is initiated with a grid of sprinkled dots, before a freehand line is traced between and around these dots. The dots are thought to represent challenges in life, and if a woman can weave around them, and maintain at least one form of symmetry before returning to the starting point, it is thought she will be able to deal with life's ups and downs. The art historian, Renate Dohmen (2004, p. 21) correlates these daily threshold drawings with the female rites or *vratas*, based on the belief in a special power shared by women, due to their biological ties to cosmic forces of creation and destruction. The *vratas* harness these forces and manifest them in a benign rather than a destructive fashion, and as such are seen as tools of transformation. By marking the spatial transition the kolam drawings could therefore be seen as acts of qualitative space-making, for they "establish reciprocal relations between the performing and the witnessing subjects, situating them in the larger context of a world which requires claiming, inhabiting and constant refashioning" (Dohmen 2004, p. 23). Marking the beginning and end of a day, the community acts as a witness to the appearance of the designs but also their destruction, as the lace-like blanket will be lifted away under the feet of those who pass through. Erasure is by the community at large and is seen as integral to their belief that any spatial relation is informed by the principle of fluidity and variance.

<sup>1</sup> También conocidos como *muggu*, en Andhra Pradesh; *rangoli*, en Maharashtra y Gujarat; *chowk purana*, en Uttar Pradesh; *mandana*, en Rajastán; *alpana*, en Bengala; y *chita* en Orissa.

lápiz sobre papel: la repetición de una forma simple utilizada para generar una red, que no tenía un simbolismo directo pero que resonaba con varias fuentes; la delicada fragilidad de los citoesqueletos devastados que me mostró el científico Joel Paz; los entresijos de las estructuras moleculares reveladas por la cristalografía, que exploré con Blazej Baginski durante mi residencia en el IRB Barcelona, o las geometrías tejidas por los arácnidos que cohabitan en mi estudio, que vibran por la brisa o por alguna otra energía desconocida. Pero en las pinturas que presenté en el vestíbulo de Can Ruti, *Era un fantasma i ningú sabia on era* ('Era un fantasma y nadie sabía dónde estaba') (figura 3) y *A boundary object for cytokine storms* ('Un objeto límite para las tormentas de citoquinas'), estas redes van también ligadas a la tradición del *kolam*.

### Dibujos de umbrales

Los *kolam*,<sup>1</sup> según la tradición hindú, se elaboran en las entradas de las casas en las primeras horas de la mañana, cuando los dioses contemplan la Tierra. Practicadas bajo la influencia de las divisiones de casta, las figuras solo son dibujadas por los miembros femeninos de una casa. Enseñados en el hogar, los patrones no se consideran en términos de creaciones individuales, sino como un conjunto colectivo de formas a disposición de todos. Marcando el límite entre la vida familiar sagrada y el mundo exterior, antes de trazar el dibujo se limpia el umbral, utilizando una mezcla de agua y estiércol de vaca. Luego, con harina de arroz o polvo de tiza, se inicia el dibujo con una

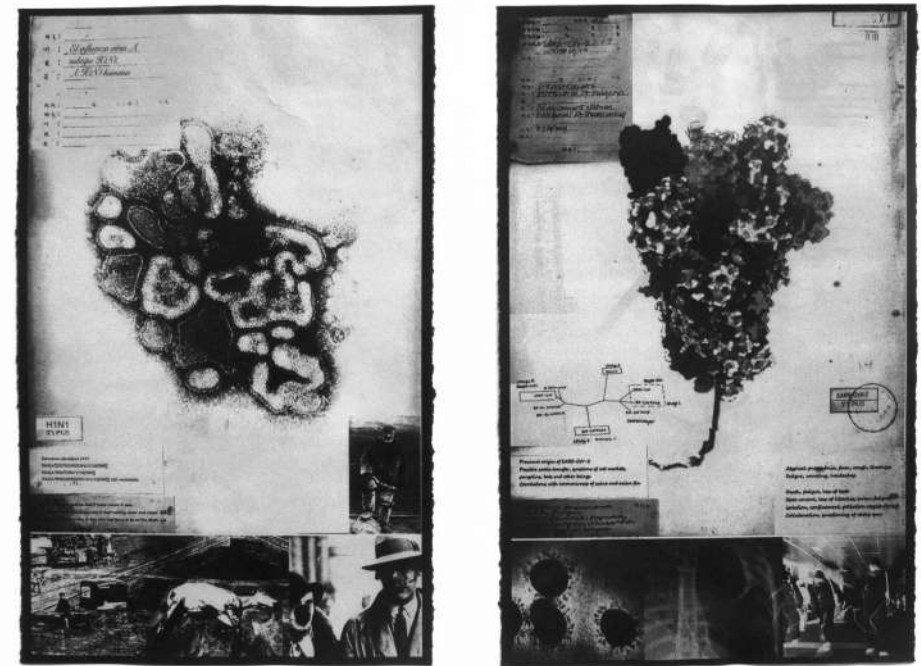


FIGURA 3. *Oda a l'oblit* (Spanish Flu & SARS-CoV-2). Cianotipia teñida sobre Fabriano, 2021. | Figure 3. *Oda a l'oblit* (Spanish Flu & SARS-CoV-2). Tinted cyanotype on Fabriano, 2021.

cuadrícula de puntos esparcidos, antes de trazar una línea a mano alzada entre estos puntos y alrededor de ellos. Se cree que los puntos representan desafíos en la vida, y si una mujer puede sortearlos y mantener al menos una forma de simetría antes de regresar al punto de partida, podrá lidiar con los altibajos de la vida. La historiadora del arte Renate Dohmen (2004, p. 21) relaciona estos dibujos de umbrales diarios con los ritos femeninos o *vratas*, basados en la creencia de que las mujeres comparten un poder especial, debido a sus vínculos biológicos con las fuerzas cósmicas de creación y destrucción. Los *vratas* aprovechan estas fuerzas y las manifiestan de una manera benigna, en lugar de destructiva, y de este modo son vistos como herramientas de transformación. Al marcar la transición espacial, los dibujos de *kolam* podrían ser

The entrance hall to Can Ruti is a threshold that ushers in patients, medical staff and visitors. It is a point of filter, a space beyond which families could not pass when their loved ones were admitted for treatment during the worst period of the pandemic. In a space that barely sleeps it is hard to introduce artworks that can entrap but not hinder the relentless activity of the hospital, so the paintings, *Era un fantasma i ningú sabia on era* (Fig.3) and *A boundary object for cytokine storms*, operate within a different time frame and medium. In recognition of the kolams, however, the marble walls were ceremoniously cleaned before the pieces were installed. The paintings mark the threshold between the outer world and the inner workings of the wards and consultancy rooms. They function as "thought-traps" which hold their victims

for a time, in suspension" (Gell, 1996, p. 37). They watch over the hospital hubbub, introducing a different form of contagion, the fluorescent pink and iridescence of the paintings infusing the funereal grey marble of the hall with a warmer glow.

### Conclusion

From the outset, IN\_CERT was conceived as a polyphonic project that aimed to nourish and accompany. The exhibition proposed multiple narratives, not the "products of escape and transcendence of limits (the view from above) but the joining of partial views and halting voices into a collective subject position that promises a vision of the means of ongoing finite embodiment, of living within limits and contradictions of views from somewhere" (Haraway, 1998, p. 590). The parallel events, with poets invading waiting rooms and hospital monitors, workshops, discussions and theatrical performances complemented the publication, video and exhibition engaging a broad range of publics.

Within every disaster there is a possibility to reconsider where we are and where we are going, for all crises can be seen as opportunities. Although creative activity is not generally considered to be among the activities of life that constitute care (Tronto, 1993, p. 104), I would argue that IN\_CERT was, for care implies reaching out to something other than the self. As Berenice Fisher and Joan Tronto suggest, caring needs to "be viewed as a species activity that includes everything that we do to maintain, continue, and repair our 'world' so that we can live in it as well as possible" (1991, p. 40). Our world is a complex interweaving of multiple bodies

vistos, entonces, como actos cualitativos de creación de espacio, ya que «establecen relaciones recíprocas entre los sujetos que actúan y los testigos, situándolos en el contexto más amplio de un mundo que exige reclamar, habitar y remodelar constantemente» (Dohmen, 2004, p. 23). Marcando el comienzo y el final de un día, la comunidad actúa como testigo de la aparición de los diseños, pero también de su destrucción, ya que la manta de encaje será levantada bajo los pies de quienes pasan. El borrado lo realiza la comunidad en general y se considera parte integral de su creencia de que cualquier relación espacial está informada por el principio de fluidez y variación.

El vestíbulo de entrada a Can Ruti es un umbral por el que pasan pacientes, personal médico y visitantes. Es un punto de filtro, un espacio más allá del cual las familias no podían pasar, cuando sus seres queridos estaban ingresados para recibir tratamiento, durante el peor periodo de la pandemia. En un espacio que apenas duerme es difícil introducir obras de arte que puedan atrapar, pero no entorpecer, la incesante actividad del hospital. Por eso, las pinturas *Era un fantasma i ningú sabia on era* y *A boundary object for cytokine storms* (figura 3) operan dentro de un marco de tiempo y medio diferentes. Sin embargo, en reconocimiento a los *kolam*, las paredes de mármol se limpiaron ceremoniosamente antes de instalar las piezas. Las pinturas marcan el umbral entre el mundo exterior y el funcionamiento interno de las salas y los consultorios. Funcionan como «trampas de pensamiento» que mantienen a sus víctimas, por un tiempo, en suspensión» (Gell, 1996, p. 37). Vigilan el bullicio del hospital, e introducen una forma diferente de contagio, dado que el rosa fluorescen-

te y la iridiscencia de las pinturas infunden un brillo más cálido al mármol gris fúnebre de la sala.

### Conclusión

Desde un principio, IN\_CERT se concibió como un proyecto polifónico que pretendía nutrir y acompañar. La exposición proponía narrativas subjetivizadas, no «productos del escape y la trascendencia de los límites (la vista desde arriba), sino la unión de puntos de vista parciales y voces vacilantes, en una posición de sujeto colectivo que promete una visión de los medios de encarnación finita en curso, de vivir dentro de límites y contradicciones de puntos de vista desde algún lugar» (Haraway, 1998, p. 590). Los eventos paralelos, con poetas invadiendo salas de espera y monitores de hospitales, con los talleres, debates y representaciones teatrales, complementaron la publicación, el video y la exposición, e involucraron a un amplio espectro de públicos.

Dentro de cada desastre existe la posibilidad de reconsiderar dónde estamos y hacia dónde vamos, ya que todas las crisis pueden verse como oportunidades. Aunque la acción creativa generalmente no se considera entre las actividades de la vida que constituyen el cuidado (Tronto, 1993, p. 104), yo diría que IN\_CERT lo fue, porque el cuidado implica alcanzar algo más que uno mismo. Tal como indica Berenice Fisher y Joan Tronto, el cuidado debe «ser visto como una actividad de la especie que incluye todo lo que hacemos para mantener, continuar y reparar nuestro "mundo" para que podamos vivir en él lo mejor posible» (1991, p. 40). Nuestro mundo es un entramado complejo de múltiples cuerpos e historias que nece-

and histories that need sustained and art can be "a tool to give a voice and also to give visibility to illness dependence, death, grief and experiences that often remain within the private sphere" (Manonelles, 2022, p. 178)

Pandemics, or disasters, are not equalisers, so much as intensifiers. Two years after the initial lockdown, the presence of SARS-CoV-2 remains, adopting new forms even as it wanes and remains a lingering presence for those dealing with Long Covid. Memories fade and histories are rewritten, a body of knowledge always interpreted according to the needs of the host who articulates the message. As with viruses, information is lost or forgotten and mutations occur through errors in replication. IN\_CERT entrained Ancarola and I in the narratives past and present of viral contagion. The exhibition brought together different areas of knowledge and disciplines and acted as communicating vessel between Can Manyè and Hospital Germans i Trias Pujol. It served as a reminder for the need to create new horizons and shared spaces for caring. In the words of Laia Manonelles IN\_CERT was "an exhibition that captures the transformative potential of art and the relevance of care in both the health sciences and creation" (2022, p. 158). The hope is that it can contribute to a shift to thinking with and to a more symbiotic kinship with the planet that we share with our invisible friends.

sitan sustentarse, y el arte puede ser «una herramienta para dar voz y también para dar visibilidad a la dependencia de la enfermedad, la muerte, el duelo y experiencias que muchas veces quedan en el ámbito privado» (Manonelles, 2022, p. 178).

Las pandemias y los desastres no son tanto ecualizadores como intensificadores. Dos años después del confinamiento inicial, la presencia del SARS-CoV-2 permanece, adoptando nuevas formas, incluso a medida que disminuye, y sigue siendo una presencia persistente para quienes se enfrentan a covid persistente. Los recuerdos se desvanecen y las historias se reescriben; un cuerpo de conocimiento siempre interpretado según las necesidades del anfitrión que articula el mensaje. Al igual que con los virus, la información se pierde o se olvida, y se producen mutaciones debido a errores en la replicación. IN\_CERT nos entrenó a Ancarola y a mí en las narraciones pasadas y presentes de contagios virales. La exposición aglutinaba diferentes áreas de conocimiento y disciplinas, y actuaba como vaso comunicante entre Can Manyé y el Hospital Germans Trias i Pujol. Sirvió como un recordatorio de la necesidad de crear nuevos horizontes y espacios compartidos para el cuidado. En palabras de Laia Manonelles, IN\_CERT fue «una exposición que capta el potencial transformador del arte y la relevancia del cuidado, tanto en las ciencias de la salud como en la creación» (2022, p. 158). La esperanza es que pueda contribuir a un cambio de pensamiento y a un parentesco más simbiótico con el planeta que compartimos con nuestros compañeros invisibles.

## Bibliografía

## References

- Alcañiz, A. (2022). *INCERT\_PROCES* (28,12 min). En línea en: | Available online: <<https://vimeo.com/656255160>>.
- Atkins, A. (1843). *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*. Atkins.
- Dohmen, R. (2004). «The home in the world: women, threshold designs and performative relations in contemporary Tamil Nadu, south India». *Cultural Geographies*, 11 (1), p. 7-25. En línea en: | Available online: <<https://www.jstor.org/stable/44250953>>.
- Fisher, B.; Tronto, J. (1991). «Toward a Feminist Theory of Caring». En: | At: Abel, E.; Nelson, M. (ed.). *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*. State University of New York Press.
- Gell, A. (1996). «Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps». *Journal of Material Culture*, 1, p. 15-38.
- Haraway, D. (1998). «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective». *Feminist Studies*, 14(3), p. 575-599. En línea en: | Available online: <<https://doi.org/10.2307/3178066>>.
- Johnson, A. (1911). «The Laying on of Hands, Its Origins and Meanings». *The Irish Church Quarterly*, 4 (16) (octubre), p. 312-323. En línea en: | Available online: <<https://www.jstor.org/stable/30067109>>.
- Lagerway, J. (1987). *Taoist Ritual in Chinese Society and History*. MacMillan Publishing Company.
- Le Guin, U. (2004). *The Wave in the Mind*. Random House.
- Manonelles, L. (2022). «Espacios para Re-componerse: 19 Sillas + Un Horizonte de Plata». En: Ancarola, N.; Guerrero, M.; Milne, J. (ed.). *IN\_CERT: Art, ciència i pensament des de la pandèmia*. Ajuntament d'Alella, p. 142-144.
- McKnight, M. (2020). «Into the Wild. Twice. For Manking.» *SI* (27 mayo). En línea en: | Available online: <<https://www.si.com/more-sports/2020/05/27/johan-hultin-the-virus-hunter>>.
- Puig de la Bellacasa, M. (2012). «'Nothing Comes without its world': thinking with care». *The Sociological Review*, 60, p. 2.
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of Care, Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. University of Minnesota Press.
- Tronto, J. (1993). *Moral Boundaries: A political argument for an ethics of care*. Routledge.



## Stone, water and birds: thoughts around a watering place

This article is the product of the artistic residence realised by Jordi Morell at Casa d'Artistes d'Es Mercadal (November 2021), resulting from the open call for the Deslocalitzacions project, coordinated by Experimentem amb l'Art (Barcelona) and Es Far Cultural (Menorca). Precisely, it concerns the intersection and the dialogue established between Jordi Morell, Tónia Coll and writer Joan Pons, who examine the island context. The meeting point among the three is a kind of artificial pond made of marés, a stone used in construction in Menorca, designed to trap rainwater in a forest. Meanwhile, they examine local realities embedded in the global context, and in the context of the eco-social crisis, through this trail of memory and of recent history left behind in the landscape.

### Introduction

Islands are models of the world in the world.  
(Sloterdijk, 2006, p. 239)

Although it is true that the focus upon islands comes from a distance, increasingly we find that research on the insular comes from a variety of disciplines, especially geography, but also from other perspectives, such as the anthropological, the biological and the social. In fact, the study of islands, and of smaller islands in particular, is significant, because they constitute a closed, intimate microcosm which harbours extreme representations of more general processes (Patton, 1996).

## Piedra, agua y pájaros: reflexiones en torno a un abrevadero

Este artículo es fruto de la residencia artística realizada por Jordi Morell en Casa d'Artistes d'Es Mercadal (noviembre de 2021), con motivo de la convocatoria Deslocalitzacions, coordinada por Experimentem amb l'Art (Barcelona) y Es Far Cultural (Menorca). Precisamente, se trata del cruce y el diálogo establecido entre Jordi Morell, Tónia Coll y el escritor Joan Pons, que revisan el contexto isleño. El punto de encuentro de los tres es una balsa de marés para retener el agua de la lluvia en un bosque de Menorca. Mientras, piensan en realidades locales que están inmersas en el contexto global y de crisis ecosocial, a través de ese rastro en el territorio de la memoria y la historia reciente.

### Introducción

Islas son prototipos del mundo en el mundo.  
(Sloterdijk, 2006, p. 239)

Si bien es cierto que el interés hacia las islas viene de lejos, cada vez encontramos más investigaciones focalizadas en la insularidad desde diversos ámbitos, especialmente la geografía, pero también desde otros puntos de vista, como por ejemplo el antropológico, el biológico y el social. De hecho, lo relevante de estudiar las islas, y en particular las más pequeñas, es que constituyen un microcosmos cerrado, íntimo, que ampara representaciones extremas de procesos más generales (Patton, 1996).

Este entusiasmo que nos facilita el cambio de escala, para conocer y contar el mundo, es recurrente en cualquier campo de estudio, sea de ciencias o de humanidades. En este sentido, imaginamos la observación atenta de naturalistas y científicos que nos han cautivado por sus emocionantes e inspiradoras biografías. Un ejemplo relevante para nosotros es el biólogo Ramon Margalef (1919-2004), cuando observa el fitoplancton y relaciona la teoría de la información con los estudios ecológicos. Curiosamente, Margalef se empezó a interesar por la limnología, y la ecología acuática en general, observando charcos de agua, como la balsa del jardín de casa de sus padres en el barrio de Gràcia de Barcelona. Así, nos enseña desde los inicios de su carrera la atracción hacia unos tipos de microcosmos más o menos cerrados, y bajo la convicción de que dentro de una gota de agua hay todo un universo por descubrir.

El profesor Margalef participó en numerosas campañas científicas para estudiar los sistemas acuáticos continentales de todas partes, también en islas. Y, entre estas, realiza una estancia en Menorca (1951). Su amigo biólogo Pere Montserrat, en una breve nota, con motivo del décimo aniversario de la muerte de Margalef, nos recuerda detalles de la estancia y del trabajo de campo en la isla (Montserrat, 2015). Acompañando estos recuerdos de vida compartida encontramos algunas imágenes sugerentes, donde se ve al propio Margalef arremangado en balsas y recogiendo muestras de

This passion for learning about and explaining the world that makes it easier to change scale, is recurrent in every field of study, whether in science or in the humanities. In this respect, we picture in our minds the close observation of naturalists and scientists who have captivated us with their exciting and inspiring biographies. A relevant example for us is the biologist Ramon Margalef (1919-2004), when he observed phytoplankton, and connected information theory to ecological studies. Curiously, Margalef became interested in limnology, and aquatic ecology in general, observing pools of water, such as the garden pond in his parents' house in Barcelona's Gràcia district. In this way, he shows us, at the very outset of his career, his interest in certain types of more or less closed microcosms, and a conviction that there is an entire universe to be found in a drop of water.

Prof. Margalef took part in many scientific expeditions to study continental aquatic systems all around the world, including on islands. And among these expeditions, he stayed a while in Menorca (1951). His biologist friend Pere Montserrat, in a brief note on the occasion of the tenth anniversary of Margalef's death, reminds us of details of his stay and his fieldwork on the island (Montserrat, 2015). Among these memories of shared life we find some evocative photographs, in which Margalef himself is seen in ponds with his trouser legs rolled up, collecting water and algae samples from communal open-air

lavoirs and drinking fountains throughout the Menorcan countryside.

### Sculpted territory

Outsiders who visit Menorca are often fascinated by the human effort which is visible in the island's limited landscape. This is because the inhabitants who have lived in this territory have bequeathed us a landscape which has been moulded and crafted, one in which the traces of its history may be recognised. These traces are usually related to the ability to transform the environment and to adapt it to social needs, and, of course, as the technical and technological capacity of society has increased, the capacity for intervention has also increased.

Returning to the outsiders, they are captivated by the human effort in the Menorcan territory in relation to two natural elements; stone and water. Both elements are related to the reorganisation of the arid landscape and, also, with water management and water efficiency in a limited territory. We may pick up on, for example, traces of activities that date back to the pre-Talayotic period, such as artificial ponds and gnamma pits (or panholes) that collected water near settlements, essential for the survival of the ancient inhabitants of the island (figures 1 and 2). Later on, other constructions — which collected rainwater — became unique elements in the island landscape, where they were often among the few water resources available to fauna (figures 3 and 4). These were used extensively until a few decades ago, and even today many watering holes are still in use, notably in the rearing of livestock or in hunting (Muntaner, 2006).

aguas y algas en los lavaderos y bebederos del paisaje menorquín.

### Territorio esculpido

El foráneo que visita Menorca queda fácilmente fascinado por el esfuerzo humano visible en el paisaje limitado de la isla. Y es que los pobladores que han vivido sobre este territorio nos han legado un paisaje forjado y trabajado, donde se pueden reconocer las huellas de su historia. Estas huellas habitualmente van ligadas a la capacidad de transformar el medio para adecuarlo a las necesidades sociales, y, por supuesto, a medida que ha aumentado la capacidad técnica y tecnológica de la sociedad, la capacidad de intervención se ha hecho también mayor.

Volviendo al foráneo, este queda cautivado por el esfuerzo humano en territorio menorquín en relación con dos elementos naturales: la piedra y el agua. Ambos elementos tienen que ver con la reordenación del paisaje árido y, también, con la gestión del agua y la eficiencia hídrica en un territorio limitado. Podemos captar, por ejemplo, rastros de acciones que se remontan al período pretalayótico, como balsas y cocones que recogían el agua cercanos a los asentamientos, y que eran primordiales para la supervivencia de los antiguos pobladores de la isla (figuras 1 y 2). Más adelante, otras construcciones — que recogían el agua de la lluvia — son elementos singulares del paisaje isleño, donde a menudo se convertían en uno de los poquísimos recursos hídricos al alcance también de la fauna (figuras 3 y 4). Su uso ha sido muy intenso hasta hace unas pocas décadas, y todavía hoy muchas balsas siguen teniendo una utilidad ganadera o cinegética destacable (Muntaner, 2006).



**FIGURA 1.** Balsa Verde (Algaiarens), depósito natural de agua situado en la cota 100. Foto: Alfredo Mallo (Mascaró Pasarius, 1980, vol. III, p. 3). **FIGURA 2.** Cocó de las cuevas de Sa Creu (Santa Rosa, Ciutadella). En la foto, Xec Roca Pons (Mascaró Pasarius, 1980, vol. III, p. 9). **FIGURA 3.** Picas (alberca) del pozo de Sa Cigonya (Ciutadella). Foto: JMP (Mascaró Pasarius, 1980, vol. I, p. 338). **FIGURA 4.** Balsa (abrevadero) de cerdos (Ferrerries, octubre 2021). Foto: Jordi Morell. | **Figure 1.** Sa Bassa Verda (Algaiarens) natural pond located at level 100. Photo Alfredo Mallo (Mascaró Pasarius, 1980, vol. III, p. 3). **Figure 2.** Panhole in the caves Sa Creu (Santa Rosa, Ciutadella). In the photo, Xec Roca Pons (Mascaró Pasarius, 1980, vol. III, p. 9). **Figure 3.** Picas (water tank) at the Sa Cigonya Well (Ciutadella). Photo: JMP (Mascaró Pasarius, 1980, vol. I, p. 338). **Figure 4.** Trough for pigs (Ferrerries, octubre 2021). Photo: Jordi Morell.

Pero, como se adelantaba anteriormente, a medida que la sociedad ha aumentado su capacidad técnica y tecnológica, se ha incrementado exponencialmente su capacidad de intervención. Curiosamente, cuando se sobrevuela la isla, podemos observar la presencia de charcas y otros depósitos de aguas más modernos, producto del ingenio humano, como pueden ser depuradoras o piscinas de las zonas urbanizadas. Mientras percibimos desde las alturas este tipo de agujeros en el suelo, que reflejan como espejos según el momento del día y el ángulo de observación, se nos evidencia el reto y la preocupación sobre la gestión de los recursos naturales

But, as previously mentioned, as society has increased its technical and technological capacity, so its capacity for intervention has increased exponentially. Curiously, when we fly over the island, we observe the presence of pools and other, more modern water deposits, the product of human inventiveness, such as sewage treatment plants or swimming pools in urbanised areas. While we perceive from above these types of holes in the ground, which reflect like mirrors depending on the time of day and the angle of observation, we are made aware of the challenge and concern regarding the management of finite natural resources, such as

fresh water, based on the trend towards excessive growth and waste which is the leitmotif of our times.

### In praise of the vessel

The first cultural device was probably a recipient ... Many theorizers feel that the earliest cultural inventions must have been a container to hold gathered products and some kind of sling or net carrier. but we have not heard about the thing to put things in, the container for the thing contained. That is a new story. That is news. [...] If it is a human thing to do to put something you want, because it's useful, edible, or beautiful, into a bag, or a basket, or a bit of rolled bark or leaf, or a net woven of your own hair, or what have you, and then take it home with you, home being another, larger kind of pouch or bag, a container for people, and then later on you take it out and eat it or share it or store it up for winter in a solid container or put it in the medicine bundle or the shrine or the museum, the holy place, the area that contains what is sacred, and then next day you probably do much the same again [...] If to do that is human, if that's what it takes, then I am a human being after all. Fully, freely, gladly, for the first time. (Le Guin, 1986)

Nearly four decades ago, Ursula K. Le Guin latched onto the carrier bag theory developed by Elizabeth Fisher in her *Woman's Creation; Sexual Evolution and the Shaping of Society* (1979), to emphasise the huge importance of, and the necessity for, changing priorities in the construction of the story of human culture. The culture of the hero and of the tool as a weapon may give way

finitos, como es el agua dulce, bajo la tendencia del crecimiento desmedido y del derroche como leitmotiv de nuestros tiempos.

### Elogio al recipiente

El primer artefacto cultural probablemente fuera un recipiente... Muchos teóricos creen que los primeros inventos culturales debían ser un contenedor para productos recolectados, y alguna forma de cabestrillo o red. [...] Pero aún no hemos oído (el relato) de lo que sirve para poner cosas dentro, el contenedor para el contenido. Esto es un nuevo relato. Esto es algo nuevo. [...] Si es humano poner algo que quieres, porque es útil, comestible, o hermoso, en una bolsa, o un cesto, o en un poco de corteza enrollada o en una hoja, o en una red hecha con tu propio pelo, o lo que sea, y luego quitártelo en casa, siendo la casa otro tipo diferente de saquito o bolsa, un recipiente para personas, y más tarde sacarlo y comerlo o compartirlo o guardarlo para el invierno en un contenedor más sólido, o ponerlo en el botiquín o en el altar o en el museo, en el sitio sagrado, en el área que contiene lo sagrado, y luego al día siguiente probablemente hacer más de lo mismo [...], resulta que sí soy humana, a pesar de todo. Completamente, libremente, alegremente, por primera vez. (Le Guin, 1986)

Hace casi cuatro décadas, Ursula K. Le Guin se aferró a la teoría de la bolsa de transporte (*carrie bag theory*) desarrollada por Elizabeth Fisher en su *Woman's Creation. Sexual Evolution and the Shaping of Society* (1979), para enfatizar la gran importancia y necesidad del cambio de prioridades en la construcción del relato de la cultura humana. La cultura del héroe y de la herramienta

como arma pueden dar paso a otra versión de una realidad más plausible y cotidiana. La forma y la función de esta visión son representadas por el recipiente y todos sus derivados. La bolsa de transporte donde se guarda lo necesario para el viaje, también lo que hemos ido recogiendo fruto de unos valores de selección.

En un momento en que nuestro mundo es cada vez más complejo y cada vez menos previsible, es necesario devolver y prestar atención a formas simples, arquetípicas, como es el caso de un capazo o de un mero cuenco. El cuenco es un recipiente con una forma fascinante y, con toda la sencillez, sorprendentemente compleja. Basta con echar un vistazo a nuestro entorno para darnos cuenta de que estamos rodeados de objetos de diseños y múltiples usos que comparten una misma esencia: la de contener. Y es que pensar en el contenedor nos remite a un acto primigenio, inmemorial, por ejemplo, el de querer retener entre las manos un líquido preciado y huidizo.

Sin embargo, el recipiente, aparte del vacío receptivo, nos evoca la fuerza de esta forma que lo enmarca y que traza sus límites. El límite adquiere una importancia primordial en cualquier forma, y es el límite el que facilita la contención.

Cambiando otra vez de escala, el límite está estrechamente relacionado con el territorio y, en el caso isleño, Sloterdijk (2006) nos recuerda que el aislamiento es lo que hace de la isla lo que es. En este caso, el mar circunscribe un mundo. De hecho, las islas se denominan así (*insula*) porque están *in salo*, en el mar (San Isidoro de Sevilla, 2018, p. 1025). Por tanto, la isla se convierte también en un recipiente, como lo son la casa y el museo e, incluso, el propio cuerpo. De esta forma, lle-

to another version of a more plausible and everyday reality. The form and function of this vision are represented by the container and all its derivatives. The carrier bag in which necessities for a journey are kept, as well as things collected on the way according to certain criteria of selection.

At a time when our world is becoming more and more complex and less and less predictable, it is necessary to look back and reconsider simple, archetypal forms, such as a basket or a simple bowl. The bowl is a vessel with a fascinating shape, and, for all its simplicity, surprisingly complex. We only need to glance around us to realise that we are surrounded by objects with many different designs and purposes that share the same essence quality: that of containing. And, thinking about the container invokes a primitive, centuries-old wish, for example, that holding a precious and elusive liquid in one's hands.

However, the vessel, apart from the receptive emptiness, evokes in us the power of this form which defines it, and which outlines it. The outline acquires a paramount importance in any form, and it is this outline that facilitates containment.

Changing the scale once again, outlines are closely related to territorial lands and, in the case of islands, Sloterdijk (2006) reminds us that isolation makes an island what it is. In this case, the sea circumscribes a world. In fact, islands are designated in this way (*insula*) because they are *in salo*, in the sea (San Isidoro de Sevilla, 2018, p. 1025). Therefore, the island also becomes a container, like a house and a museum, and even the human body itself. In this way, we may even go so far as to consider a kind of *mise en abîme* of vessels within vessels, containers within containers, etc.



In the texts about islands, we see constantly arising the semiotic oppositions implicit in the very definition of the island, oppositions between the continuous and the discontinuous, the known and the unknown, the inside and the outside, the formless and the form, inseparable from the existence of borders, boundaries, frontiers. The hypertrophied awareness of these limits is perhaps the mark of the island [...]. In islands, the exuberance of the limit would contrast and oppose that which has no limit, the undefined, the indeterminate, the infinite. (Lozano, 2009, p. 7)

November 2021

A expression of the "self", materially and literally, and the "self" becomes an expression of territory.  
(Despret, 2021, p. 128)

Last November, an outsider and two locals walked through a forest in Menorca while reading tracks left on the land, and remembering certain professions and trades which are now history, at least in our context. But in the not so distant past, these trades were synonyms for the poverty and harshness of life in the forest; quarriers, charcoal burners, lime burners, resin pickers, lumberjacks, carters, hunters and swineherds. These people inhabited the karstic forest — the marina, as the islanders call it, because it was a firewall that delayed the advance of pirates and invaders arriving by sea — and most of them disappeared with the sudden irruption of the culture of petroleum and its infinite derivatives. And, of course, when they left the forest, they left their traces behind, turned into ruins which outsiders,

gamos a pensar en una especie de *mise en abîme* de recipientes dentro de recipientes, de contenedores dentro de contenedores...

En los textos sobre las islas vemos surgir constantemente las oposiciones semióticas implícitas en la propia definición de isla, oposiciones entre lo continuo y lo discontinuo, lo conocido y lo desconocido, lo dentro y lo fuera, lo indefinido y la forma, inseparable de la existencia de bordas, confines, fronteras. La conciencia hipertrofiada de estos límites es tal vez la marca de la isla [...]. En las islas la exuberancia del límite contrastaría y se opondría a lo que no tiene límite, lo indefinido, lo indeterminado, lo infinito. (Lozano, 2009, p. 7)

Noviembre de 2021

El territorio es expresión del «uno mismo», material y literalmente, y el «uno mismo» se convierte en expresión del territorio.  
(Despret, 2021, p. 128)

El pasado noviembre, un foráneo y dos autóctonos paseaban por un bosque de Menorca mientras leían huellas dejadas en el territorio y recordaban unos oficios que ya son historia, al menos en nuestro contexto. Pero en una historia no muy lejana, la pobreza y la dureza de la vida en el bosque tomaban nombre de canteros, carboneros, calcineros, resineros, leñadores, carreteros, cazadores y porqueros. Estas personas habitaban el bosque kárstico —la *marina*, como la llaman los insulares, porque era un cortafuegos que retrasaba el avance de los piratas y de los invasores que llegaban por mar—, y la mayoría desaparecieron con la repentina irrupción de la cultura del petróleo y de sus infinitos derivados. Y, por supuesto, al aban-

donar el bosque dejaron sus huellas convertidas en ruinas difíciles de descifrar por el foráneo y por el turista que veranea en busca de calas y playas de anuncio publicitario.

Allí están, en la marina, casitas de carboneros sin los techos de carrizo o de brezo; carboneras negras y redondas levantadas con piedras, como si fueran altares; canteiras de marés blancas y profundas invadidas por las malas hierbas y por los pinos; hornos de cal similares a cráteres de pequeños volcanes, fríos y extinguidos; balsas de cerdos excavadas en la piedra que recuerdan a sarcófagos sin tapar.

Estas cavidades extrañas excavadas en la piedra pueden despertar en el foráneo un cierto grado de incompreensión cuando se los encuentra delante. Sin embargo, lejos de misticismos o de fabulaciones neolíticas, se trata de excavaciones no muy profundas, ni tampoco con mucha longitud ni anchura, destinadas a recoger el agua de lluvia. Según el emplazamiento, suelen estar provistas de regatas primarias para conducir las aguas corrientes de otras rocas superiores o de los caminos. La función de estas balsas era dar de beber a los cerdos que andaban libres por el encinar.

Contenedor de agua

[...], les fonts constitueixen l'experiència geogràfica de donar.  
(Perejaume, 2020, p. 55)

Una balsa picada en la roca es un contenedor. El agua para su recogida necesita un recipiente y, como apuntábamos antes, probablemente el primero fue el gesto de juntar las manos en forma cóncava. Como todos los recipientes, guarda lo que rescata de la

and the tourists who spend the summer in search of coves and picture-perfect beaches, find difficult to decipher.

There they are, in the marina, charcoal burners' crofts without reed or heather thatched roofs; round black charcoal kilns with raised stones, as if they were altars; deep, white sandstone quarries invaded by weeds and pine trees; lime kilns like the craters of small volcanoes, cold and extinct; watering holes dug into the stone for pigs to drink from, reminiscent of uncovered sarcophagi.

These strange excavations in the rock sometimes arouse a certain degree of incomprehension in outsiders whenever they come across them. However, far from having their origins in mysticism or Neolithic fable, these excavations are not very deep, nor are they very long or wide, and they were meant to collect rainwater. Depending on their location, they are usually supplied by primary channels which conduct running water from higher ground, or following the direction and declination of the tributary paths. The function of these ponds was to provide drinking water for the pigs that roamed free in the oak forest.

Water Container

[...], the fountains constitute the geographical experience of giving.  
(Perejaume, 2020, p. 55)

A watering hole cut into the rock is a container. Water requires a vessel if it is to be collected, and, as we have pointed out before, probably the first container was the gesture of joining the hands in a concave shape. Like all containers, it safeguards the quantity

of water which it rescues from dissipation. In this case, the watering hole safeguards the amount of water which is necessary for the immediate or the more distant future. To safeguard, as a gesture for the purpose of survival; the importance of the act of preserving rainwater in the middle of the forest in order to face the drought that will come, because water and drought are always there, either one or the other. In short, necessity creates the form.

The watering hole, like the island, is a world in itself, because of its delimited, clearly enclosed state. For this reason, to enter the watering hole, with the aim of cleaning it of the sediments accumulated during years of abandonment, is to separate yourself from the rest of the world in order to concentrate on a closed, intimate microcosm, which, as we have already said, harbours extreme representations of more general processes. Stepping barefooted into the watering hole brings us closer to the rock, to the water, to the silt, to the aquatic vegetation. And in a certain way, it brings us closer to the bird's throat, to the toad's slimy skin and to the duckweed's chlorophyll, and, at night, to the scales of the stars reflected in the pool.

#### Act of redemption

I was fourteen years old and a hunter.  
Poacher./ I hunted birds./ Singing birds.  
(Pons, 2021, p. 18)

A Menorcan writer feels the need to redeem himself, through words, of the death of the birds he once hunted near a watering hole. It was a time when two worlds coexisted. On the one hand, that of a consensual and more respectful exploitation of the resources

disolución. En este caso, la balsa guarda el agua necesaria para un futuro inmediato o más lejano. Guardar como gesto para la supervivencia; la importancia del acto de preservar el agua de lluvia en medio del bosque para hacer frente a la sequía que vendrá, porque el agua y la sequía siempre están ahí, por exceso o por defecto. En resumen, la necesidad crea la forma.

La balsa, al igual que la isla, es un mundo entero. Lo es por su condición limitada, claramente acotada. Por esta razón, entrar en la balsa con el objetivo de limpiarla de los sedimentos acumulados durante los años de abandono es apartarse del resto del mundo para concentrarse en un microcosmos cerrado, íntimo, que, como ya hemos dicho, ampara representaciones extremas de procesos más generales. Colocándonos en la balsa con los pies desnudos, esta nos acerca a la piedra, al agua, al limo, a la vegetación acuática. Y en cierto modo nos acerca a la garganta del pájaro, a la piel viscosa del sapo y a la clorofila de la lenteja de agua, y por las noches, a las escamas de las estrellas que se reflejan en ella.

#### Acto de redención

Tenia catorze anys i era caçador. / Caçador furtiu. /  
Caçava ocells. / Ocells cantaires.  
(Pons, 2021, p. 18)

Un escritor menorquín tiene necesidad de redimirse, a través de las palabras, de la muerte de los pájaros que cazó cerca de una balsa de agua. Era una época en la que convivían dos mundos. Por un lado, el de una explotación consensuada y más respetuosa de los recursos extraídos de la naturaleza; a

pesar del sudor producido por el esfuerzo de los cuerpos, todo se cura con agua salada: con sudor, con lágrimas o con el mar, como dijo Isak Dinesen (1995). Y, por otro lado, el estallido acelerador, frenético y sin freno provocado por la irrupción de los combustibles fósiles y de sus múltiples derivados.

El escritor Joan Pons (Ferrerries, 1960) nos explica, a través de sus novelas, pasajes autobiográficos que hace revivir en los personajes de las historias, como en el caso de Roger Genestar, protagonista de la novela reeditada últimamente *Barba-rossa* (se publicó por primera vez en 2006, por la editorial La Magrana, RBA), un cazador de pájaros dentro del contexto histórico del ataque turco de 1535 en Maó, capitaneado por el almirante Khair-ed-Din.

Pero este gesto transcrito en palabras que hace el escritor no resulta suficiente sin la sal del sudor —también de las lágrimas simbólicas—, que solo puede acontecer a través de una acción física y de la utilización de las mismas herramientas que los trabajadores del bosque kárstico utilizaron u otras similares.

La redención, hacerse perdonar los pecados de juventud, o, para ser aún más exactos, y con rigurosidad enciclopédica, «la liberación por medio de un sacrificio, de un rescate, de la condición de pecado, de infelicidad, de sufrimiento o de muerte». No solo desde el punto de vista religioso, sino también del de la supervivencia, de la consecución de la limpieza de espíritu como la ejercida con el bosque por todos aquellos hombres, porque la gran mayoría eran hombres, que vivían en el bosque, que dormían en el bosque, que comían en el bosque, que trabajaban en el bosque y que adoptaban los colores de sus oficios: blanco los calcineros y los canteros, con los vestidos y la piel cubiertos de hebras de cal y de polvo;

extracted from nature; in spite of the sweat produced during physical effort, the cure for anything is salt water: sweat, tears or the sea, as Isak Dinesen (1995) said. And, on the other hand, the accelerating, frantic and unstoppable explosion caused by the sudden appearance of fossil fuels and their many derivatives.

The writer Joan Pons (Ferrerries, 1960) includes in his novels autobiographical passages in which certain characters relive his experiences in their stories, as in the case of Roger Genestar, the protagonist of the recently reissued novel *Barba-rossa* (first published in 2006, by the publishing house La Magrana, RBA), a bird hunter within the historical context of the 1535 Turkish attack on Maó, led by Admiral Khair-ed-Din.

But this gesture transcribed by the writer is not enough without the salt of sweat — and also of symbolic tears — which can only take place through physical activity and by using the same or similar tools as those used by the workers in the karstic forest.

Redemption; to have the sins of youth forgiven, or, to be even more precise, using encyclopaedic rigour, “liberation through a sacrifice, an expiation, from a condition of sin, unhappiness, suffering or death”. Not only from the religious point of view, but also from the point of view of survival, of attaining a purity of spirit such as the forest bestowed upon all those men, because the vast majority were men, who lived, slept, ate, and worked in the woods, and who adopted the colours of their trades: white for the lime-burners and quarriers, their clothes and skin covered with strands of lime and dust; black for the charcoal burners, coated in soot, leaving only the reddish strip of their eyes uncovered.

This individual objective, that of redemption, also has its translation in the collective sphere. Preserving and restoring the watering hole also reactivates an entire system that presently suffers blockage due to the condition of neglect and abandonment. In order to achieve this, we set in motion an intervention that aimed first to drain in order to then replenish, although in both a literal and metaphorical sense we never completely drained it, but rather, we acknowledged the accumulation of information (Margalef, 2012, p. 32) that shares in the vital succession.

As we have stated, the purpose of these watering holes was mainly to provide water for the pigs that ran free in the oak forest, feeding on acorns that fell from the trees, and on berries such as myrtle, and fruits such as the cherries of the strawberry tree. But these watering holes were also used furtively by poachers, who hid at a safe distance, so as to go unnoticed with their loaded shotguns; or by others, unarmed, keeping watch on the shadowed threads used to ensnare birds. The armed poachers hunted red partridges (*Alectoris rufa*), wood pigeons (*Columba palumbus*), woodcocks (*Scolopax rusticola*), turtle doves (*Streptopelia turtur*), wild pigeons (*Columba livia*), blackbirds (*Turdus merula*) and white thrushes (*Turdus philomelos*), birds which naively went to drink from the same water sources which also slaked the thirst of butterflies and geckos. The trappers were only interested in songbirds, such as goldfinches (*Carduelis carduelis*), linnets (*Carduelis cannabina*) or verdums (*Carduelis chloris*) which, once they were cleaned up, and after the mistletoe had been picked from their feathers, were loaded

negro los carboneros, con el hollín, dejando solo destapada la franja rojiza de sus ojos.

Este objetivo individual, el de la redención, también tiene una traslación en el ámbito colectivo. Preservando la balsa, recuperándola, también se reactiva todo un sistema que ahora ve obturada su función por la situación de dejadez y abandono. Para ello activamos una acción que pretende vaciar para rellenar, aunque tanto en un sentido literal como metafórico nunca vaciamos del todo, sino que reconocemos la acumulación de información (Margalef, 2012, p. 32) que participa de la sucesión vital.

Como decíamos, la función de estas balsas era abrevar principalmente a los cerdos soltados en el encinar que se alimentaban de bellotas caídas de los árboles y de bayas y frutos, como las cerezas de madroño o los murtones. Pero estas balsas también eran aprovechadas furtivamente por los cazadores, que se escondían a una distancia prudencial de seguridad para pasar desapercibidos con sus escopetas cargadas; o por otros, desarmados, aunque pendientes de las hebras ensombrecidas que debían confundir a los pájaros. Los primeros, armados, cazaban perdices rojas (*Alectoris rufa*), palomas torcaces (*Columba palumbus*), becadas (*Scolopax rusticola*), tórtolas (*Streptopelia turtur*), palomas salvajes (*Columba livia*), mirlos (*Turdus merula*) o tordos blancos (*Turdus philomelos*) que, confiados, iban a beber en las balsas capaces de entretener a la mariposa y al dragón. Los segundos se centraban solo en los pájaros cantores, como el jilguero (*Carduelis carduelis*), el pardillo (*Carduelis cannabina*) o el verdum (*Carduelis chloris*) que, limpiados y liberados del muérdago de las plumas, embarcaban en los barcos del puerto de Maó para ser

vendidos a mercados del continente, como la Rambla de Barcelona.

Curiosamente, aunque en la actualidad la cacería de pájaros es una práctica residual, en retroceso y muy centrada en un sector de población, los cazadores con licencia, 895 —en una pequeña isla como Menorca, que no llega a los cien mil habitantes—, declararon capturas de zorzales en una sola temporada, en un solo año, según los datos proporcionados por el Consejo Económico y Social de las Islas Baleares (CES), de 58.292 (263.260 en Mallorca).

### Clausura

Com una font qualsevol,  
qualsevol mena de relat és essencialment això:  
una cosa que es buida per donar pas.  
(Perejaume, 2020)

Ante la amenaza de la globalización y, en consecuencia, de una homogeneización tanto en el ámbito biológico como también cultural, cada vez tienen mayor relevancia los estudios de las particularidades de cada isla.

La balsa nos sirve para pensar cómo el territorio está compuesto de capas narrativas vividas sobrepuestas, y cómo estas van ligadas a las nociones de valor que se han proyectado (Peran, 2018, p. 145). La oscilación entre ser foco de interés y de olvido sigue el ritmo y la pulsión de intereses económicos, de expansión urbanística o de reserva de la biosfera.

Así, podemos concluir que las intervenciones para renaturalizar el espacio natural trascienden el simple ámbito ecológico y son paradigmáticas de la forma en que nos relacionamos y de los usos que hacemos del entorno. Este lugar que nos atrae es paradig-

onto ships in the port of Maó. to be sold at markets on the mainland, such as the Rambla in Barcelona.

Curiously, although bird hunting today is a declining practice, concentrated within a diminishing sector of the population, 895 licensed hunters — on a small island like Menorca, whose population is less than one hundred thousand — declared a catch of 58,292 thrushes in a single season, in a single year, according to data provided by the Economic and Social Council of the Balearic Islands (CES) (compare to 263,260 in Mallorca).

### Closing

Like any fountain,/ any kind of story  
is essentially this:/ something that is  
emptied to make way.  
(Perejaume, 2020)

In the face of the threat of globalisation and, consequently, of a homogenisation in both the biological and cultural spheres, studies of the peculiarities of each island are becoming increasingly relevant.

The watering hole helps us become aware of how landscape is composed of superimposed vivid narrative layers, and how these are connected to notions of projected value (Peran, 2018, p. 145). The oscillation between becoming the focus of attention, and then falling back into obscurity, follows the rhythm and drive of economic interests, of urban expansion, or of the biosphere reserve.

Thus, we may conclude that interventions to renaturalise natural space transcend the usual ecological sphere, and are paradigmatic of the way in which we relate to each other, and of the uses we make of the



environment. This place to which we have been drawn is paradigmatic because, over the years, it has served multiple purposes, has fallen between spells of use and disuse: supplying water for livestock, becoming a magnet for bird hunters, becoming a spot regained through the actions of nature and neglect, existing in an environment of forestry and livestock exploitation and, later, under threat of peri-urban expansion, and which, in the present day, is being used differently by residents, athletes, scientists and tourists.

The island landscape has been marked by the sense of survival of the humans who have inhabited it. Their survival must have depended upon a symbiotic relationship with the land, at a time when the optimisation of resources implied a knowledge of trades and professions closely linked to these natural resources. In turn, these trades involved appropriate tools, a specific language and specialised knowledge to ensure functionality. A lost alphabet, of which traces remain across the land. These marks, scars, rubble piles, or nuclei of energy (as the architect Aldo Rossi called them: “[...] I have already used the term locus several times in this book. The locus is a relationship between a certain specific location and the buildings that are in it. It is at once singular and universal” [Rossi, 1981, p. 185]) are memories of lost trades, ways of living from another time, and at the same time they speak to us of the memory of the forest, of the stone, of the women and men who were connected to another reality.

Lost functionality and memory have caused a marked dysfunction that characterises our present. The gesture, the action as a relationship. Memory of a gesture, of an action... Stone, water, birds.

mático por pasar a lo largo de los años por múltiples funciones, usos y desusos: desde abastecer de agua al ganado, y ser un punto caliente para cazadores de pájaros, a ser un lugar reconquistado por la acción de la naturaleza y el abandono, que ha convivido con un entorno de explotación forestal y ganadera y, posteriormente, por la amenaza de la expansión periurbana, y que, en la actualidad, está teniendo distintos usos por parte de vecinos, deportistas, científicos y turistas.

El paisaje insular ha estado marcado por el sentido de supervivencia de los humanos que lo han habitado. La relación con el territorio debía de ser simbiótica cuando de ella dependía su supervivencia, en un tiempo en el que la optimización de recursos implicaba el conocimiento de oficios estrechamente ligados a estos recursos naturales. Los oficios a su vez implicaban unas herramientas adecuadas, un lenguaje específico y unos conocimientos para garantizar la funcionalidad. Un alfabeto perdido del que quedan rastros en el territorio. Estas marcas, cicatrices, escombros, o núcleos de energía —como les llamó el arquitecto Aldo Rossi: «[...] se ha señalado muchas veces el valor del locus, entendiendo con ello aquella relación singular y sin embargo universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están en aquel lugar» (Rossi, 1981, p. 185)—, son la memoria de oficios perdidos, modos de vivir de otro tiempo, y al mismo tiempo nos hablan de la memoria del bosque, de la piedra, de las mujeres y los hombres que se relacionaron con otra realidad.

La funcionalidad perdida y la memoria han provocado una marcada disfunción que caracteriza a nuestro presente. El gesto, la acción como relación. Memoria de un gesto, de un hacer... Piedra, agua, pájaros.

#### Nota y agradecimientos:

El 18 de noviembre de 2021, se llevó a cabo la acción *Buidar per omplir*, con el pretexto de recuperar un abrevadero de piedra en un bosque de Ferreries. *Redempció* es el título del registro audiovisual que documenta el hecho y que fue realizado por Cristian P. Coll. Esta actividad se produjo en el marco de la residencia de investigación y creación artística *Deslocalitzacions*, proyecto colaborativo de Es Far Cultural y Experimentem amb l'Art.

Queremos agradecer la acogida a Casa d'Artistes y la complicidad recibida por parte de Cristian P. Coll y Marina EG, el apoyo de Sandra Arnau y el equipo de Experimentem amb l'Art.

Y también queremos reconocer la generosa contribución del biólogo menorquín Pere Fraga y de Xavier Quintana, ecólogo y director de la Cátedra de Ecosistemas Litorales Mediterráneos.

#### Bibliografía

- Despret, V. (2021). *Vivir como los pájaros*. Arcadia.
- Dinesen, I. (1995). *Siete cuentos góticos*. Columna.
- Le Guin, U. K. (1986). *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Traducción de Kamen Nedev; José Pérez de Lama (2021). En línea en: | Available online: <<https://arquitecturacontable.wordpress.com/2021/01/14/ursula-k-leguin-teoria-bolsa-para-quitar-cosas/>>.
- Lozano, J. (2009). «Islas: la exuberancia del límite. Presentación», *Revista de Occidente*, 342, Islas. *La exuberancia del límite*, p. 7.
- Margalef, R. (2012). *Nuestra biosfera*. Publicaciones Universidad de Valencia.
- Mascaró Pasarius, J. (1980). *Geografía e historia de Menorca*. Vol. 1 & 3.
- Montserrat, P. (2015). «Recordando a Ramon Margalef, el amigo inteligente y bueno que sabía amar», *El Atzavara*, 25, p. 125-128.
- Muntaner, J. (coord.) (2006). «Las balsas temporales», *Quaderns de Natura*, 17.
- Patton, M. (1996). *Islands in Time. Island Sociogeography and Mediterranean Prehistory*. Routledge.
- Peran, M. (2018). «El proyecto artístico. Lugar, memoria y salicornias». En: | At: Sala, P.; Puigbert, J.; Bretcha, G. (ed.) (2018). *(Des)hacer el paisaje. Observatorio del Paisaje de Cataluña*, p. 136-147.
- Perejaume (2020). *Fonts líquides i fonts lignificades*. Tushita.
- Pons, J. (2021). *Barbarroja*. Nueva Editorial Moll.
- Rossi, A. (1981). *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili.
- San Isidoro de Sevilla (2018). *Etimologías*. Biblioteca de Autores Cristianos (BAC).
- Sloterdijk, P. (2006). «Insulamientos. Para una teoría de las cápsulas, islas e invernaderos». En: | At: *Esfemas III (Espumas)*. Siruela.

#### Note and thanks:

On November 18th, 2021, the intervention *Buidar per omplir* (Drain, and then replenish) took place, on the pretext of restoring a stone-clad watering hole in a forest in Ferreries. *Redempció* (Redemption) is the title of the audio-visual record that documented the event, and was realised by Cristian P. Coll. This activity took place as part of the research and artistic creation residency *Deslocalitzacions*, a collaborative project by Es Far Cultural and Experimentem amb l'Art.

We would like to thank Casa d'Artistes for their welcome, Cristian P. Coll and Marina EG for all their help, and Sandra Arnau and the Experimentem amb l'Art team for all their support.

And we also wish to acknowledge the generous contribution of the Menorcan biologist Pere Fraga, and of Xavier Quintana, ecologist and director of the Academic Chair of Mediterranean Coastal Ecosystems.

#### References

## Giving one thing the name that belongs to something else

### Euphemism

A euphemism is “the mild or decorous manifestation of ideas whose straightforward and frank expression would be harsh or rude” (RAE)<sup>1</sup>. In other words, in everyday life and in a natural way, we avoid certain words that seem vulgar to us, and use others that we consider more appropriate, so as not to cause hurt or upset, or else to qualify and reduce their negative charge. For example, we do not talk about fat people, old people or asylums, but about overweight people, elderly people and psychiatric hospitals. This language is often used to refer to subjects that may be sensitive (such as death or illness), unpleasant (physiological or scatological aspects) or to deal with certain racial, social, gender and even religious issues. Etymologically, this term comes from Greek, and is constituted by summing the lexical elements *eu-*, which refers to the fact of speaking well or correctly, and *pheme*, which refers to the word or to speech. In short, the social function of euphemism is to eliminate that which is somehow considered taboo, or to avoid that which causes offence to certain groups. By this logic, *to die* is replaced by “to pass on to a better life”, “to go to heaven” or “to rest”; *old age*, by “golden

(<sup>1</sup> Translator’s note: The R.A.E., the Spanish Royal Academy, publishes the authoritative dictionary of the Spanish language, similar to the Oxford in English, or the Webster in American English.)

## Dar a una cosa el nombre que pertenece a otra

### El eufemismo

Un *eufemismo* es «la manifestación suave o decorosa de ideas cuya recta y franca expresión sería dura o malsonante» (RAE). Dicho en otras palabras, en la vida cotidiana y de manera natural, evitamos ciertas palabras que nos parecen vulgares y utilizamos otras que consideramos más apropiadas, para no herir, disgustar, o para matizar y rebajar su carga negativa. Por ejemplo, no hablamos de gordos, viejos o manicomios, sino de personas con sobrepeso, ancianos y hospitales psiquiátricos. Este empleo del lenguaje es frecuente para referirnos a temas que pueden ser delicados —como la muerte o la enfermedad—, desagradables —aspectos fisiológicos o escatológicos— o para tratar ciertas cuestiones raciales, sociales, de género e, incluso, religiosas. Etimológicamente, este término proviene del griego, y está constituido por la suma de los elementos léxicos *eu*, que remite al hecho de hablar bien o correctamente, y *pheme*, que hace referencia a la palabra o al habla. En definitiva, la función social del eufemismo es eliminar aquello que de algún modo es considerado tabú o evitar aquello que provoque agravios a determinados colectivos. A partir de esta lógica, *morir* lo reemplazamos por «pasar a mejor vida», «subir al cielo» o «descansar»; *vejez*, por «tercera edad»; *pene*, por «miembro viril»; *parir*, por «dar a luz»; y *retrete*, por «servicio».

El eufemismo, por tanto, es la «substitución de un elemento por otro» (Fernández de Molina, 2014, p. 10). Diferentes autores han señalado que los procesos que caracterizan a la metáfora también podrían ser aplicados al eufemismo; o más concretamente, que los recursos que lo rigen pueden ser considerados como una tipología especial de metáfora (Soledad, 2016). Según las aportaciones hechas por George Lakoff y Mark Johnson (2004), la metáfora no tiene únicamente la función de embellecer, sino que «impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción» (p. 39). En su obra, parten de la certeza de que «nuestro sistema conceptual ordinario es de naturaleza metafórica» (p. 39) y, con ello, analizan de qué modo las metáforas proporcionan información de cómo «percibimos, pensamos y actuamos» (p. 40). Si estimamos que el eufemismo es una tipología de metáfora, podemos concluir que también funciona más allá de ser una mera figura retórica. Por ejemplo, Elena Fernández de Molina (2014), haciendo referencia a la construcción semántica del término, habla de la hipótesis de que su uso original pudiera estar relacionado con «el temor» (p. 10), dentro de una cultura dominada por lo mágico y religioso. Es decir, el miedo de no nombrar aquello que parecía innombrable. Todas las culturas han utilizado eufemismos que han sustituido lo que se denominan *términos tabús*, los cuales han ido

years”; *penis*, by “virile member”; *giving birth*, by “delivery”; *and toilet*, by “rest room”.

Euphemism, therefore, is the “substitution of one element for another” (Fernández de Molina, 2014, p. 10). Various authors have pointed out that the processes that characterise metaphor might also be applied to euphemism; or more specifically, that the resources that govern it may be considered as a special typology of metaphor (Soledad, 2016). According to the contributions made by George Lakoff and Mark Johnson (2004), metaphor does not only serve the function of embellishment, but “that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action” (p. 39). Their work is based upon the certainty that “our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature” (p. 39) and, in doing so, they analyse how metaphors provide information on “how we perceive, how we think, and what we do” (p. 40). If we consider euphemism to be a typology of metaphor, we may conclude that it also functions beyond being a mere figure of speech. For example, Elena Fernández de Molina (2014), referring to the semantic construction of the term, mentions the hypothesis that its original use could be related to “fear” (p. 10), within a culture dominated by the magical and religious. That is, the fear of not providing a designation for that which cannot be spoken. All cultures

have used euphemisms which have replaced what are called taboo terms, which have varied through time, and which grant us an understanding of how reality was perceived in a given society, period or context.

In relation to the concept of taboo, Chamizo Domínguez argues that a euphemism "consists of giving one thing the name that belongs to another" (2004, p. 45). This is a mechanism of transference which implies, in a way, a "categorical falsity" (p. 45), in which, in order for this mechanism to work, ambiguity must always be present. Without it, euphemism refers directly to that which does not wish to be designated. In fact, according to this author, for a euphemism to exist, two characteristics must be fulfilled: on the one hand, "its meaning must be sufficiently ambiguous" and, on the other hand, "it must have ameliorative or affectively positive connotations with respect to the taboo or axiologically neutral term it replaces" (Chamizo, 2008, p. 35). The author also points out that a euphemism, with the passage of time, can even drift towards dysphemism, which means "to name a thing using a pejorative expression or with the intention of downgrading it" (RAE).

In this sense, it is also interesting to note that, although euphemism itself is based upon the addition of a positive gloss in relation to the taboo term, its use can also connote negativity by the fact that, in a way, the same reality is being hidden. It must be admitted that everyone uses euphemisms to a greater or a lesser extent, because often what matters is to construct a reality that is friendlier or easier to cope with. On the other hand, the use of euphemisms also seems to indicate a better command of language, since they are associated with more cultured and refined registers. It is also

variando y nos permiten entender cómo se percibía la realidad en una sociedad, periodo o situación determinada.

En relación con el concepto de tabú, Chamizo Domínguez argumenta que un eufemismo «consiste en dar a una cosa el nombre que pertenece a otra» (2004, p. 45). Este es un mecanismo de transferencia que implica, de alguna manera, una «falsedad categorial» (p. 45), en la que, para que funcione, siempre debe estar presente la ambigüedad. Sin esta, el eufemismo remite directamente a aquello que no quiere ser nombrado. De hecho, según este autor, para que exista un eufemismo se deben cumplir dos características: por un lado, «su significado debe ser lo suficientemente ambiguo» y, por el otro, «debe tener connotaciones meliorativas o afectivamente positivas con respecto al término tabú o axiológicamente neutro al que sustituye» (Chamizo, 2008, p. 35). El autor también señala que un eufemismo, con el paso del tiempo, puede derivar, incluso, en un *disfemismo*, que significa «nombrar una realidad con una expresión peyorativa o con la intención de rebajarla de categoría» (RAE).

En este sentido, también es interesante observar que, aunque el eufemismo en sí se basa en añadir positividad en relación con el término tabú, su uso puede connotar a la vez negatividad por el hecho de que, en cierto modo, se está escondiendo la misma realidad. Cabe decir que todo el mundo los usa en mayor o menor medida, porque a menudo lo que interesa es construir una realidad más amable o fácil de sobrellevar. Por otro lado, el empleo de eufemismos parece que también indique un mejor dominio del lenguaje, ya que están asociados a registros más cultos y refinados. Asimismo, también es importante saberlos manejar, porque del

mismo modo que parece inapropiado utilizar coloquialismos en situaciones formales, también lo puede ser usar eufemismos en otras de carácter coloquial o informal.

### Silenciar y aniquilar

El eufemismo, que es la estrategia mediante la cual el lenguaje se convierte en políticamente correcto, es evidente en los canales de comunicación y en los discursos de los representantes políticos. En estos contextos se encuentran un sinnúmero de voces o expresiones que maquillan o adornan situaciones críticas o negativas. Por ejemplo, al despido se le llama «regularización de plantilla»; a las crisis, «desaceleración de la economía»; y a los desahucios bancarios, «procedimientos de ejecución hipotecaria». Este hecho puede comportar que en numerosas ocasiones la información que se transmite esté velada, se aleje de la problemática real, o sea, directamente, sea un engaño que tiene como fin evitar, por un lado, reconocer la realidad y, por el otro, informar de esta a la audiencia directamente.

En los regímenes autoritarios, el uso de los eufemismos ha sido también una constante. Si bien, como hemos visto, en el entorno cotidiano el eufemismo puede ser una estrategia de cortesía, en el ámbito político es una clara estrategia de comunicación. Teniendo en cuenta que las palabras crean marcos mentales, si estas son emitidas por estamentos con suficiente poder y con una voluntad clara de dominio e imposición, los mensajes, códigos e ideas que transmiten se implantan, se normalizan, y, a su vez, el lenguaje utilizado acaba siendo compartido por la ciudadanía. Esta estrategia fue explotada, de manera evidente y sin reparos, por

important to know how to handle them, because just as it seems inappropriate to use colloquialisms in formal situations, it may also be inappropriate to use euphemisms in other colloquial or informal situations.

### Silencing and nullifying

Euphemism, which is the strategy by which language becomes politically correct, is evident in channels of communication, and in the speeches of political representatives. In these contexts, there are countless voices or expressions which cosmeticise or embellish critical or negative situations. For example, redundancies are called "labour market regularisations"; crises are called "economic slowdowns"; and evictions are called "foreclosure procedures". This may mean that often the information transmitted is veiled, is distanced from the real problems, or is an outright deception aimed at avoiding, on the one hand, acknowledging reality, and on the other, informing the audience directly about it.

In authoritarian regimes, the use of euphemisms has also been a constant. Although, as we have seen, in an everyday context, euphemisms may represent a strategic courtesy, in the political sphere they are a clear strategy of communication. Bearing in mind that words create mental frameworks, if they are issued by political bodies with sufficient power and a clear will to dominate and enforce, the messages, codes and ideas they transmit become established and normalised, and, in turn, the language used ends up being shared by the public at large. This strategy was clearly and unashamedly exploited by the National Socialist government in Nazi Germany,



through the Ministry of Propaganda, directed by Joseph Goebbels. This organisation was responsible for perverting, transforming and reconstructing the German language, in order to create their own dialect. According to the analysis of Patricio Adrián Brodsky (2004):

National Socialism developed an entire language, re-signified the German language, appropriated words and altered their meaning, hierarchised language just as it did society. It created a completely new language, from the conceptual disarticulation of discourse and its recontextualisation in an atavistically fragmentary language. It created a collective language which came to be the language of the masses, and which proved tremendously effective in attracting supporters. (p. 60)

The ethnic purity that they craved in society was also sought in language, or rather, this was the beginning of the extermination. Victor Klemperer, in his *Lingua Tertii Imperii. Notizbuch eines Philologen* ('LTI. The Language of the Third Reich: Notes of a Philologist') (1947), analyses it in detail. In this essay, he points out that one of the key features of the Nazi dialect was the resignification of terms, as was the case with the words fanatic or fanaticism, which lost their negative charge and were re-evaluated as positive expressions, defining the character of true German. The resignification of concepts also aimed to exalt certain collectives and dehumanise others. This may be seen in the widespread use of the word *untermensch* (which may be translated as "subhuman" or "infrahuman") to refer to people who were considered "inferior" (Jews, Roma, etc.) and who were

el gobierno nacionalsocialista en la Alemania nazi, a través del Ministerio de Propaganda, dirigido por Joseph Goebbels. Desde este órgano se encargaron de pervertir, transformar y reconstruir la lengua alemana, para crear un dialecto propio. Según el análisis de Patricio Adrián Brodsky (2004):

El nacionalsocialismo desarrolló un lenguaje entero, resignificó la lengua germana, se apropió de las palabras y les trastocó el sentido, jerarquizó la lengua tal y como hizo con la sociedad. Creó un idioma completamente nuevo, a partir de la desarticulación conceptual del discurso y su recontextualización en un lenguaje atávicamente fragmentario. Creó un lenguaje colectivo, que llegó a ser de masas y resultó tremendamente efectivo a la hora de suscitar adhesiones. (p. 60)

La pureza étnica que ansiaban socialmente también la buscaron en el lenguaje o, mejor dicho, este fue el inicio del exterminio. Victor Klemperer, en su obra *Lingua Tertii Imperii. Notizbuch eines Philologen* ('LTI. La lengua del Tercer Reich: apuntes de un filólogo') (1947), lo analiza exhaustivamente. En este ensayo indica que una de las características clave del dialecto nazi fue la resignificación de términos, tal como sucedió con las palabras *fanático* o *fanatismo*, las cuales perdieron su carga negativa para ser revalorizadas como expresiones positivas, que definían el carácter del auténtico alemán. La resignificación de conceptos también fue dirigida a enaltecer colectivos y a deshumanizar a otros. Este rasgo lo podemos observar en el empleo extendido de la voz *untermensch* —que se podría traducir por 'infrahumano' o 'subhumano'— para referirse a las personas que consideraban «inferiores» —judíos, gi-

tanos, etc.—, y que se asociaba a lo malo, en contraste con el vocablo *ario*, que se vinculaba a lo bueno y sublime.

Otros elementos básicos de la jerga nazi que señala el autor son la pobreza del lenguaje, un uso exagerado del eufemismo, una atracción por los superlativos —todo era «histórico», «singular», «grande», «eterno»—, la reducción de palabras a siglas, el abuso del entrecomillado —que buscaba ironizar o ridiculizar términos concretos— y la incursión de conceptos reaccionarios y nacionalistas, como sangre, raza, pueblo, tierra, patria o *reich* ('imperio', 'reino'), por encima de todo. Este último vocablo, lleno de solemnidad religiosa, cobraba sentido en la figura redentora de Hitler, que era quién lo había fundado y lo guiaría hacia la eternidad (Klemperer, 2001). Una eternidad que defendía un retorno a aquello considerado «auténtico» y «tradicional», abogando por la simpleza y valorando la supremacía de lo físico por encima del intelecto (Brodsky).

A toda esta amalgama propagandística, se le sumaba una fascinación por la modernidad, siendo denominada su ideología *modernismo reaccionario* (Herf citado por Brodsky, p. 62): «una combinación de elementos arcaicos y tradicionalistas junto con el culto a la tecnología y las más modernas teorías biológicas, en particular el darwinismo social». En relación con este aspecto, se puede constatar que ciertos eufemismos utilizados tienen que ver con términos vinculados con los procesos industriales y con la producción, por ejemplo, de los escuadrones de ejecución; se les llamaba «grupo de tareas» o «grupos operativos».

Otros de los muchos eufemismos que implantaron fueron los siguientes: «tratamiento especial», en vez de asesinato; «escuadra,

associated with evil, in contrast to the word *Aryan*, which was associated with the good and sublime.

Other basic elements of Nazi jargon pointed out by the author are the poverty of language, an exaggerated use of euphemism, an attraction to superlatives (everything was "historic", "unique", "great", "eternal"), the reduction of words to acronyms, the abuse of quotation marks (which sought to ironise or ridicule specific terms) and the incursion of reactionary and nationalist concepts, such as blood, race, people, land, fatherland, or *reich* ("empire", "kingdom"), above all else. This last word, full of religious solemnity, gained meaning in the redemptive figure of Hitler, who had founded the Reich and would lead it for eternity (Klemperer, 2001). An eternity that justified a return to what was considered "authentic" and "traditional", advocating simplicity and valuing the supremacy of the physical over the intellectual (Brodsky).

To this amalgamation of propaganda was added a fascination with modernity, an ideology called *reactionary modernism* (Herf, quoted by Brodsky, p. 62): 'a combination of archaic and traditionalist elements combined with the cult of technology and the most modern biological theories, in particular social Darwinism'. In this connection, it should be noted that certain euphemisms used terms associated with industrial processes and production; for example, death squads were called 'task forces' or 'operational forces'.

Among the many other euphemisms used were the following: 'special treatment' instead of execution; 'special command unit, squad, or detachment' instead of Jewish prisoners working in the gas chambers and

crematoria; "dummies" or "logs" instead of victims; "pacification" instead of murder; and "disinfection" instead of death by gas. In addition to euphemisms, they also came up with twisted metaphors to avoid the atrocities they committed. For example, by "harvest festival action", they referred to the mass slaughter of Jews in Poland in 1943; "night and fog" was code for prisoners who were to be annihilated without trace, following the decree of the same name; and "final solution" was the well-known plan to exterminate the entire Jewish people.

Ultimately, the Nazi dialect was able to mask barbarism through a myriad of euphemisms, which substituted for terms such as killing or murder. These disappeared from the language and, in their place, other words, expressions or metaphors appeared, which did nothing more than establish an alienating distance between the acts committed and the way they were named. With this manoeuvre, the regime avoided any responsibility for the acts perpetrated, while at the same time, on the one hand, reifying and dehumanising its "enemies" and, on the other, alienating its population in the face of genocide. The tactic was to establish a whole mechanism for creating a single way of thinking, with an impoverished and uniform language, in which the same slogans and words, empty of content but converted into absolute truths, were reiteratively repeated. As Esther Cohen (2003) points out, "the aim of this strategy was to bring the individual to a state of total passivity in which language no longer served to exercise a work of thought, but to paralyse any attempt at reflection" (p. 75). It is in this context that we may situate the words of Hannah Arendt (2008), in relation to Adolf

destacamento o comando especial», en vez de prisioneros judíos que trabajaban en las cámaras de gas y en los crematorios; «muñecos» o «truncos de madera», en vez de víctimas; «pacificación», en vez de asesinato; y «desinfección», en vez de muerte mediante gas. Además de los eufemismos, también propusieron retorcidas metáforas para eludir las atrocidades que cometían. Por ejemplo, con «acción festival de la cosecha», se referían a la masacre masiva de judíos llevada a cabo en Polonia en 1943; «Noche y niebla» era el código para referirse a los prisioneros que serían aniquilados sin dejar rastro, siguiendo el decreto aprobado con el mismo nombre; y «solución final» fue el conocido plan para exterminar a todo el pueblo judío.

En definitiva, el dialecto nazi fue capaz de enmascarar la barbarie a través de un sinfín de eufemismos, que sustituían términos como *matar* o *asesinar*. Estos desaparecieron del lenguaje y, en su lugar, aparecieron otras palabras, expresiones o metáforas, que no hacían otra cosa que establecer una distancia alienante entre los actos cometidos y la manera en que estos eran nombrados. Con esta maniobra, el régimen eludió cualquier responsabilidad sobre los actos perpetrados, al mismo tiempo que, por un lado, cosificó y deshumanizó a sus «enemigos» y, por el otro, consiguió la enajenación de su población ante el genocidio. La táctica fue establecer todo un mecanismo para crear un pensamiento único, con un lenguaje empobrecido e uniformado, en el que se repetían de manera reiterativa los mismos lemas y palabras vacíos de contenido, pero convertidos en verdades absolutas. Como apunta Esther Cohen (2003), «se trataba, con esta estrategia, de llevar al individuo a un estado de pasividad total donde la len-

gua ya no servía para ejercer un trabajo de pensamiento, sino para paralizar cualquier intento de reflexión» (p. 75). En este contexto, es donde podemos situar las palabras de Hannah Arendt (2008), en relación con Adolf Eichmann, militar encargado de la organización de la deportación y del transporte de judíos a los campos de concentración: «Sencillamente, no supo jamás lo que se hacía» (p. 418). En el juicio, al que fue sometido en Jerusalén, Eichmann se justificó diciendo que solo cumplía órdenes «dentro de la nueva escala de valores prescrita por el gobierno» (p. 418). Durante todo el proceso, se limitó a repetir lo que él mismo denominaba como «palabras aladas», frases pegadizas que recordaba haber oído de sus superiores, y que los jueces llamaban «banalidades» (p. 155). Sobre este hecho, Arendt añade: «una de las lecciones que nos dio el proceso de Jerusalén fue que tal alejamiento de la realidad y tal irreflexión pueden causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizá, a la naturaleza humana» (p. 418).

El lenguaje también se encargó de invertir el sentido de los hechos. Heinrich Himmler lanzaba estas frases a los jefes de las SS: «Estas son batallas que las futuras generaciones no tendrán que librar»; «La orden de solucionar el problema judío es la más terrible orden que una organización podía jamás recibir»; «Sabemos muy bien que lo que de vosotros esperamos es algo sobrehumano, esperamos que seáis sobrehumanamente inhumanos» (Arendt, 2008, p. 155-156). Así, la gloria, el honor y el deber se imponían y, por tanto, quien cometía las atrocidades no se consideraba sádico, a pesar de que hiciera cosas horribles, sino que tenía el encargo de cumplir una dura misión, a la que había sido encomendado (Arendt, 2008).

Eichmann, the military man in charge of organising the deportation and transport of Jews to the concentration camps: "He simply never knew what was going on" (p. 418). At his trial in Jerusalem, Eichmann justified himself by saying that he was only carrying out orders "within the new scale of values prescribed by the government" (p. 418). Throughout the trial, he merely repeated what he himself referred to as "winged words", catchy phrases he remembered hearing from his superiors, which the judges called "banalities" (p. 155). On this fact, Arendt adds: "one of the lessons of the Jerusalem trial was that such detachment from reality and such thoughtlessness can do more harm than all the bad instincts inherent, perhaps, in human nature" (p. 418).

Language was also responsible for reversing the facts. Heinrich Himmler would throw these phrases at the SS chiefs: "These are battles which future generations will not have to fight again"; "The order to solve the Jewish question, this was the most frightening order an organisation could ever receive"; "We realise that what we are expecting from you is "'superhuman', to be 'superhumanly inhuman'" (Arendt, 2008, p. 155-156). Thus, glory, honour and duty were imposed and, therefore, the one who committed the atrocities was not considered a sadist, even though he did horrible things, but was charged with fulfilling a hard mission, which had been entrusted to him (Arendt, 2008).

At the same time, and as Georges Didi-Huberman (2004) notes, several analyses have pointed to the objective of "de-imagination" promoted by Nazi policy, which was aimed not only at physically liquidating the Jewish community, but also at silencing

it and making it impossible for it to tell its story. According to the author, a 'reciprocal discourse was imposed: full of rhetoric, full of lies, a full strategy of words which, in 1942, Hannah Arendt defined as "the eloquence of evil" (p. 39). In this context, for example, to annul the names of the captives and replace them with numbers was to deny them the ability to be named.

#### Conquering, convincing and legitimising

Contemporaneously, a similar perversion of language took place in Spain, promoted by the Franco regime. While its scope did not approach the degree of transformation that the German language suffered, it did encourage a certain construction of sentences, manipulating and alternating the meanings of concepts, with the aim of imposing a specific ideology. It was our bad luck that Franco's regime lasted for decades.

Francoist ideology, just like Nazism, enforced the glorification of nationalism. The concept of fatherland would dominate the discourse, along with a return to the most conservative traditions associated with religion. This close relationship between State and Church shaped the national Catholicism that was disseminated and imposed by the military regime, the religious establishment and the educational system. In the post-war period, we find slogans identifying Spanishness with Catholicism; for example, plaques on monuments honouring Nationalist soldiers killed in the war read "Caídos por Dios y por la Patria" ('*Fallen for God and the Fatherland*'). Another well-known slogan, cried out during executions by firing squad, was "Viva Cristo Rey" ('*Long live Christ the King*'), which implied that the war

A la vez, y como apunta Georges Didi-Huberman (2004), varios análisis han señalado el objetivo de «desimaginación» que promovía la política nazi, la cual tenía como fin no solo liquidar físicamente a la comunidad judía, sino también silenciarla e imposibilitar que lo pudiera contar. Según el autor, se impuso un «discurso recíproco: lleno de retórica, de mentiras, una completa estrategia de las palabras que, en 1942, Hannah Arendt definía como «la elocuencia del diablo» (p. 39). En este contexto, por ejemplo, anular el nombre de los cautivos y sustituirlo por números era negarles la capacidad de ser nombrados.

#### Vencer, convencer y legitimar

Coetáneamente a este periodo, en el territorio español tuvo lugar una pervisión similar del lenguaje, promovida por el régimen franquista. Si bien su alcance no llegó al grado de transformación que sufrió la lengua alemana, sí que se fomentó una determinada construcción de los enunciados, manipulando y alternando el significado de los conceptos, con el fin de imponer una ideología concreta. La mala fortuna, en nuestro caso, fue que el régimen se perpetuó durante décadas.

La ideología franquista, de la misma manera que el nazismo, impuso el enaltecimiento del nacionalismo. El concepto de patria dominaría el discurso, junto con un retorno a las tradiciones más conservadoras vinculadas con la religión. Esta estrecha relación entre Estado e Iglesia configuró el nacionalcatolicismo difundido e impuesto, tanto por el régimen militar como por los estamentos religiosos y el sistema educativo. En la posguerra encontramos consignas en

que se identificaba la españolidad con el catolicismo; por ejemplo, la placa para honrar a los soldados nacionales muertos en la guerra decía «Caídos por Dios y por la Patria». Otro lema conocido fue «Viva Cristo Rey», emitido en los fusilamientos, y que implicaba la perspectiva de que la guerra se trataba de una cruzada en contra de ateos, anarquistas y sindicalistas. También tenemos el conocido lema «Arriba España», ya utilizado por José Antonio Primo de Rivera, y que indicaba la aspiración de España de llegar cerca de lo divino. Precisamente, el lema dio nombre al periódico *Arriba España*, editado en Pamplona por la Prensa del Movimiento, el cual defendió, a partir de 1942, la idea de la cruzada que, según ellos, era una verdad absoluta que solo los enemigos de España —todos los contrarios al régimen— ponían en cuestión (Saz, 2019). De este modo, se reforzó la concepción de que la figura de Francisco Franco era el personaje que Dios había escogido para guiar a la nación, como bien se reflejó en la sentencia grabada en las monedas emitidas desde 1946: «Caudillo por la gracia de Dios». Ya con anterioridad, en su investidura llevada a cabo en 1939, en la iglesia de Santa Bárbara en Madrid, se legitimó tanto la guerra santa como que él, como portador de la «verdad», regentara el poder. En este evento, Franco recitó las siguientes palabras:

Acepta complacido la ofrenda de este pueblo que conmigo y por tu nombre ha vencido con heroísmo a los enemigos de la verdad, que están ciegos. Señor Dios, en cuyas manos está el derecho y todo el poder, préstame tu asistencia para conducir a este pueblo a la plena libertad del Imperio para la gloria tuya y de la Iglesia. (Franco citado por Sánchez Reyes, 1940, p. 21)

was a crusade against atheists, anarchists and trade unionists. We also have the well-known slogan "Arriba España" ('*Spain Rise Up*'), already used by José Antonio Primo de Rivera, which indicated Spain's aspiration to come close to the divine. Precisely, the slogan gave its name to the newspaper *Arriba España*, published in Pamplona by the National Movement Press, which, from 1942 onwards, argued for the idea of the crusade which, according to them, was an absolute truth that only Spain's enemies — all those opposed to the regime — would call into question (Saz, 2019). In this way, the conception was reinforced that the figure of Francisco Franco was the key figure whom God had chosen to lead the nation, as was reflected in the sentence engraved on coins issued after 1946: "Caudillo por la gracia de Dios" ('*Caudillo by the grace of God*'). Even before then, at his investiture in 1939, in the church of Santa Barbara in Madrid, both the holy war and the fact that he, as the bearer of the "truth", held power, were legitimised. At this event, Franco recited the following words:

I gladly accept the offering of these people who, with me, and in your name, Lord God, have heroically defeated the enemies of truth, who are blind. Lord God, in Whose almighty hands lies the right, lend me your assistance in leading this people to full freedom from the Empire, for Your glory, and the glory of the Church. (Franco, quoted by Sánchez Reyes, 1940, p. 21)

"Legally" ratifying this ideology, in 1947 the Law of Succession to the Head of State was passed, reaffirming the link between the state and the Catholic religion, and leader-



ship was granted "to the *Caudillo* of Spain, and of the Crusade".

In the above investiture speech, there are two issues I would like to point out in relation to the use of terms. Firstly, the use and perversion of the word *freedom* in the context of a dictatorship; a perversion that we also find in the slogan, "Una, grande y libre" ('*One country, great and free*'). Secondly, the figure of the enemy, who became not only those who held republican ideals, but also anyone who did not follow the precepts of the Catholic tradition, or who constituted a threat to the integrity of the nation. Here we might add another of the imperative slogans repeated to Catalans, Galicians and Basques: "¡Habla la lengua del imperio!" ('*Speak the language of the empire!*').

#### Punish and redeem

This ideology, as stated above, meant that ecclesiastical language also infiltrated the penal establishment. In fact, as early as 1938, the Patronato de Redención de Penas por el Trabajo ('the Board for the Remission of Penal Sentences through Hard Labour') was created under the direction of the Jesuit José Agustín Pérez del Pulgar — who was in part the architect of the scheme — in order to regulate the large number of Republican prisoners held captive. The aim of the programme was threefold: firstly, the prisoners were used as a workforce; secondly, they were indoctrinated with the religious and moral precepts of the most conservative Catholic doctrine; and thirdly, all this was used as propaganda for the rest of the population, to underline the charitable intention behind it, selling the idea that all those "fallen souls" had been 'cured' and

Ratificando «legalmente» esta ideología, se aprobó, en 1947, la Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado, que reafirmó la vinculación del estado con la religión católica, y se dio la jefatura «al Caudillo de España y de la Cruzada».

En la mencionada oratoria de investidura hay dos cuestiones que quisiera señalar en relación con el uso de los términos. En primer lugar, la utilización y pervisión de la palabra *libertad* en el contexto de una dictadura. Una pervisión que también encontramos en el lema «Una, grande y libre». En segundo lugar, la figura del enemigo, que pasó a ser no solo quien tenía ideales republicanos, sino también todo aquel que no seguía los preceptos de la tradición católica o que fuera una amenaza para la integridad de la nación. Aquí podríamos añadir otro de los lemas imperativos que se repetía a catalanes, gallegos y vascos: «¡Habla la lengua del imperio!».

#### Castigar y redimir

Este ideario anteriormente citado implicó que el lenguaje eclesiástico también se infiltrara en el estamento punitivo. De hecho, ya en 1938, se creó, bajo la dirección del jesuita José Agustín Pérez del Pulgar — quien fue en parte el artífice—, el Patronato de Redención de Penas por el Trabajo, para regular la gran cantidad de prisioneros republicanos que tenían cautivos. El objetivo del programa fue triple: en primer lugar, se utilizaba a los presos como fuerza de trabajo; en segundo lugar, se les adoctrinaba con los preceptos religiosos y morales de la doctrina católica más conservadora; y, en tercer lugar, todo ello fue esgrimido como propaganda hacia el resto de la población para subrayar la intención caritativa que

los movía, vendiendo la idea de que a todas aquellas «ánimas caídas» se las «curaba» y «redimía». En consecuencia, el trabajo que imponían a los reclusos era entendido como una bendición a través de la cual podían expiar sus culpas. Podríamos decir que la siniestra sentencia «El trabajo os hará libres», que aparecía en la entrada de diferentes campos de concentración nazis, bien podría haber sido utilizada.

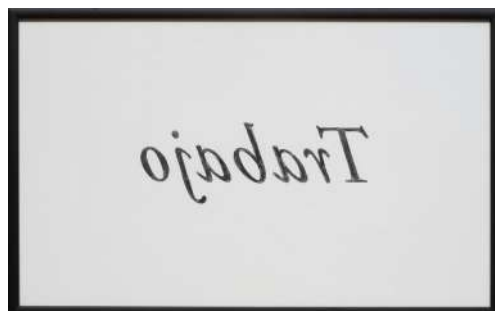
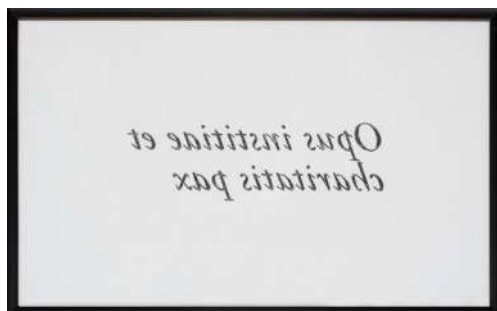
Al mismo tiempo, y a modo de publicidad de las acciones que llevaba a cabo el Patronato, se creó la revista *La Obra de Redención de Penas*, en la que se blanqueaban los trabajos forzados a que se veían sometidos los prisioneros. Evidentemente, para hacerlo, el lenguaje fue manipulado a través de una retórica mal estructurada y ñoña, en la cual se invirtieron conceptos y se otorgó a las palabras significados equívocos. Pérez del Pulgar, ya en 1938, redacta *La solución que España da al problema de sus presos políticos* (1939), y tanto en este texto como en la misma revista aparece todo un conjunto de eufemismos para no nombrar las cosas por su nombre. La misma denominación de la revista es un ejemplo de ello, substituyendo «castigo» por «redención de penas». Es también inquietante ver la palabra solución referida a la configuración de todo un sistema disciplinario.

En la obra *Mensajes* (2019-2022), que presento en esta misma publicación, he seleccionado de la revista anteriormente citada y de otras fuentes de la época diferentes sentencias, en las cuales se emiten mensajes deliberadamente equívocos y engañosos. En estos textos aparecen palabras como *perdón*, *amor* y *justicia*, términos que, si situamos junto a los actos que las acompañaron o analizamos realmente el contenido

"redeemed'. Consequently, the work they imposed on the inmates was understood as a blessing, through which they could atone for their guilt. It might be said that they made good use of the sinister sentence "Arbeit Macht Frei" ('Work will set you free'), which appeared at the entrances of several Nazi concentration camps.

At the same time, and by way of publicity for the actions carried out by the Patronato, the magazine *La Obra de Redención de Penas* ('*The Work of Remission of Penal Sentences*') was published, in which the forced labour to which the prisoners were subjected was whitewashed. Evidently, in order to do so, the language was manipulated through poorly structured and sugar-coated rhetoric, in which concepts were inverted and words were given equivocal meanings. In 1938, Pérez del Pulgar wrote *La Solución que España da al Problema de sus Presos Políticos* ('*The Spanish Solution to the Problem of Political Prisoners*') (1939), and both in this text and in the magazine itself, a whole series of euphemisms were used to avoid calling things by their proper names. The very name of the magazine is an example of this, substituting "punishment" for "remission of penal sentences". It is also disturbing to see the word "solution" referred to the configuration of a whole disciplinary system.

In the work *Messages* (2019-2022), which I am presenting in this same publication, I have selected from the aforementioned journal and other sources from the time various sentences, in which deliberately misleading and deceptive messages are conveyed. In these texts appear words such as *forgiveness*, *love* and *justice*, terms which, if we place them next to the acts that accompanied them, or if we really analyse the



*Mensajes*, 10 láminas, dibujo calcado con papel de carbón, 24 × 37 cm, 2019. | *Messages*, 10 sheets, traced drawing on carbon paper, 24 × 37 cm, 2019.

content of the messages in which they were inserted, lose their original meaning. In fact, this was the purpose of the fascist government; to manipulate language in order to empty it of meaning, and at the same time to control and direct its use. In their texts I found statements such as: "Respect and love for those who are being punished", "Redemption through work responds to a profoundly Christian concept", "Save life and redeem the spirit", "The right to work is not to be bargained away" and "Redeeming virtue of work", among others. The purpose of all these prayers was to instil in the prisoners the moral superiority of the victor while punishing them, an act that was sold as logical, pious and necessary.

I reproduce these texts, tracing them on carbon paper and displaying them upside down. I wish to invoke the idea of copying, and I do so in order to point out fascism's use of adulterated, standardised and repetitive messaging. In short, to remind us that the only purpose of the perversion of language is to nullify the capacity for reflection and criticism. In short, to confuse and deceive. An idea that we must bear in mind, and even more so in the present day, when the politics of post-truth, with its intentional distortion of reality, is gaining ground.

de los mensajes donde estaban inseridas, pierden su significado original. De hecho, esta era la finalidad del gobierno fascista: manipular el lenguaje para vaciarlo de sentido, y a la vez controlar y dirigir su uso. En sus textos encontré enunciados como: «Respeto y amor a quien se castiga», «La redención por el trabajo responde a un concepto profundamente cristiano», «Guardar la vida y redimir el espíritu», «El derecho al trabajo no ha de ser regateado» y «Virtud redentora del trabajo», entre otros. El propósito de todas estas oraciones era inculcar a los prisioneros la superioridad moral del vencedor mientras se les castigaba, acto que se vendía como lógico, piadoso y necesario.

Estos textos los reproduzco, calcándolos con papel de carbón y mostrándolos al revés. Me interesa que remitan a la idea de copia, y lo hago para señalar el empleo que el fascismo hizo de mensajes adulterados, estandarizados y repetitivos. En definitiva, para recordar que la perversión del lenguaje solo tiene como fin anular la capacidad reflexiva y crítica. En definitiva, confundir y engañar. Una idea que debemos tener presente, y más aún hoy en día, cuando la política de la posverdad, con su distorsión intencionada de la realidad, se está imponiendo.

### Bibliografía

### References

Arendt, H. (2008). *Eichmann en Jerusalem*. DeBolsillo.

Brodsky, P. A. (2004). «El eufemismo en la jerga política nazi: de la exclusión de la lengua al exterminio de los sujetos». *Nuestra Memoria*, 23, p. 60-64.

Chamizo Domínguez, P. J. (2004). «La función social y cognitiva del eufemismo y del disfemismo». *Panace@: Revista de Medicina, Lenguaje y Traducción*, 5 (15), p. 45-51. En línea en: | Available online: <<http://www.medtrad.org/pana.htm>>

Chamizo Domínguez, P. J. (2008). «Tabú y lenguaje: las palabras vitandas y la censura lingüística». *Thémata: Revista de Filosofía*, 40, p. 31-46. En línea en: | Available online: <<https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/599>>.

Cohen, E. (2003). «El poder silencioso del nazismo: la lengua del Tercer Reich». *Acta Poetica*, 24 (2), p. 73-92. En línea en: | Available online: <<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/149>>.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Paidós.

Fernández de Molina, E. (2014). «La presencia de eufemismos y disfemismos en el campo semántico del cuerpo humano. Estudio sociolingüístico». *Pragmalingüística*, 22, p. 9-30. En línea en: | Available online: <<https://revistas.uca.es/index.php/pragma/article/view/1931>>.

Klemperer, V. (2001). *LTI: La lengua del Tercer Reich*. Minúscula.

Lakoff, G.; Johnson, M. (2004). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.

Pérez del Pulgar, A. (1938). *La solución que España da al problema de sus presos políticos*. Publicaciones Redención.

Real Academia Española (en línea). <<https://www.rae.es/>>.

Sánchez Reyes, E. (1940). «Nuestra idea de imperio». *Revista de la Universidad de Oviedo*, 1 (2), p. 5-22. En línea en: | Available online: <<https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/4552?show=full>>.

Saz, I. (2019). «Entre el nacionalcatolicismo y el fascismo. Las religiones del franquismo». *Storicamente*, 14, p. 1-22.

Soledad, D. (2016). «Algunos aspectos de los eufemismos y disfemismos considerados como clases de metáforas». *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 4 (1), p. 197-212. En línea en: | Available online: <<https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/1371>>.

## Hiding from one's own echo: writings, readings and concealments

All shapes are similar, yet all unlike,  
The chorus thus a hidden law reveals.<sup>1</sup>

### Part weapon, part shield, and part talisman

The Chester Beatty Papyrus XI,<sup>2</sup> deposited in The British Museum, recounts the Egyptian legend of Isis and the secret name of Ra. In this myth, we are told that the only true name of the god of light was revealed after a ruse by Isis, the sorcerer queen. Isis modelled a snake using clay and the saliva of the then ageing Sun God, in order to later make the healing remedy for its bite. Isis left the snake in Ra's path, and Ra was injected with its venom. Later, the goddess offered to cure him: "Tell me thy name, divine Father, for the man shall live who is called by his name". To which Ra replied, though not before reminding her that he was the creator of all: "I consent that Isis shall search into me, and that my name shall pass from my breast into hers" (Frazer, 1995, p. 309). The curing spell only took effect when the god finally revealed his hidden name, with the only condition that it pass on to the son of Isis, Horus, and he would keep it hidden again, without divulging it in future to either gods or mortals. All Ra's power over the universe had depended solely on not disclosing that word "in which was his only weakness"; "Isis obtains the name, but,

## Huir del propio eco: escrituras, lecturas y ocultamientos

Todas las formas se parecen, ninguna es igual a otra,  
más su coro guía hacia una ley oculta.<sup>1</sup>

### Parte arma, parte escudo y parte talismán

El papiro Chester Beatty XI,<sup>2</sup> depositado en The British Museum, relata la leyenda egipcia de Isis y el nombre secreto de Ra. En este mito se nos cuenta que el único nombre verdadero del dios de la luz fue desvelado tras una artimaña de Isis, la reina maga. Isis modeló una serpiente con algo de tierra y la saliva del dios Sol, ya anciano, para poder después fabricar el remedio sanador de su picadura. Isis dejó la serpiente en el camino de Ra y este recibió el veneno. Después, la diosa se ofreció a curarlo: «Dime tu nombre, padre divino, pues vivirá aquel a quien se le llame por su nombre». A lo que Ra contestó, no sin antes defender su creación sobre el todo infinito: «Consiento que Isis busque dentro de mí y que mi Nombre pase de mi pecho al suyo» (Frazer, 1995, p. 309). El conjuro para el remedio fue solo efectivo cuando el dios acabó revelando su nombre oculto, con la única condición de que pasara al hijo de Isis, Horus, y este lo volviera a guardar para sí, sin confianza futura alguna a otros dioses o mortales. Todo el poder de Ra sobre el universo había pendido únicamente de no desvelar esa palabra «en la cual estaba su sola debilidad»; «Isis consigue el nombre, pero,

además, al averiguarlo, inventa algo más peligroso que el desvelar: la complicidad» (Fernández Porta, 2018, p. 11).

En el papiro Salt (825, 5-6),<sup>3</sup> interpretado como un ritual de conservación de la vida, los libros aparecen representados como el poder de Ra sobre todas las cosas. En la creencia egipcia, la capacidad creadora del dios venía dada por su facultad de «hacer con las palabras»; no en vano, la representación jeroglífica de su nombre se transcribe con el signo de una boca, bajo la cual se añade un brazo. En algunas versiones del mito, el conjuro de sanación para Ra es literalmente ingerido por este, escrito antes en una pieza de lino fino. En las prácticas sacerdotales egipcias, la palabra escrita se llegaba a engullir como medio para acceder al poder hacedor y mágico del lenguaje.

El tabú del nombre, según James George Frazer, se reconoce en múltiples culturas primitivas, no solo en relación con las divinidades, sino también con las personas ordinarias. En muchas de estas culturas se nomina a los individuos con un nombre público u «onomástico» y uno grande o «verdadero», como en el caso egipcio, siendo el segundo ocultado o únicamente utilizado en ocasiones especiales, como es costumbre, por ejemplo, entre la casta de los brahmanes (Frazer, 1995, p. 290-295). La ocultación del nombre no es arbitraria, según el tabú

more than this, in finding out, she invents something more dangerous than the revelation: mutual understanding" (Fernández Porta, 2018, p. 11).

In the Salt papyrus (825, 5-6),<sup>3</sup> interpreted as a life-preserving ritual, books are represented as the power of Ra over all things. In Egyptian belief, the creative capacity of the god arose from his ability to "make things with words"; Not surprisingly, the hieroglyphic representation of his name is transcribed with the sign of a mouth, under which is added an arm. In some versions of the myth, the healing spell for Ra is literally ingested by him, first written on a scrap of fine linen. In Egyptian priestly practices, the written word was swallowed as a means of accessing the magical and creative power of language.

The taboo of the name, according to James George Frazer, is recognised in many primitive cultures, not only in relation to divinities, but also to ordinary people. In many of these cultures, individuals are given a public name or "onomastic" and a great or "true" name, as is the case in Egypt, the second being hidden, or only for use on special occasions, as is customary, for example, among the Brahmin caste (Frazer, 1995, p. 290-295). The concealment of the name is not arbitrary, according to the taboo

<sup>1</sup> Goethe en | at Lévi-Strauss, 2016 (p. 23).

<sup>2</sup> <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y\\_EA10691-2](https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA10691-2)>.

<sup>3</sup> <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y\\_EA10051-5](https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA10051-5)>.



of the name, and even less in the Egyptian case, since in its knowledge lies the possibility of apprehending the true essence of the person (or god) and, by extension, the ability to dominate his will or subtract his power. Thus the hidden name, the unrevealed word, may be transmuted into a weapon of domination with the capacity to build, but also to destroy.

Another myth, that of Echo, recounts how she was punished by Hera when the goddess became aware that the nymph was covering up for Zeus, distracting Hera with beautiful words while he seduced the other Oreads. Hera, enraged, deprived Echo of her precious voice, and condemned her always to repeat the last thing she heard, causing the nymph to withdraw from the ordinary world, as she was deprived of the ability to communicate. Echo later fell in love with Narcissus, with no other recourse available but to communicate her love through the forest creatures, in some kind of intelligible language; love which, in the end, he would reject. The nymph, desolate, returned to her grotto where she eventually ... dissipated. The myth of Echo represents a number of dualities, such as that of the word against silence, as well as that between power and counter-power. According to a number of authors, Echo also comes to represent the epitome of subaltern voices and the feminine word challenging patriarchal linguistic creation, an image at the time of the dichotomy between centre and periphery, in which the metaphor of writing embodies the power of empire against the metropolis (Monrós, 2011, p. 99).

These two myths show us that concealment, lack of communication and secrecy in the use of words may constitute forms of

del nombre, y aún menos en el caso egipcio, ya que en su conocimiento subyace la posibilidad de aprehender la verdadera esencia de la persona (o dios) y, por extensión, la capacidad de dominar su voluntad o sustraer su poder. Así el nombre oculto, la palabra no desvelada, se puede transmutar en arma de dominación con capacidad para construir, pero también para destruir.

Otro mito, el de la ninfa Eco, relata como esta fue castigada por la diosa Hera cuando se percató de su encubrimiento a Zeus, urdido con palabras bellas que distraían a la diosa mientras este seducía a las otras Oréades. Hera, enojada, privó a Eco de su preciada voz, y la condenó a repetir siempre lo último escuchado, lo que provocó su retirada del mundo ordinario, al verse privada de la capacidad de comunicarse. Eco se enamoró después de Narciso, pudiendo solo recurrir a los animales del bosque para hacerle llegar, en algún tipo de lenguaje inteligible, su amor, que finalmente sería rechazado. La ninfa, desolada, volvió a su gruta donde con el tiempo... se disipó. El mito de Eco representa, entre otras dualidades, la de la palabra enfrentada al silencio, así como también la existente entre el poder y el contrapoder. Según algunos autores, Eco además viene a ser el epítome de las voces subalternas y la palabra femenina encarada a la creación lingüística patriarcal, un trasunto al tiempo de la dicotomía entre centro y periferia, donde la metáfora de la escritura encarna la fuerza del imperio contra la metrópoli (Monrós, 2011, p. 99).

Estos dos mitos nos descubren que el ocultamiento, la incomunicación y el secreto en la palabra pueden ser formas de dominio, pero también alentar los actos de la rebeldía. Para el sometimiento, en el caso

del dominio, los significados se habrán de mantener en la sombra bajo la amenaza de ser primordiales para el orden e igualmente ser capaces de desbaratar el mundo, socialmente organizado, si son desvelados. Para la emancipación, en el caso de la rebeldía, los sentidos ocultos serán efectivos siempre y cuando su codificación encubierta se mantenga firme hasta el último momento, justo antes del levantamiento, o incluso amagados para siempre mientras desde lo subterráneo horadan el sistema. En ambos casos, el resguardo y la incomunicación deliberada o impuesta parecen operar como estrategias de fuerza. La palabra y/o su (no) conocimiento pueden, entonces, aparecer como instrumentos de control y castigo por parte del poder, pero también, y en su contra, emerger como herramientas de defensa para la subversión ante la norma impuesta.

En el terreno del arte que utiliza el libro, los textos y el lenguaje como vehículo, nos preguntamos si la palabra ha sido siempre mostrada y pronunciada abiertamente y de manera transparente, o si por contra su ocultamiento ha devenido un territorio aún más amplio de experimentación. Nos parece que en la creación a través de la palabra han sido habituales la codificación deliberada y el encubrimiento o, en su (casi) reverso, la revelación imperfecta e interesada de los significados y las formas de operar con el texto. Los artistas que se han servido del libro, del texto o directamente del lenguaje han explorado numerosos territorios laberínticos: las alusiones y las metáforas, la magia de las letras, los subterfugios, los códigos encriptados, los delirios alucinógenos, las paranoias o las ensoñaciones, han sido algunos de ellos.

domination, but may also encourage acts of rebellion. With regard to subjugation, in the case of domination, it is vital to conceal meanings for the sake of maintaining order, under threat of disrupting the social organisation of the world should these meanings be revealed. With regard to emancipation, in the case of rebellion against domination, concealed meanings remain effective as long as their hidden messaging holds firm until the last moment, just before the uprising, or even remaining a threat while the rebellion drills into the system from underground. In both cases, protective isolation and silence, whether deliberate or imposed, seemingly function as strategies of power. Words and/or their (lack of) knowledge may, then, seemingly operate as instruments of control and punishment for those in power, but may also emerge as defensive tools for subversion in the face of, and against, the imposed rule.

In the field of art which uses books, texts and language as their vehicle, we wonder whether words have always been shown and pronounced openly and transparently, or whether their concealment has become an even broader territory of experimentation. It seems to us that deliberate codification and concealment have been habitual in creation through words, or, in its (almost) reverse, the imperfect and biased revelation of meanings and ways of working with text. Artists who have used books, texts or, directly, language have explored numerous labyrinthine territories; allusions and metaphors, the magic of letters, subterfuge, encrypted codes, hallucinogenic delusions, paranoia or daydreams, among several other examples.

Hidden structures that write

The artist Ulises Carrión opened his text dedicated to reading, in *The New Art of Making Books*, with a quasi-graphemic aphorism: "In order to read the old art, knowing the alphabet is enough". For the "new art", which he explored in this seminal piece on artist's books, he proposed: "In order to read the new art one must apprehend the book as a structure, identifying its elements and understanding their function".<sup>4</sup> According to Lévi-Strauss — who explored the close relationship between the notions of transformation and structure — only an arrangement that satisfies two conditions may be said to be structured; first, to be a system governed by internal cohesion and, secondly, that this arrangement, inaccessible in observing a system in isolation, will be revealed in the study of transformations, through which similar properties will be discovered in apparently different systems (Lévi-Strauss, 2016, p. 23). Carrión observed these two conditions to work on the structures of the book in his so-called book-works, and in his numerous works on language. In order to accomplish this, he used, among other operations, organisation, switching, deletion and substitution, and also a diagrammatic representation of text. The foundation of his investigations, although they focused on formal simplification in the face of the search for the internal complexity of the objects of study, which operated within the structuralist analysis (Fernandes, 2016, p. 40), produced a repertoire of procedures in his work that trans-

Estructuras ocultas que escriben

El artista Ulises Carrión abrió su texto dedicado a la lectura, en *El arte nuevo de hacer libros*, con un aforismo cuasi grafémico: «Para leer el arte viejo basta conocer el abecedario». Para el «arte nuevo», que defendía y exploraba en esta pieza seminal sobre libros de artista, proponía: «Para leer el arte nuevo es preciso aprehender el libro en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de estos». <sup>4</sup> Según Lévi-Strauss —quien defendió la estrecha relación entre las nociones de transformación y estructura—, solo está estructurada la disposición que obedece a dos condiciones: ser un sistema regido por una cohesión interna y, esta condición, inaccesible en la observación de un sistema aisladamente, se revelará en el estudio de las transformaciones, gracias a las cuales se descubrirán propiedades similares en sistemas aparentemente diferentes (Lévi-Strauss, 2016, p. 23). Carrión atendió a estas dos condiciones para trabajar sobre las estructuras del libro en sus denominadas obras-libro (*bookworks*) y en sus numerosas obras sobre el lenguaje. Para ello utilizó, entre otras operaciones, la ordenación, conmutación, supresión y sustitución del texto, así como su representación diagramática. El fundamento de sus investigaciones, si bien se enfocaron hacia la simplificación formal frente a la búsqueda de la complejidad interna de los objetos de estudio, que operaba en el análisis estructuralista (Fernandes, 2016, p. 40), produjo un repertorio de procedimientos en su obra que

<sup>4</sup> Puede consultarse el texto completo de *El arte nuevo de hacer libros* en Agius (2016, p. 37-61). | Complete text in *El arte nuevo de hacer libros* - Agius (2016, p. 37-61).

S	SW	T	E	FA		alddsorf	oeNe	w			
V	o	oh	h	v	ln	s	o	ifee	t-itfo		
E	m	mo	e	e	id	twac	s	ggslr			
R	e	BAesWB		n	Yan	S	thin't	s	toh ol		
T	tu	ehee	elgst			hindshoo	hdttwd				
I	itbh	oiv	salsia			yng	erw	y	'ho		
C	m	reusni	u,mk			sg	hv	an	rsira		
A	eaeane	gd	c	gtpe		esfaisc		ne	n g		
L	ssavs	e	hbahls			l	olsoua	anaeoa			
	teteon	yt	ey		ft	rciuln		mdm	ri		
S	tthlyft			L	hm,w	htyblad	esbe	n			
O	hhlyre	ote	i			aahol	r	iygs			
N	oe	rsih	vhrfat			lt	neu;m	Lagelt			
N	u	sse	te	eyiash		o	a;	n-o	opuso		
E	msodtsa	nr		naf	tb	w	vao	vt			
T	se	l	h	r	ihg	sa	era	oa	n	eruach	
	eawsleft	sa	do			,	er	nr	.	?tsb,y	
	enoti	u		;ncoms			;	e,		o	
	minispro	dlwem								av	h
	'ndcsutf	a	on	i						re	e
	sgee	nh	ntu,gl							t;	a
	t	r	a-ea	dhd	ae					;	r
	o,hr	gsl	esag							t	
	nf	ueatl	i	net						.	
	o	ss	t	sLod	h						
	tahh	mefl	of	oe							
	laeu	ii	nv	sf							

FIGURA 1. | Figure 1. Ulises Carrión, *SONNET(S)*, 1972. <<https://www.buypichler.com/news/roundtable-performance-and-discussion-about-ulises-carrions-seminal-1972-book-sonnets>>.

transmutaron el texto literario en un afloramiento de las estructuras ocultas u omitidas de este. En obras como *Sonnet(s)* (1972) o *Hamlet for two voices* (1977), Carrión utilizó las supresiones y las elipsis. En otros trabajos textuales mutó sílabas por trazos o trasladó el texto a una representación puramente visual, utilizando la puntuación o alterando el orden natural de los textos con los que trabajaba, como una reacción deliberada contra el programa del tradicional libro textual (Fernandes, 2016, p. 39-42).

El anhelo de Carrión era descabalar la primacía occidental del texto literario en el

mutated the literary text into an upwelling of its hidden or omitted structures. In works such as *Sonnet(s)* (1972) or *Hamlet for Two Voices* (1977), Carrión used deletions and ellipses. In other textual works, he mutated syllables by strokes, or transferred the text to a purely visual representation, using punctuation or altering the natural order of the texts with which he worked, as a deliberate reaction against the programme of the traditional textual book (Fernandes, 2016, p. 39-42).

Carrión's desire was to unseat the western primacy of the literary text in the book

displacing it from its centrality and highlighting other autonomies of signs, linguistic or non-linguistic, which, according to him, shaped the book as a sequence, beyond its literary value. In this sense, he stated, in the text dedicated to structures, also within *The New Art*, that a book was made up of various elements, one of which could be a text, though this may not necessarily be the most important part of the book. Carrión had already climbed this hill in 1973, with one of his works on language, his overview diptych *Dear Reader, Do Not Read*,<sup>5</sup> in which he linked a negation with a hidden proposal for a new type of reading not constrained to linearity and literary precision. As a former writer, Carrión was authorised to bring out the anti-narrative structures of the text, altering, distorting, and poking holes in the hierarchical order of meaning. His conception of the book was also that of a "spatio-temporal sequence" related to cinema and performance art, disciplines that he practised, in many cases extending the book towards public presentation:<sup>6</sup> "A book is a sequence of spaces . Each of these spaces is perceived at a different moment: a book is also a sequence of moments".<sup>7</sup> With this sequential vision, he not only extended the book-work through time, but also opened up for the reader a much demanded dominion over the space of reading, traditionally imposed from one single sense of perception.

libro, desplazándolo de su centralidad y poniendo de relevancia otras autonomías de signos, lingüísticos o no, que conformaban, según él, el libro como secuencia, más allá de su valor literario. En este sentido, afirmó, en el texto dedicado a las estructuras, también dentro de *El arte nuevo*, que un libro estaba formado por diversos elementos, uno de los cuales podía ser un texto, no siendo este necesariamente la parte más importante del libro. Carrión ya se había asomado a este talud en 1973, con uno de sus trabajos sobre el lenguaje, su díptico resumen *Querido lector. No lea*,<sup>5</sup> donde enlazaba una negación con una propuesta escondida para un nuevo tipo de lectura no constreñida a la linealidad y a la precisión literarias. En tanto que antiguo escritor, Carrión estaba autorizado para hacer aflorar las estructuras antinarrativas del texto, alterando, desfigurando y agujereando el orden jerárquico del significado. Su concepción del libro era, asimismo, la de una «secuencia espacio-temporal» emparentada con el cine y la *performance*, disciplinas que practicó en muchos casos extendiendo el libro hacia la presentación pública:<sup>6</sup> «Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos». <sup>7</sup> Con esta visión secuencial no solo extendió la obra-libro hacia el tiempo, sino que también abrió para el lector un dominio altamente reclamado sobre el espacio de la lectura, tradicionalmente impuesto

<sup>5</sup> En el original, *Dear reader. Don't read*. | In the original, *Dear reader. Don't read*.

<sup>6</sup> «Esta asociación se materializará en la interacción entre dichas categorías, de manera que utilizará el libro para presentar obras-libro, performances y proyectos» (Fernandes, 2016, p. 41). | "This relationship will materialise in the interaction between these categories, using the book to present book-works, performances and projects" (Fernandes, 2016, p. 41).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 40.

desde un único sentido de percepción. Al ampliar el tiempo del libro liberó también al receptor, ya que este no habría de «leer», en adelante, una historia linealmente, sino «crear» la suya propia: «El tiempo y el espacio de un libro [en Carrión] son el tiempo y el espacio de la persona que lo tiene en sus manos» (Fernandes, 2016, p. 40). Así, Carrión se sirvió en sus obras-libro de la emergencia de las estructuras del texto para descentrar y descategorizar la supremacía de los sentidos, ocultando conscientemente este atributo y desvelando otros más profundos y no atados solo a su inteligibilidad.

### Escrituras ilegibles que hablan

La artista argentina Mirtha Dermisache, quién expuso sus trabajos, en 1978, en la librería de Ulises Carrión Other Books and So,<sup>8</sup> de la mano del editor Guy Schraenen, encajaba en esta concepción sobre la escritura y la lectura de los textos en este mismo sentido no zanjado. Sus «inscrituras», tal y como ella las denominaba, partían de un tipo de creación más allá de los sentidos preestablecidos. En sus grafías, en las que ya llevaba trabajando desde 1967, había utilizado diferentes textos gráficos, historias, *newsletters*, tarjetas postales, cartas, libros y, más adelante, diarios, intentado explorar textualidades «perfectamente ilegibles» e intencionadamente pensadas para generar otros tipos de manifestaciones visuales

By extending the time of the book, he also liberated the receiver, who from now on would no longer have to «read» a linear story, but who could now «create» their own: 'The time and space of a book [in Carrión] are the time and space of the person who has it in their hands' (Fernandes, 2016, p. 40). Thus, in his book-works, Carrión used the emergence of text structures to decentralise and decategorise the supremacy of the senses, consciously hiding this attribute and revealing others which run deeper, and which are not tied only to the text intelligibility.

### Illegible writings that speak

The Argentinian artist Mirtha Dermisache, who exhibited her works in 1978 at Ulises Carrión's bookshop Other Books and So,<sup>8</sup> presented by editor Guy Schraenen, fits into this conception of writing and reading texts in this very unresolved sense. Her "inscrituras", as she called them, started from a type of creation beyond pre-established meanings. In her graphisms, on which she had already been working since 1967, she had used various graphic texts, stories, newsletters, postcards, letters, books and later newspapers, trying to explore "perfectly illegible" textualities, intentionally designed to generate other types of visual or audible manifestations of the pre-legible. Roland Barthes himself, who in his famous letter to

<sup>8</sup> Other Books and So fue la librería de libros de artista y ediciones especiales creada por Ulises Carrión en Ámsterdam. Funcionó también como galería entre 1975-1979. | Other Books and So was the bookshop for artists' books and special editions set up by Ulises Carrión in Amsterdam. It also functioned as a gallery between 1975-1979.



**FIGURA 2. | Figure 2.**  
Mirtha Dermisache.  
*Diario N°1, Año 1, 1972. MALBA.*



the artist<sup>9</sup> would coin the phrase “the true illegible writings” to describe her works, argued years later in *Variations on Writing* that seminally, the ritual function of writing had prevailed over its communicative use.<sup>10</sup> The fascination aroused by the asemic writings of Dermisache corresponds, in part, to a certain type of concealment, in which the receiver is not sure if the text is really hiding an encrypted message or whether it mystifies the forms, encrypts them with an unknown code, or simply harks back to that primitive pre-linguistic expression to which Barthes alludes.

In avant-garde and modern poetry, we may find antecedents openly opposed to the classical linguistic order, through experimentation, with the page as a space for ‘inscritura’, and through altered language,

o audibles de aquello prelegible. El mismo Roland Barthes, quien en su famosa carta a la artista<sup>9</sup> acuñaría sus trabajos como «las verdaderas escrituras ilegibles», defendió años más tarde en *Variaciones sobre la escritura* que, seminally, la función ritual de la escritura había prevalecido sobre su uso comunicativo.<sup>10</sup> La fascinación que nos despiertan las escrituras asémicas de Dermisache se corresponde, en parte, con un cierto tipo de ocultamiento, del cual no estamos seguros si parapeta realmente un mensaje cifrado o bien mistifica las formas, las encripta sin código conocido o simplemente se retrotraen a esa expresión prelingüística primigenia a la que alude Barthes.

En las vanguardias y la poesía moderna, podemos encontrar antecedentes abiertamente enfrentados al orden lingüístico clásico, a tra-

<sup>9</sup> Puede consultarse la carta de Roland Barthes (París, 28 de marzo de 1971) en el catálogo *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!* (p. 266). Disponible en línea en: <<https://www.malba.org.ar/catalogo-mirtha-dermisache/>>. | Roland Barthes letter (París, 28 March 1971) can be found at the catalogue *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!* (p. 266). Online at: <<https://www.malba.org.ar/catalogo-mirtha-dermisache/>>.

<sup>10</sup> Véase Barthes (2003, p. 93). | See Barthes (2003, p. 93).

vés de la experimentación, con la página como espacio de la «inscritura», y del lenguaje alterado, como imagen y juego. Mallarmé, Michaux con sus viajes mescalínicos, el futurismo italiano o ruso (con Khlebnikov y Kruchenykh y el lenguaje Zaum)<sup>11</sup> o dadá son las referencias canónicas en este escribir desde los «gestos interiores» o bien desde el sinsentido provocador. Pero según Enric Bou, en *Llegir dibuixos o mirar textos (tradició de la poesia visual)*, nos tendremos que remontar a las expresiones poéticas arcaicas y del clasicismo para entender en este sentido la evolución ligada al texto visual antes de la modernidad y de las vanguardias: «Cualquier forma de escritura es visual y este carácter es heredado de manera preponderante por la poesía más que por cualquier otro género literario: la disposición de las palabras en versos y estos en estrofas afecta a nuestra idea “visual” de la poesía desde la primera experiencia como lectores»<sup>12</sup> (Bou y Molas, 2003, p. 27). Contrariamente, recordemos que los primeros textos greco-latinos disponían todas sus palabras perfectamente seguidas, sin separación entre ellas, la *scriptio continua*. En ambos dos extremos del texto visual las estructuras textuales pueden ser interpretadas, también, como imagen.

En cuanto al acto de la lectura, en los textos indescifrables de Dermisache, ella misma afirmaba que tendrían que llenarse siempre y cuando finalmente llegara el lector: «“yo escribo” y “es la lectura a partir de quien lo toma”».<sup>13</sup> Respecto a esta operación

as image and game. Mallarmé, Michaux with his mescaline trips, Italian or Russian futurism (with Khlebnikov and Kruchenykh and the Zaum language)<sup>11</sup> or Dada are canonical references in these writings from “interior gestures” or from provocative nonsense. But according to Enric Bou, in *Llegir dibuixos o mirar textos (tradició de la poesia visual)* (“Reading drawings or looking at texts [Tradition of visual poetry]”), we must go back to archaic poetic expressions and classicism, in order to understand in this sense the evolution linked to visual text before modernity and the avant-garde; “Any form of writing is visual, and this character is inherited predominantly by poetry more than by any other literary genre: the arrangement of words in verses, and these in stanzas, affects our ‘visual’ idea of poetry from our first experience as readers”<sup>12</sup> (Bou and Molas, 2003, p. 27). Conversely, we should remember that the words of the earliest Greco-Latin texts followed on perfectly from each other, without separation between them, the *scriptio continua*. At both extremes of visual text, textual structures may also be interpreted as images.

As for the act of reading, Dermisache herself confirmed that her indecipherable texts must be completed if, and provided that, the reader finally arrived: “‘I write’ and ‘the reading depends on whomever picks it up’”.<sup>13</sup> Regarding this operation of

<sup>11</sup> Experimento lingüístico sobre la sonoridad primigenia del lenguaje de los poetas rusos Velimir Khlebnikov y Aleksei Kruchenykh. | Linguistic experiment on the primordial sonority of the language of Russian poets Velimir Khlebnikov and Aleksei Kruchenykh.

<sup>12</sup> Traducción propia. Véase original en Bou (2003, p. 27). | Original in Catalan; Bou (2003, p. 27).

<sup>13</sup> <<http://hipermedula.org/2017/08/entrevista-a-mirtha-dermisache/>>.

finite cancellation of the text, Barthes also remarked, in *The Rustle of Language*, that in fact there would be no “structural” limit that would ensure that, in “the most legible possible” text, there would not always remain a remnant of illegibility. The previous structure intended for writing and reading seems always therefore to leave, or to promote, a space of illegibility that is highly necessary in order to understand it as an interwoven act of creation: “Simply a text, that text which we write in our head when we look up” (Barthes, 1994, p. 36-41). Cristoph Keller, guru of the new European edition of contemporary artist books and promoter of the Revolver publishing house, at the beginning of this century, also in a letter, left several written appraisals of how books are, and will always be, perceived in the transitive time and space of the reader: “But how do books work? a) slow and lasting b) everywhere and nowhere c) intimate and direct d) autonomous and independent e) always and forever”.<sup>14</sup> Likewise, Derrida disbelieved in a “true” reading, whose true essence could only arise from a metaphysical illusion that he was looking for a meaning “behind” or “beyond” the text. Belén Gache quotes this with regard to *Dermisache*; she also points out: “From this point of view, reading is, above all, a hallucination of senses” (Gache, 2017, p. 29-30).

In *Dermisache*’s work, we do not point to the substitution or subtraction of the literary sense through the emergence of structures, as is the case in *Carrión*, but

de cancelación finita del texto, también Barthes, en *El susurro del lenguaje*, remarcó que de hecho no habría un límite «estructural» que asegurara que, en un texto, «el más legible posible», no quedara siempre un resto de ilegibilidad. La estructura previa pretendida para la escritura y para la lectura parece pues dejar, o promover, siempre un espacio de ilegibilidad altamente necesario para entenderla como un acto de creación entretejido: «un texto simplemente es aquel que escribimos en nuestra cabeza cada vez que levantamos la mirada de su lectura» (Barthes, 1994, p. 36-41). Cristoph Keller, gurú de la nueva edición europea de artista contemporánea e impulsor de la editorial Revolver, dejó escrito, a inicios de este siglo, también en una carta, algunas apreciaciones sobre cómo los libros son y serán siempre percibidos en el tiempo y el espacio transitivo del lector: «But how do books work? a) slow and lasting b) everywhere and nowhere c) intimate and direct d) autonomous and independent e) always and forever». <sup>14</sup> Asimismo, Derrida descreía de un leer «verdadero», cuya verdadera esencia solo podría surgir de una ilusión metafísica que buscaba un sentido «detrás de» o «más allá» del texto. Belén Gache lo cita a propósito de *Dermisache*; también apunta: «Desde este punto de vista, la lectura es, sobre todo, una alucinación de sentidos» (Gache, 2017, p. 29-30).

En *Dermisache* no señalamos la sustitución o sustracción del sentido literario a través de la emergencia de las estructuras, como en el caso de *Carrión*, sino que lo que

<sup>14</sup> Puede consultarse la carta de Cristoph Keller a Roger Willems (Bodense, noviembre de 2005) en Manders y Willems (2006, p. 9). | Letter from Cristoph Keller to Roger Willems (Bodense, November 2005) at Manders & Willems (2006, p. 9).

nos inquietan sus estructuras, perfectamente ordenadas, es la ocultación de un ocultamiento. Es decir, la muestra únicamente de los esqueletos del texto, que abren a la lectura todos los «otros» significados posibles. Todo su texto parece estar, así, expectante para recibir una «lectura deseante»:

Así pues, la lectura deseante aparece marcada por dos rasgos que la fundamentan. Al encerrarse para leer, al hacer de la lectura un estado absolutamente apartado, clandestino, en el que resulta abolido el mundo entero, el lector —el leyente— se identifica con otros dos seres humanos —muy próximos entre sí, a decir verdad—, cuyo estado requiere igualmente una violenta separación: el enamorado y el místico [...]. El segundo rasgo que entra en la constitución de la lectura deseante [...] es éste: en la lectura, todas las conmociones del cuerpo están presentes, mezcladas, enredadas. (Barthes, 1994, p. 45-46)

### Tres escuchas deseantes

#### 1/ Irrintzi

La artista vasca Itziar Okariz ha trabajado profusamente con el *Irrintzi*, un tipo de grito ancestral del País Vasco, exaltado y agudo, que se usaba para la comunicación entre pastores en los valles rurales y que, con el tiempo, ha pasado a ser una expresión más de la identidad vasca. Este grito se ha relacionado con momentos de celebración o de duelo, aunque también se ha interpretado como un grito de guerra que puede atemorizar a quien lo escucha. En el *Irrintzi*, el aire es exhalado de un solo aliento con un fuerte golpe de voz, al que sigue un sostenido ¡ay!, terminando con esta misma sílaba, remarca-

rather what its perfectly ordered structures demand of us is the concealment of a concealment. That is to say, it shows only the skeletons of the text, which open all possible “other” meanings to the reading. Thus, her entire text seems to wait anxiously to receive a “desiring reading”:

Thus, the desiring reading appears, marked by two institutive features. By shutting himself up to read, by making reading into an absolutely separated, clandestine state in which the whole world is abolished, the reader is identified with two other human subjects — actually quite close to each other — whose state also requires a violent separation: the amorous subject and the mystic subject [...]. The second feature from which a desiring reading is constituted [...] is this: in reading, all the body’s emotions are present, mingled, coiled up. (Barthes, 1994, p. 45-46)

### Three desiring listenings

#### 1/ Irrintzi

The Basque artist Itziar Okariz has worked extensively with the *irrintzi*, a type of ancestral cry from the Basque Country (Spain), exalted and high-pitched, which was used for communication between shepherds in rural valleys and which, over time, has become another expression of Basque identity. This cry has been associated with moments of celebration or mourning, although it has also been interpreted as a war cry that may frighten those who hear it. In the *irrintzi*, the air is exhaled in a single loud voiced breath, followed by a sustained ay! and finishing with this same syllable, em-



phased and extended for a long time, to end the cry. The anthropologist Ekain Martínez de Lizarduy, in his documentary *Erraiak. Arbasoen oihartzuna*,<sup>15</sup> has studied the possible phonic relationship between this cry and its mimesis with the reproduction of animal sounds, in this case, with the neighing of the horse. Martínez de Lizarduy is also currently investigating the historical persistence of this tradition, which is recognised as having been transmitted through time predominantly by women. Okariz's exploration of the *irrintzi* has touched upon these concepts of repetition and listening, for example, in artworks such as *Irrintzi. Repetition 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96* (2001-2002), in which she records and listens to her own screams; or associated with the idea of identity and cultural deterritorialisation. In *Irrintzi Repetition. Bowery, New York* (2008), she set up a work of performance art at the crossroads of New York's Bowery and Grand Street, in which, using a megaphone, she publicly uttered successive *irrintzi* to an audience of culturally disoriented street spectators. The *irrintzi* or (un)text shouted by Okariz plays with ancestral communication prior to the meanings of words, as well as with the interposition of the body and the voice that conveys an escape from what is written. Her message is a pure appearance of the signifier, and a searched and forced elusion in anticipation of a desiring listening to the signified.

2/ Dream journal

Okariz herself began, in 2016, her Dream Journal series (2016-2017). In this series, which took the form of printed text on paper,

da y prolongadamente repetida, que cierra el grito. El antropólogo Ekain Martínez de Lizarduy ha estudiado, en su documental *Erraiak. Arbasoen oihartzuna*,<sup>15</sup> la posible relación fónica entre este grito y su mimesis con la reproducción de los sonidos animales, en este caso con el relincho del caballo. Martínez de Lizarduy también indaga sobre la pervivencia histórica de esta tradición, que se reconoce transferida a partir de una transmisión eminentemente femenina. La exploración del *Irrintzi* por parte de Okariz ha transitado por la repetición y la escucha, por ejemplo, en piezas como *Irrintzi. Repetition 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96* (2001-2002), en la cual graba y escucha sus propios gritos; o en relación con la idea de desterritorialización identitaria y cultural. En *Irrintzi Repetition. Bowery, New York* (2008), realizó una *performance* en el cruce de las calles Bowery y Grand Street de esa ciudad, en la que, ayudada de un megáfono, profirió sucesivos *Irrintzi* públicamente ante espectadores callejeros culturalmente desubicados. El *Irrintzi* o (no) texto gritado de Okariz juega con la comunicación ancestral previa al significado de las palabras, así como con la interposición del cuerpo y la voz que vehiculan una huida de lo escrito. Su mensaje es pura aparición del significante y una elusión buscada y forzada a la espera de una escucha deseante del significado.

2/ Diario de sueños

La misma Okariz inició, en 2016, su serie *Diario de sueños* (2016-2017). En esta serie, formalizada a través de impresiones en papel, hacía visible una transcripción de sus sueños, en la cual la acumulación y la ausencia

<sup>15</sup> 'Entrañas. El eco de los antepasados'. | 'Entrañas. The echo of the ancestors'.

de palabras generaban la forma del texto: en definitiva, una estructura relatada que acaba sosteniendo las palabras. En las lecturas performativas de fragmentos de este diario, como en su pieza extracto *Zoom out; diario de sueños* (2015), en Alhóndiga Bilbao, Okariz articulaba las palabras escritas «para ser leídas en voz alta», tal y como era habitual en la lectura clásica, en la que el lector invariablemente se leía a sí mismo los textos en voz alta. En su *Diario de sueños*, «en cada lectura se produce una repetición, donde a la última palabra del texto se le suma la anterior de forma consecutiva hasta que el texto (asignado al sueño del día) aparece en su

she displayed a transcription of her dreams, in which the accumulation and absence of words generated the form of the text: in short, a narrated structure that ends up supporting the words. In the performative readings of fragments of this diary, as in the piece excerpted from her *Zoom out: Dream Journal* (2015), in Alhóndiga Bilbao, Okariz articulated the written words "to be read aloud", as was customary in classical reading, in which the reader invariably read the texts aloud to herself. In her *Dream Journal*, "in each reading a repetition is produced in which the last word of the text is consecutively added to the previous one until the text (assigned

7 diciembre

Una batalla entre dioses. Uno quema a otro sistemáticamente. El otro revive cada vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. batalla entre dioses. Uno quema a otro sistemáticamente. El otro revive cada vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. entre dioses. Uno quema a otro sistemáticamente. El otro revive cada vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. dioses. Uno quema a otro sistemáticamente. El otro revive cada vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. Uno quema a otro sistemáticamente. El otro revive cada vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. quema a otro sistemáticamente. El otro revive cada vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. a otro sistemáticamente. El otro revive cada vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. otro sistemáticamente. El otro revive cada vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. sistemáticamente. El otro revive cada vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. El otro revive cada vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. otro revive cada vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. revive cada vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. cada vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. agua, donde no pueden dañarse mutuamente. donde no pueden dañarse mutuamente. no pueden dañarse mutuamente. pueden dañarse mutuamente. dañarse mutuamente. mutuamente. Una batalla entre dioses. Uno quema a otro sistemáticamente. El otro revive cada vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. Renuevo Renuevo la habitación Renuevo la habitación con mi hermano, Renuevo la habitación con mi hermano, hay un Renuevo un armario Renuevo con mi armario negro Renuevo la habitación armario negro en Renuevo la habitación armario negro en Renuevo mi hermano, negro en una esquina. Renuevo la habitación en una esquina. Quiero Renuevo la habitación la habitación en una esquina. Quiero meterlo bajo Renuevo la habitación esquina. bajo la cama, bajo la cama, 7 diciembre Una batalla entre dioses. Uno quema a otro sistemáticamente. El otro revive cada vez con diferentes poderes, hasta el agua, donde no pueden dañarse mutuamente. Renuevo la habitación con mi hermano, hay un armario negro en una esquina. Quiero meterlo bajo la cama, no cabe... Desaparece junto al sofá y la barca.

FIGURA 3 | Figure 3. Itziar Okariz, *Diario de sueños*, 2009, Centre d'Art la Panera.



to the dream of the day) appears in its entirety by accumulation".<sup>16</sup> Again, body, voice and echo. In the printed texts of this work, Okariz uses gaps, repetitions, and linkages to create a sense of what is remembered, even if this sense is vague or equivocal. In *Dream Journal*, as well as in other works by the artist, allusions are made to the audible, the expressible, and the visible. Although, as Irantzu Sanzo says of her work, it is a matter of "not saying, but knowing" (Sanzo, 2020, p. 56).

### 3/ Lost birds

The Zaum language has been compared to the sounds of birds, or the language of the gods or the stars. The essential meanings of this (non) language would precede the understanding of words and of legible and intelligible signs. In 2021, the artist Laia Estruch presented her work *Ocells perduts* ('Lost Birds'),<sup>17</sup> at the exhibition "Apunts per a un incendi dels ulls" ('Notes for an Eye Fire') at the MACBA. In this work, Estruch transforms her voice to approximate the songs of migratory birds which nest in the city of Barcelona; turtle doves, cuckoos or scops owls. The artist made her play on the primitive bird sounds while perching on an aerial net suspended above the hall, from which she executed her phonic performance works. Estruch emulated the sound, and turned this communication into a true language of the body in flight. The performance-scores that Estruch displayed from this work call back to her first attempts to make apparently non-meaningful sounds and communication; her

totalidad por acumulación». <sup>16</sup> Nuevamente, cuerpo, voz y eco. En los textos impresos de este trabajo, Okariz utiliza los vacíos, las repeticiones y los encadenamientos para crear sentido de lo recordado, aunque este sentido sea vago o equívoco. En *Diario de sueños*, así como en otros de los trabajos de la artista, se alude a lo audible, a lo decible y a lo visible. Aunque, tal y como se refiere a su obra Irantzu Sanzo, sería más bien un «no decir, pero saber» (Sanzo, 2020, p. 56).

### 3/ Ocells perduts

El lenguaje zaum se ha equiparado al habla de los pájaros o a la lengua de los dioses o de las estrellas. Los significados esenciales de este (no) lenguaje serían previos al entendimiento de las palabras y al de los signos legibles e inteligibles. La artista Laia Estruch presentó, en 2021, su pieza *Ocells perduts* ('Pájaros perdidos'),<sup>17</sup> en la exposición del MACBA «Apunts per a un incendi dels ulls». En esta pieza, Estruch transforma su voz para aproximarse al canto de los pájaros migratorios que anidan en la ciudad de Barcelona: la tórtola, el cuco o el autillo. La artista acompañó su juego con los sonidos primigenios de los pájaros con el encaramamiento a una red aérea, suspendida en lo alto de la sala, sobre la que realizó sus *performances* fónicas. Estruch emuló el son e hizo de esta comunicación un lenguaje efectivo del cuerpo volante. Las *partituras-performances* que desplegó Estruch en esta pieza remiten a sus primeros intentos sonoros y de comunicación aparentemente no significantes: la

<sup>16</sup> <<https://bulegoa.org/zoom-out-diario-de-suenos-itziar-okariz/>>.

<sup>17</sup> Audios disponibles en: | Audio available at: <<https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/exposicions/apunts-per-a-un-incendi-dels-ulls-panorama-21/laia-estruch>>.

presentación en el ciclo *Radiofonies*,<sup>18</sup> de 2011, en Fabra i Coats y Sala d'Art Jove son un ejemplo de ello; en lo transmitido flotaba su propio cuerpo-mensaje de manera audible, aunque ininteligible. Canto.

presentations in the *Radiofonies*<sup>18</sup> series in 2011, at Fabra i Coats and Sala d'Art Jove are examples of this; in the transmission, her own body-message floated audibly, even though unintelligibly. Singing.



**FIGURA 4 | Figure 4.** Laia Estruch, «Ensayos de Ocells perduts», 2021, MACBA.

### Bibliografía

### References

- Agius, J. (2016). *Ulises Carrión: El arte nuevo de hacer libros: Archivo Carrión I*. Tumbona.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós.
- Barthes, R. (2003). *Variaciones Sobre la Escritura*. Paidós.
- Bou, E.; Molas, J. (2003). *La crisis de la palabra: Antología de la poesía visual*. Edicions 62.
- Bulegoa Z/B (2014). *Zoom out; diario de sueños: Itziar Okariz*. En línea en: | Available online: <<https://bulegoa.org/zoom-out-diario-de-suenos-itziar-okariz/>>.
- Fernandes, J. (2016). «El arte como subversión de la cultura: hacer y deshacer para hacer de otra manera». En: | At: *Ulises Carrión. Querido lector. No lea*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 37-46.
- Fernández Porta, E. (2018). *En la confidencia: Tratado de la verdad musitada*. Anagrama.
- Frazer, J. G. (1995). *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica.
- Gache, B. (2017). «Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache». En: | At: Pérez, A. (ed.). *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!* MALBA, Fundación Espigas, p. 15-31.
- Lamoni, G.; Rimmaudo, A. (2017). «Entrevista a Mirtha Dermisache». *Hipermedula*. En línea en: | Available online: <<http://hipermedula.org/2017/08/entrevista-a-mirtha-dermisache/>>.
- Lévi-Strauss, C. (2016). *Antropología estructural*. Siglo XXI.
- Manders, M.; Willems, R. (2006). *Os livros fazem amigos*. Roma Publications.
- Monrós, L. (2011). «El doble de la palabra. El mito de Eco en la literatura inglesa contemporánea». *Amaltea*, 3. En línea en: | Available online: <<https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/download/37537/36333>>.
- Sanzo, I. (2020). «Itziar Okariz y Dora García: repetir repitiendo. Performance liberada, proceso permanente». *Sin Objeto*, 2. En línea en: | Available online: <<https://revista.uclm.es/index.php/sinobjeto/article/view/2141>>.

<sup>18</sup> <<http://www.saladartjove.cat/ca/i/activitats/les-males-influ%C3%A8ncies>>.

## Prototyping spaces

We travel through spaces, we construct spaces, we live in spaces. We contemplate, discover, tame, explore, occupy spaces. We contaminate, protect, isolate, enclose spaces. We envision, share, activate spaces ... Spaces are always associated with actions which, although we may carry them out as individuals, belong to the communal realm, the realm of living with others. Spaces which become stages for encounters between strangers are constantly undergoing a redefinition of their purpose. Now these spaces, increasingly regulated, protected, immunised, monitored, controlled under curfew, controlled by cameras, controlled by those who occupy and dominate them, controlled by fears, uncontrolled due to tensions between private property and the administrators of the commons; these spaces, which we, at some stage, should have stood up for as being public spaces; these spaces have ended up as disputed spaces that must be retaken and endowed with new meanings. Prototypes of new communal spaces must be created, spaces which enable us to construct other meanings that transcend the politics of fear, the dominance of the market or the bureaucracies of administrative control.<sup>1</sup>

## Prototipar espacios

Transitamos por espacios, los construimos, los habitamos, los contemplamos, los descubrimos, los conquistamos, los exploramos, los ocupamos, los contaminamos, los protegimos, los aislamos, los cerramos, los imaginamos, los compartimos, los activamos... Los espacios siempre están relacionados con acciones que, aunque las realicemos de manera individual, pertenecen al orden de lo común, del vivir con el otro. Los espacios que devienen escenario para el encuentro entre extraños están en constante redefinición de sus funciones. Ahora estos espacios, cada vez más regulados, protegidos, inmunizados, vigilados, controlados por los toques de queda, controlados por las cámaras, controlados por los que los ocupan y los dominan, controlados por los miedos, descontrolados por las tensiones entre la propiedad privada y los que administran lo común; estos espacios, que en algún momento habíamos defendido como públicos, quedan reducidos a espacios en disputa que deben ser reconquistados y dotados de nuevos sentidos. Es necesario crear prototipos de nuevos espacios de lo común, que nos permitan construir otros significados que trasciendan las políticas del miedo, los dominios del mercado o las burocracias del control administrativo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Este texto parte de una versión revisada y ampliada de los artículos R. Parramón (2020), «Especies de procesos y especies de espacios», *Revista PH*, 101 (especial monográfico), *De lo público al bien común: emergencia de otros modelos de gestión del patrimonio cultural*, disponible en línea en <<https://doi.org/10.33349/2020.101.4706>>; y R. Parramón (2021), «Protoespacios», *Revista CCK*, 12 (abril-junio), *Arte y espacio público urbano* (Barcelona, Kreanta), disponible en línea en <[http://kreantaeditorial.org/wp-content/uploads/2021/04/REVISTA-CCK\\_N12.pdf](http://kreantaeditorial.org/wp-content/uploads/2021/04/REVISTA-CCK_N12.pdf)>. | This text is based on a revised and expanded

## Aceleraciones y límites

En el contexto contemporáneo, como anticipó Virilio (1986), se considera que el «alma poderosa» es aquella que está desterritorializada, es líquida y transferible, mientras que el «alma débil» se halla aprisionada dentro del cuerpo y el mundo. La velocidad, la aceleración, el desplazamiento y la itinerancia son características que contribuyen a superar las limitaciones de la identidad local, pero también potencian el desarraigo, la desterritorialización y el distanciamiento. El espacio contemporáneo como deriva consiste en un conjunto de ciclos fluctuantes entre acelerar y frenar, aproximarse y alejarse, ir y volver, activar y desactivar, construir y destruir, contaminar y purificar, contagiar e inmunizar..., y todo un universo de combinaciones binarias antitéticas conectadas por este movimiento constante de velocidades variables contenidas en el acto de acelerar y frenar.

Poniendo en relación lo local con el desplazamiento, los proyectos de arte que desean tomar el territorio como campo de acción deben plantear un estado de actuación que transite entre dos polos de tensión, el del espacio público de proximidad y el de la interacción con agentes externos. Esta práctica, entendida como metodología, es una forma de conectar el conocimiento local con lo foráneo, lo extraño, o aquello que

## Accelerations and limits

In the contemporary context, as Virilio (1986) anticipated, the “powerful soul” is considered to be one that is deterritorialized, liquid and transferable, while the “weak soul” is imprisoned within the body and the world. Speed, acceleration, displacement and itinerancy are contributing factors in overcoming the limitations of local identity, but they also encourage uprootedness, deterritorialisation and distancing. Contemporary space as *dérive* consists of a complex of fluctuating cycles between accelerating and braking, approaching and moving away, going and returning, activating and deactivating, building and destroying, contaminating and purifying, infecting and immunising..., and a whole universe of antithetical binary combinations connected by this constant movement of variable speeds contained within the act of accelerating and braking.

By making the connection between local and dislocation, art projects which adopt locality as their field of activity must design a state of intervention which crosses between two poles of tension, that of the local public space, and the other comprising interaction with external agents. This practice, construed as a methodology, is a means of connecting local knowledge with the foreign, the strange, or that which

version of the articles by R. Parramón (2020), “Especies de procesos y especies de espacios” (*PH Magazine* 101, special monographic issue); “*De lo público al bien común: emergencia de otros modelos de gestión del patrimonio cultural*”, available online at <<https://doi.org/10.33349/2020.101.4706>>; and R. Parramón (2021), “Proto-espacios” (*CCK Magazine* 12, April-June), and “*Arte y espacio público urbano*” (Barcelona, Kreanta), available online at <[http://kreantaeditorial.org/wp-content/uploads/2021/04/REVISTA-CCK\\_N12.pdf](http://kreantaeditorial.org/wp-content/uploads/2021/04/REVISTA-CCK_N12.pdf)>.

has still not been involved in the specific context's everyday reality. The self and the foreign, the near and the distant, the us and the others, the ultralocal and the extralocal, immunity and contagion, form part of this dichotomy of opposites, in which reality and the most interesting activity occur in intermediate space. This is the space which various processes activated by specific projects connected to the local context must cross.

The concept of limit relates to accelerated expansion, and the ability to control, or to slow down, so as not to overstep any boundaries. Giorgios Kallis has analysed the theme of limits in modern thought, in order to bring it into the contemporary context, and he states emphatically the need to set limits: "Never have we needed a culture of limits as much as we do now. Never have we been so little disposed to limits" (Kallis, 2021, p. 130). The capitalist concept of unlimited growth is perfectly embedded in contemporary thinking, the idea of "endless growth in a limited world is a fantasy of our civilisation" (p. 171), and this idea has been self-destructive, an attempt to overcome limits. This author's proposal is self-limitation, strengthening the capacity to limit desires, limiting the colonisation of humans and non-humans; in short, caring.

A space exists depending on the limits that define it, the arguments, the protocols, the modes of organisation that we create to give the space one meaning or another. When a number of artists quit the museum space to take an interest in the everyday realities of other spaces, coinciding with Cecilia Guida's approach (2021), they were responding to the need to investigate forms of sociability, of interaction with

aún no está afectado por la cotidianidad del contexto específico. Lo propio y lo ajeno, lo próximo y lo distante, el nosotros y los otros, lo ultralocal y lo extralocal, la inmunidad y el contagio, forman parte de esta dicotomía de opuestos, donde la realidad y la actividad más interesante se realiza en el espacio intermedio. Este es el espacio que deben atravesar los distintos procesos que se activan mediante proyectos específicos en relación con el territorio.

El concepto de límite tiene que ver con la expansión acelerada y la capacidad de controlar, o desacelerar, para no traspasar cualquier frontera. Giorgios Kallis ha analizado el tema de los límites en el pensamiento moderno, para llevarlo al contexto contemporáneo, y afirma con rotundidad la necesidad de tener límites: «Nunca hemos necesitado tanto como ahora una cultura de los límites. Nunca como ahora hemos estado tan poco predispuestos a los límites» (Kallis, 2021, p. 130). El concepto capitalista de crecimiento ilimitado está perfectamente insertado en el pensamiento contemporáneo, la idea de «expansión ilimitada en un mundo limitado es una fantasía propia de nuestra civilización» (p. 171), y esta idea ha sido autodestructiva, tratando de superar los límites. La propuesta de este autor es la autolimitación, fomentar la capacidad de limitar los deseos, de limitar la colonización de los humanos y los no humanos, en definitiva, de cuidar.

El espacio existe en función de los límites que lo definen, de los argumentos, de los protocolos, de los modos de organización que creamos para darles un sentido u otro. Cuando algunos artistas dejaron el espacio del museo para interesarse por la cotidianidad de otros espacios, coincidiendo con el planteamiento de Cecilia Guida (2021), res-

pondían a la necesidad de investigar formas de sociabilidad, de interacción con el otro y lo otro, desde lo conflictual y lo cooperativo; con el interés de crear un programa común, o un espacio desde lo común, más que en la producción objetual que invade o se acomoda en un espacio.

### Espacios sociales y procesos artísticos

Cuando se quiere utilizar el concepto «espacio social» en relación con una práctica artística o cultural, este no debería hacer referencia a lo preexistente, a un espacio preconfigurado, ni a un grupo de personas predispuestas a participar en el proyecto. Tampoco debería referirse a un espacio neutro, ni multitudinario, ni a un lugar habitado que acoge una experiencia. Debería referirse a un espacio que se construye a partir de activar un proceso que pone en relación temas, personas y cosas, y las dota de un nuevo sentido. Mientras esta relación no está constituida ni el significado (o los significados) creado(s), el espacio social vinculado al proyecto artístico no existe.

Nos es útil aproximarnos a dos autores que han profundizado en la definición del espacio social: Pierre Bourdieu y Bruno Latour. El primero nos aporta la complejidad dimensional del espacio social, un espacio de tensión de fuerzas entre diferentes agentes y el reconocimiento de estos agentes por parte de los otros. Es un ámbito de relaciones conflictuales que adquieren una determinada configuración en función de los lugares y los contextos. Es el espacio de relaciones humanas y de capitales simbólicos, económicos y culturales. Si tomamos como referencia a Bourdieu, el espacio social se plantea como el campo de fuerzas multidimensional

others and the other, from the conflictual and the cooperative; paying special attention to the creation of a shared programme, or a space based upon sharing, more so than in the objectual production which invades, or which is accommodated in, a space.

### Social spaces and artistic processes

When one wishes to use the concept of "social space" in relation to an artistic or cultural practice, the term should not refer to a pre-existing, pre-configured space, nor to a group of people predisposed to participate. Nor should it refer to a neutral space, nor to a crowded space, nor to an inhabited place which plays host to an experience. It should refer to a space which is constructed through the activation of a process that connects themes, people and objects, granting them a new meaning. As long as this relationship is not constituted, nor the meaning(s) created, social spaces linked to artistic projects do not exist.

It is useful for us to look at two authors who have examined the definition of social space in greater depth; Pierre Bourdieu and Bruno Latour. Bourdieu furnishes us with the dimensional complexity of social space, a space of tension of forces between various agents and the recognition by others of these agents. It is a sphere of conflictual relationships which adopt certain shapes, depending on places and contexts. It is the space of human relationships and of symbolic, economic and cultural capital. If we take Bourdieu as our reference, social space is considered as the multidimensional field of forces in which a specific artistic practice acts as an agent which provides a spe-



cific cultural, social and symbolic capital, and which is introduced to other agents which form a part of this field of forces. Bourdieu speaks of "fields" as "relatively autonomous social universes" (Bourdieu, 1997, p. 48).

It is in these fields that conflicts develop between the actors involved. There are many specific fields, such as education, bureaucracy, religion, science, art, etc., which are structured according to these characteristic conflicts, in which various points of view stand in confrontation, and struggle for mastery. From another perspective, Latour defines the social on the basis of a series of heterogeneous elements and actors, acting in a network. This lets us understand artistic practice within the same "space" of interaction, which is reconfigured in each case. In other words, the social as such does not exist; it is constructed differently according to the interactions between the elements at play. The social is not a category that can be defined as such, but one that must be defined in each case by the very agents or actors who participate in the existence of the social, and who give it meaning by generating networked interactions.

The social sphere would result from a process of associations and connections, of actors and networks. Actors are those who establish relationships between entities which are not social in themselves. Whatever ends up representing itself as social is not to be determined by a field of forces, or by certain superstructures that determine what is social, but by a group of actors interacting in a network, involving a variety of agents in the process, some of them non-human (objects, spaces, technologies, discourses, etc.). Any element

en el que una práctica artística concreta actúa como agente que aporta un capital cultural, social y simbólico determinado, y se pone en relación con otros agentes que forman parte de este campo de fuerzas. Bourdieu habla de los «campos» como «universos sociales relativamente autónomos» (Bourdieu, 1997, p. 48). Es en ellos donde se desarrollan los conflictos entre los agentes involucrados. Existen numerosos campos específicos, como son el de la educación, la burocracia, la religión, la ciencia, el arte..., estructurados conforme a esos conflictos característicos, en los que se enfrentan diversas visiones que luchan por imponerse. Desde otra perspectiva, Latour define lo social a partir de una serie de elementos heterogéneos y de actores que actúan en red. Esto nos permite entender la práctica artística dentro de un mismo «espacio» de interacción, que se configura de nuevo en cada caso. Es decir, lo social como tal no existe, se construye de manera distinta en función de cómo interactúan los elementos que están en juego. Lo social no es una categoría que pueda ser definida como tal, sino que debe ser concretada en cada caso por los propios agentes o actores que toman parte de la existencia de lo social y le dan sentido, a partir de generar interacciones en red.

Lo social sería el resultado de un proceso de asociaciones y conexiones, de actores y de redes. Los actores son los que establecen relaciones entre entidades que en sí mismas no son sociales. Lo que acaba constituyéndose como social no viene determinado por un campo de fuerzas o por unas superestructuras que lo determinan, sino por un conjunto de actores que interactúan en red, implicando en el proceso diversos agentes, algunos de los cuales no son humanos (ob-

jetos, espacios, tecnologías, discursos...). Cualquier elemento que modifique un estado de cosas o que establezca una diferencia es un actor. De los actores, Latour distingue entre intermediarios y mediadores. El intermediario es el que transporta un significado o una fuerza sin transformación. El mediador es el que traduce, distorsiona, modifica y transforma aquello que acaba transportando, de manera que la acción resultante nos proyecta hacia distintas direcciones.

Entendemos la práctica artística desde un posicionamiento transversal, que tiene la capacidad de relacionar cosas de diversa naturaleza, de evidenciar otras que pueden no ser tan visibles, de desplegar reflexiones críticas en relación con el contexto y de impulsar nuevas experiencias con posibilidad de transgredir algunos aspectos de la «realidad social» o, en términos de Bourdieu, algunos campos que configuran el espacio social, mientras que, en términos de Latour, de devenir un actor mediador con capacidad de transformar.

Lo que aquí nos interesa es concretar algunos aspectos que tienen que ver con la funcionalidad del arte en relación con lo social. Desde las ciencias sociales, Bourdieu y Latour representan dos corrientes en cierto modo contrapuestas a la hora de analizar el espacio común y las conexiones que en este se establecen. Desde las prácticas artísticas, tomamos de ellos conceptos que nos sirven para plantear la relación de éstas con lo social. Sea lo social un campo de fuerzas que interaccionan entre ellas, o algo que debe ser definido por los actores que forman parte de él, el concepto de mediación, vinculado al tipo de prácticas artísticas que pretenden generar espacio social, es algo que toma especial relevancia.

which modifies a state of affairs, or which makes a difference, is an actor. Regarding actors, Latour distinguishes between intermediaries and mediators. The intermediary is one who conveys a meaning or a force without transformation. The mediator is one who translates, distorts, modifies and transforms that which has been conveyed, so that the resulting action projects us in different directions.

We understand artistic practice from a transversal position, a position capable of making connections between things of a diverse nature, capable of making evident other things that may not be so visible, of deploying critical reflections related to context, and of promoting new experiences with the potential to transgress certain aspects of "social reality" or, in Bourdieu's terms, certain fields which configure social space, while, in Latour's terms, becoming a mediating actor with the capacity to transform.

What interests us here is to specify certain aspects with relevance to the functionality of art in relation to the social. From the perspective of the social sciences, Bourdieu and Latour represent two somewhat opposing currents when it comes to analysing communal space and the connections established within it. From the perspective of artistic practices, we draw from these authors concepts that help us to consider these practices' relationship with the social. Whether the social is a field of forces that interact with each other, or something that must be defined by the actors that form part of it, the concept of mediation, linked to the types of artistic practices which aim to generate social space, assumes a special relevance.

Whether the function of artistic practice is to become a mediator between fields of force, or a mediator in the sense that it translates, distorts, modifies and transforms that which it ends up conveying, the resulting action projects us in new and different directions; above all because it is envisioned through the prism of the hybrid, that is to say, of the intermix, of the interdisciplinary, of the heterogeneous. Hybrid territories are spaces constructed by the heterogeneous, by the complexities that interact with each other, in order to build a place founded upon the construction of the common as a space for dialogue, or a space of tension regarding the diverse.

**Creating spaces, building concepts**

Place, context, neighbourhood, city, territory, periphery, are concepts which recur in various Idensitat projects.<sup>2</sup> From here onward, we will present three specific projects which align with our intention to create spaces, or to construct concepts which contribute towards the creation of other possible spaces.

The projects presented here are, on the whole, concepts which have assembled specific space-related definitions: Zombie Spaces, Asymmetries and Transperiph-

Tanto si la función de la práctica artística es devenir mediadora entre campos de fuerza, como mediadora en el sentido de que traduce, distorsiona, modifica y transforma aquello que acaba transportando, la acción resultante nos proyecta hacia nuevas y distintas direcciones. Sobre todo porque se visualiza desde el prisma de lo híbrido, es decir, de la mezcla, de la interdisciplina, de lo heterogéneo. Los territorios híbridos son los espacios construidos por lo heterogéneo, por las complejidades que interactúan entre sí para construir un lugar fundado en la construcción de lo común como espacio de diálogo o de tensión sobre lo diverso.

**Crear espacios, construir conceptos**

El lugar, el contexto, el barrio, la ciudad, el territorio, la periferia son conceptos que aparecen de manera recurrente en los distintos proyectos de Idensitat.<sup>2</sup> A partir de aquí, vamos a presentar tres proyectos específicos que se ciñen a la voluntad de crear espacios o construir conceptos que contribuyen a crear otros espacios posibles.

Los proyectos que aquí se muestran son a la vez conceptos, que han articulado definiciones concretas relacionadas con el espacio: Espacios zombis, Asimetrías y

<sup>2</sup> Idensitat se define como proyecto de arte e investigación que experimenta formas de crear espacios sociales, generar contenidos y articularlos mediante estrategias colaborativas. Establece relaciones entre personas, lugares y temáticas, activa procesos en contextos específicos y elabora contenidos que los conectan a otros espacios. Entiende la investigación artística como sistema que gestiona la complejidad, y se activa poniendo en relación elementos dispersos para dotarlos de otros sentidos. | Idensitat, is an art project which experiments with the generation of content, with ways of creating social spaces, and with means to articulate collaborative strategies. It establishes relationships between people, places and topics; establishes active processes in specific contexts; and produces content that connects different spaces. Idensitat understands artistic research as a system that manages complexity, and activates itself by linking dispersed elements to give them new meanings.

Transperiferia. A modo de glosario de ideas, se propone inicialmente la definición del concepto trabajado y, posteriormente, una breve descripción del proyecto al cual está vinculado.

**Espacios Zombis**

El espacio zombi es aquel que toma forma a partir de fragmentos ideados que no llegaron a materializarse totalmente. Es un lugar que vive de forma desencajada, a pesar de los múltiples intentos de prefigurarlo como una cosa articulada. No es un espacio sin vida, es un espacio donde diversas formas de vida dislocadas se reorganizan. Se configuran a partir de la combinación entre lógicas especulativas, gestiones públicas arrastradas por intereses privados, replicación de modelos mal adaptados, paralización de obras iniciadas, tensiones entre lo local y lo extralocal, aparición de nuevas actividades que desplazan las anteriores o desconexión con los procesos históricos del lugar. Todos estos, junto con otros elementos específicos de cada espacio, hacen de este tipo de zonas un lugar donde lo proyectado y lo construido facilitan el deterioro de las relaciones sociales y las condiciones de habitabilidad. Estos espacios zombis, revividos por la confluencia de múltiples proyectos —muchos de ellos no finalizados o abortados por otros proyectos, otras políticas, otros intereses económicos, otras circunstancias externas—, dibujan bastos paisajes urbanos que siguen funcionando con las desfiguraciones producidas por las voluntades de muchas personas, o instituciones, que quisieron darle una vida ideada a su propia imagen y semejanza.

phery. By way of a glossary of ideas, there will be an initial definition of the concept under examination, followed by a brief description of the project to which it is linked.

**Zombie spaces**

Zombie spaces derive their form from fragments of previously conceived plans which were never fully materialised. They are places which exist in a disjointed fashion, despite numerous attempts to configure these spaces as fully assembled items. They are not lifeless spaces; rather, they are spaces in which various dislocated modes of living re-organise themselves. These spaces are shaped by a combination of factors such as the logic of speculative capital, private interests dragging public management along in their wake, the repetition of models maladapted to context, construction work coming to a standstill not long after beginning, tensions between the local and the extra-local, the appearance of new activities that displace previous activities, or a disconnection from site-specific historical processes. All of these factors, together with other elements specific to each space, convert these types of zones into places where both planned and fully-constructed developments facilitate the deterioration of social relations and conditions of habitability. These zombie spaces, revived by the convergence of numerous projects — many of which remain unfinished, or which end up aborted in favour of other projects, other policies, other economic interests, other external circumstances — trace out vast urban landscapes that continue to function, complete with disfigurements caused by the many individuals or



institutions who willed them to life, conceived in their own image and likeness.

Zombie Spaces is an Idensitat project in progress which began in 2013, of which several editions have been presented. The project analyses, highlights and promotes collective initiatives within a given area, initiatives which, due to a variety of complex and often unrelated factors, define a disjointed landscape. Its respective editions have been held in the cities of Badalona, Barcelona, Palma and Valencia.<sup>3</sup>

### Asymmetries

Asymmetry is a concept related to disproportion, anomaly, lack of balance. It is adopted by Idensitat in the development of a research project which analyses the modes of living in, and the uses of, those urban spaces affected by the concept of contemporary inequality. Asymmetry, understood as vulnerability, a lack of equivalence between the parts, enforced precariousness, social dualisation, uneven equalisation, suggests that both modes of living and activities performed in urban spaces are entering into processes of instability, transience or fragility, in which uses, inter-relationships and spaces become simplified, until their positions within an asymmetrical relationship are determined. While Zombie Spaces explores spaces, Asymmetries explores the conditions of life in, and the habitability of, spaces.

Asymmetry as a concept is simple, dual and two-dimensional. In a context of com-

Espacios Zombis es en Idensitat un proyecto en proceso iniciado en 2013, del que se han realizado diversas ediciones. Un proyecto que analiza, señala y promueve propuestas colectivas en una determinada zona, que por la coexistencia de diversas circunstancias complejas, y no siempre relacionadas entre sí, determinan un paisaje que se articula de manera desencajada. Sus respectivas ediciones se han llevado a cabo en las ciudades de Badalona, Barcelona, Palma y Valencia.<sup>3</sup>

### Asimetrías

La asimetría es un concepto que se vincula a la desproporción, a la anomalía, a la falta de equilibrio. Es adoptado por Idensitat para articular un proyecto de investigación que analiza las formas de vida y los usos de aquellos espacios de la ciudad atravesados por el concepto de desigualdad contemporánea. La asimetría, entendida como vulnerabilidad, falta de equivalencia entre las partes, precariedad impuesta, dualización social, ecualización desnivelada, plantea que tanto las formas de vida como las actividades que se llevan a cabo en los espacios entran en un proceso de inestabilidad, transitoriedad o fragilidad, donde usos, relaciones y espacios se simplifican hasta tomar posición en una relación asimétrica. Mientras Espacios zombis habla de los espacios, Asimetrías habla de las condiciones de vida y habitabilidad en los espacios.

La asimetría como concepto es simple, dual y bidimensional. En un contexto de

<sup>3</sup> Para más información sobre este proyecto: | More information about this project: <<https://www.idensitat.net/es/proyectos-antteriores/espacios-zombi-2>>.



complejidad, tiene el riesgo de mermar el proceso de observación y el de planteamiento de acción, por lo que la idea de asimetría podría aparecer como insuficiente para leer, interpretar o traducir lo que acontece en un determinado lugar. Es en este sentido que, como proyecto de investigación aplicado al contexto urbano, se abre a incorporar otros conceptos, como por ejemplo el de «heterotopía», de Foucault. Este término nos remite a los lugares delineados por la red de relaciones que se viven en ellos, que son irreductibles unos a otros e imposibles de superponer. Mundos dentro de otros mundos. O el concepto «tercer espacio», de Edward Soja, entendido como el lugar donde todo se une: subjetividad y objetividad, lo abstracto y lo concreto, lo real y lo

plexity, asymmetry runs the risk of undermining the processes of observation and of action, so that the concept of asymmetry may seem insufficient in reading, interpreting or translating events in a given place. It is in this sense that, as a research project applied to urban context, Asymmetries opens up to incorporate other concepts, such as Foucault's "heterotopia". This term refers to locations delineated by the network of relationships experienced within them, networks which are irreducible and impossible to superimpose. Worlds within other worlds. Or Edward Soja's concept of "third space", understood as the place where everything comes together; subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined,



the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, the conscious and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and endless history. Third space as another way of understanding and acting to change the spatiality of human life, a different mode of critical spatial consciousness, linking the social, the historical and the spatial.

The aim of *Asymmetries*, as a project, is to situate creative practice within the framework of research which, in collaboration with other disciplines, promotes a critical, counter-disciplinary vision aimed at identifying, outlining or proposing specific analyses and actions related to certain urban contexts. This process must involve other people or groups throughout, whose daily lives are conditioned by contemporary asymmetries, in order to examine how different modes of life interact with spaces, and how spaces condition the ways of occupying them.

The *Asymmetries* project was carried out for the first time in 2019, with the configuration of a working group which held weekly meetings over a period of nine months, at each of which an external collaborator was invited to discuss, from different disciplinary points of view, a vision of the concept of asymmetry. It concluded with a series of debate sessions — with guest speakers and the presentation of the proposals put forward at *Fàbrica de Creació Fabra i Coats* in Barcelona — and an exhibition-presentation of projects in the occupied space of *Capella de la Misericòrdia*, in Barcelona.<sup>4</sup>

imaginado, lo conocible y lo unimaginable, lo repetitivo y lo diferencial, estructura y agencia, mente y cuerpo, lo consciente y lo inconsciente, lo disciplinado y lo transdisciplinario, la vida cotidiana y la historia interminable. Tercer espacio como otra forma de entender y actuar para cambiar la espacialidad de la vida humana, un modo distinto de conciencia espacial crítica, en la que se enlaza lo social, lo histórico y lo espacial.

El objetivo de *Asimetrías*, como proyecto, es situar la práctica creativa en el marco de la investigación que, en colaboración con otras disciplinas, potencie una visión crítica, contradisciplinar y orientada a detectar, definir o proponer análisis y acciones concretas, relacionadas con determinados contextos de la ciudad. En todo este proceso se requiere involucrar a otras personas o colectivos cuya cotidianidad esté condicionada por las asimetrías contemporáneas. Cómo interactúan las formas de vida con los espacios, cómo los espacios condicionan la manera de habitarlos.

El proyecto *Asimetrías* se realizó por primera vez en 2019, con la configuración de un grupo de trabajo que a lo largo de nueve meses mantuvo encuentros semanales, y en cada uno de estos se invitaba a un colaborador externo a tratar, desde puntos disciplinares diversos, una visión del concepto asimetría. Concluyó con unas jornadas de debate —con ponentes invitados y la presentación de las propuestas planteadas en *Fàbrica de Creació Fabra i Coats* de Barcelona— y una exposición-presentación de proyectos en el espacio ocupado *Capella de la Misericòrdia*, en Barcelona.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> <<https://www.idensitat.net/es/proyectos-en-proceso/asimetrías/1428-abecedario-taller>>.

## Transperiferia

El concepto «transperiferia» hace referencia a un lugar y a su propia deslocalización. Se fundamenta en el tránsito, la transición y la transformación del imaginario de la periferia construido desde la geodistancia a un espacio de poder. Es un concepto tráfuga a partir de la mutación y translocación bidimensional entre centro y periferia.

En un contexto con una tendencia generalizada marcada por el miedo al otro y a lo desconocido —donde las políticas de repliegue, de apelación nacional y de redefinición de las fronteras se imponen como antídoto, provocan el aislamiento, la incomunicación, el confinamiento, el cierre, la clausura o la desunión—, todas las reacciones y consecuencias propias de este contexto inciden nuevamente en una tensión entre centro (como espacio previsible de control) y periferia (como espacio de incierto descontrol). El concepto «transperiferia» nos permite elaborar la idea de atravesar, desbordar, desactivar o multiplicar la polaridad centro-periferia, para proyectarla más allá de lo que se encuentra dentro y fuera de los ámbitos de control. Nos aporta un sentido multidimensional a la bidimensionalidad que lo caracteriza.

Transperiferia es un concepto en proceso de formalización, que se exploró en el proyecto *Arte Territorio* (2021) y se sigue trabajando a partir del proyecto REART, llevado a cabo de manera colaborativa entre *Idensitat*, *La Escocesa*, *Casa Planas* y *Le BBB Centre d'Art*. Con este se plantea un conjunto de residencias artísticas para explorar la idea de trans-

## Transperiphery

The concept of “transperiphery” refers to locations and their own delocalisation. It is founded upon transit, transition and the transformation of the imaginary of the periphery, constructed on the basis of the geo-distance to a space of power. It is a transgressive concept based on the two-dimensional mutation and translocation between centre and periphery.

In a context marked by a generalised trend towards fear of the other, and of the unknown —one in which the politics of withdrawal, the appeal to national integrity and a redefinition of borders are imposed as an antidote, causing general isolation, lack of intercommunication, confinement, closure, enclosure or disunity — all the reactions and consequences inherent to this context bear once again upon a tension between centre (as a predictable space of control) and periphery (as an unpredictable space of turmoil). The concept of ‘transperiphery’ allows us to elaborate the concepts of crossing, spilling over, deactivating or multiplying the polarity between centre and periphery, in order to project it beyond what lies inside and outside the spheres of control. This concept brings a multidimensional meaning to bear upon the two-dimensionality that characterises it.

Transperiphery is a concept in the process of being formalised, which was explored in the project *Arte Territorio* (2021) and continues to be explored through the project REART, carried out collaboratively by *Idensitat*, *La Escocesa*, *Casa Planas* and *Le BBB Centre d'Art*. This project proposes a series of artistic residencies to explore the concept of trans-

periphery, in relation to the local and social contexts in which they are carried out, in this case in the cities of Barcelona, Palma and Toulouse.<sup>5</sup>

### Collaborative spaces

Both the concepts and the processes presented here are activated by participation-based methodologies which also support collaborative structures and strategies. This takes on a dual meaning; on the one hand, it represents a further attempt to resituate art within other scenarios of the possible, to escape from its own margins which prevent art from connecting to the outside; and, on the other hand, the aim is to multiply interactions in order to de-neutralise self-referentiality. It is a process of permanent dislocation and relocation, in an attempt to find spaces of meaning, of production or construction of meaning, in order to justify its existence in interaction with other social realities. The experience of the social cannot be understood without collaboration, nor collaboration without active participation.

Collaboration involves creating something new together, sharing processes and redistributing efforts and results. It is both simple and complex. One of the keys to working together, if we take note of Richard Sennett, consists of being a good listener, that is, paying careful attention

periferia, en relación con el contexto local y social donde estas se llevan cabo, en este caso en las ciudades de Barcelona, Palma y Toulouse.<sup>5</sup>

### Espacios de lo colaborativo

Tanto los conceptos como los procesos que aquí se han presentado se activan desde metodologías fundamentadas en la participación, a la vez que abogan por estructuras y estrategias colaborativas. Esto tiene un doble sentido: por un lado, es un intento más de resituar el arte en otros escenarios de lo posible, de salirse de los propios márgenes que le impiden conectarse a lo ajeno; y, por otro lado, se persigue multiplicar las interacciones para desneutralizar la autorreferencialidad. Es un proceso de desubicación y reubicación permanente, en un intento de encontrar espacios de significación, de producción o construcción de sentido, para justificar su existencia en interacción con otras realidades sociales. La experiencia de lo social no puede ser entendida sin la colaboración, ni la colaboración sin la participación activa.

Colaborar supone crear algo nuevo en común, para compartir los procesos y redistribuir esfuerzos y resultados. Es algo muy simple y complejo a la vez. Una de las claves para poder trabajar juntos, si hacemos caso a Richard Sennett, consiste en saber escuchar, es decir, prestar cuidadosa

<sup>5</sup> El proyecto Arte Territorio se desarrolla entre 2020 y 2021, mientras que REART se ha llevado a cabo durante el 2022; ambos han contado con la cofinanciación de Euroregión Pirineos Mediterráneo. Para más información, <<https://www.idensitat.net/es/proyectos-en-proceso/arte-territorio>>. | The project Art Territory was developed during 2020 and 2021, while REART is presently active during 2022; both were given grants by the Euroregión Pirineos Mediterráneo. More information, <<https://www.idensitat.net/es/proyectos-en-proceso/arte-territorio>>.

atención a lo que dicen los demás e interpretarlo antes de responder. Colaborar es un ejercicio de experimentación y de comunicación, que supone realizar algo nuevo dentro de un código comunicativo, que nos permita incorporar la riqueza de lo diverso mediante la disensión, la negociación y en el marco de una ética del respeto mutuo. No todas las prácticas artísticas requieren ser colaborativas, pero las que decididamente incorporan la colaboración deben asumir el planteamiento político que esto conlleva. Ninguna acción política puede hacerse al margen de la colaboración. Ninguna práctica artística colaborativa debe hacerse para evidenciar una estética de la colaboración; sí para potenciar la capacidad política de las estéticas que incorporan los procesos colaborativos.

De manera superficial, podríamos decir que los conceptos presentados y los proyectos a los que están vinculados comparten la voluntad de incidir en la complejidad de poner en relación prácticas artísticas, espacio social y procesos colaborativos. Pero en el fondo lo que se quiere es contribuir a la construcción de un macroconcepto en torno a la idea de «espacio» que, como un agujero negro, engulla de una vez por todas las prácticas artísticas, para reconvertirlas en procesos de investigación, donde los lugares próximos y ajenos, lo humano y lo no humano, lo real y lo imaginario generen una configuración tan densamente compacta que imposibilite discernir lo artístico de lo social, y devenga ante todo un solo espacio de posibilidades infinitas, aunque para que existan deban estar siempre delimitadas. Prototipar el espacio trata de la idea de generar nuevos espacios de lo posible, sin la presión exigente de tener

to what others say, and interpreting before responding. Collaboration is an exercise in experimentation and communication which involves doing something new within a communicative code, allowing us to incorporate the richness of diversity through dissent and negotiation, within the framework of an ethos of mutual respect. Not all artistic practices are required to be collaborative, but those that resolutely incorporate collaboration must accept the political approach that this entails. No political action may be achieved without collaboration. No collaborative art practice should be undertaken in order to manifest an aesthetic of collaboration; it should be undertaken in order to enhance the political capacity of aesthetics which incorporate collaborative processes.

Superficially, we might say that the concepts presented and the projects to which they are linked share a desire to influence the complexity of establishing an intersection between artistic practices, social space and collaborative processes. But in essence, our wish is to contribute to the construction of a macro-concept around the idea of "space" which, like a black hole, engulfs artistic practices once and for all, reconverting them into research processes, in which places near and far, the human and the non-human, the real and the imaginary generate a configuration so densely compacted that it is impossible to discern the artistic from the social, becoming, above all, a single space of infinite possibilities, although for these practices to exist, they must always be delimited. Prototyping spaces is about the idea of generating new spaces of the possible, without the demanding pressure of having to do so

with the precision, subtlety, thoroughness or verisimilitude of Perec (1999). Prototyping spaces, taking on the risk of committing errors, but also continuing work on the basis of a number of successes, and many other mistakes besides.

que hacerlo con la precisión, sutileza, minuciosidad o verosimilitud de Perec (1999). Prototipar espacios para asumir el riesgo de equivocarse, pero también para seguir trabajando a partir de algunos aciertos y otros muchos errores.

## Bibliografía

## References

- Bourdieu, P. (1989). «El espacio social y la génesis de las 'clases'». *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. III, 7, p. 27-55. En línea en: | Available online: <<https://www.redalyc.org/pdf/316/31630703.pdf>>.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M.; Miskowiec, J. (1986). «Of other spaces». *Diacritics*, vol. 16, 1, p. 22-27. En línea en: | Available online: <<https://www.jstor.org/stable/464648?origin=JSTOR-pdf&seq=1>>.
- Guida, C. (2021). *Prácticas espaciales. Función pública y política del arte en la sociedad de redes*. Ediciones Metales Pesados.
- Henke, S.; Mersch, D.; Van der Meulen, N.; Strässle, T.; Wiesel, J. (2020). *Manifiesto of Artistic Research: A Defense Against Its Advocates*. Think Art, Diaphanes.
- Kalis, G. (2021). *Límits: Ecología i llibertat*. Arcadia.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social*. Oxford University Press.
- Noys, B. (2018). *Velocidades malignas (Aceleracionismo y capitalismo)*. Materia Oscura.
- Parramon, R. (2020). «Especies de procesos y especies de espacios». *Revista PH*, 101 (monographic special): *De lo público al bien común: emergencia de otros modelos de gestión del patrimonio cultural*, p. 228-239. En línea en: | Available online: <[www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4706](http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4706)>.
- Perec, G. (1999). *Especies de espacios*. Montesinos.
- Sennett, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*. Anagrama.
- Soja, E. (1999). «Tercer Espacio: Extendiendo el alcance de la imaginación geográfica». En: | At: Benach, N.; Albet, A. (2010). Edward W. Soja. *La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*. Icaria.
- Virilio, P. (1986). *Speed and politics*. Semiotext(e).



## Retracted descriptions / Descripciones retraídas

This writing began with a set of instructions stipulated by Eloi Puig and an invitation from Puig to Peter Freund to collaborate. Inspired by their shared affection for the algorithmic impulse of Oulipo, this experimental project proceeded from the premise that a deliberately limited field is capable of opening up a divergent and infinite scope in creative production; In short, freedom as a function of setting up constraints.

The project took the form of a written exchange interrogating three aspects of textuality: descripción/description, página/page, and texto/text. This focus arose from Puig's ongoing investigation of an expanded concept of "reading". The collaborative process, referred to as "retracted" (Freund's coinage), included and at the same time deviated from the standard linear algorithmic procedure of executing a set of instructions. The retractive dimension not only guided but also sought out productive obstacles and perturbations in the process.

From the beginning, the process was caught in the conceptual vagaries of an experimental debate. Over ten iterations, each response aimed to embrace while questioning the previous contribution, often based on subtle potentials indicated in small details. The debate moreover occurred across two languages (Spanish and English), each person writing in his native tongue, which overtly put an additional constraint on the interactive dimension of carrying out the instructions. These methodological features

## Descripciones retraídas / Retracted descriptions

Este escrito comenzó con un conjunto de instrucciones estipuladas por Eloi Puig y una invitación de éste a Peter Freund para colaborar. Inspirado por su afición compartida por el impulso algorítmico de Oulipo, este proyecto experimental partió de la premisa de que un campo deliberadamente limitado es capaz de abrir un ámbito divergente e infinito en la producción creativa; en definitiva, la libertad en función de establecer restricciones.

El proyecto adoptó la forma de un intercambio escrito en el que se interrogaban tres aspectos de la textualidad: descripción, página y texto. Este enfoque surgió de la investigación en curso de Puig sobre un concepto ampliado de «lectura». El proceso de colaboración, denominado «retraído» (acuñación de Freund), se desviaba, y al mismo tiempo incluía al procedimiento algorítmico lineal estándar de ejecución de un conjunto de instrucciones. La dimensión retraída no solamente guiaba, sino que también ofrecía obstáculos y perturbaciones productivas durante el proceso.

Desde el principio, el proceso quedó atrapado en las veleidades conceptuales de un debate experimental. A lo largo de diez iteraciones, cada respuesta pretendía abarcar, al mismo tiempo que cuestionar, la contribución anterior, a menudo basándose en sutiles potencialidades indicadas en pequeños detalles. Además, el debate se produjo en dos idiomas (español e inglés), y cada persona escribió en su lengua materna, lo

que supuso una restricción adicional a la dimensión interactiva de la realización de las instrucciones. Estas características metodológicas invitaban a un cierto grado de incomunicación y mala lectura como punto de apoyo para una inesperada, incluso inventiva colaboración. Con este espíritu, los títulos de cada segmento fueron escritos por el que responde y no por quien cuestiona.

El paso final y culminante fue invitar a Werner Thöni a unirse al intercambio con una intervención que «retrajera» el texto de Eloi y Peter de la posición insinuada de editor, crítico o lector. Los experimentos de Werner con la superposición de elementos sobre los detalles del texto y la página dieron como resultado una imagen que se utilizó como base de una «partitura» para recitar fragmentos del texto.

### Instrucciones:

1. Selección y definición de las tres palabras en español, según el criterio del participante E.
2. El participante P libremente reinterpreta cada una de las interpretaciones, y las escribe en inglés. Esta interpretación de la interpretación es libre en extensión, en número de palabras.
3. El participante E repite la misma acción anterior en español, a partir de las interpretaciones aportadas por P.
4. El participante P y E repiten la misma acción 2 y 3 sucesivamente hasta 4 reinterpretaciones más cada uno.

invited a degree of miscommunication and misreading as a fulcrum for unexpected if not also inventive collaboration. In this spirit, the titles for each segment were written by the respondent rather than the writer.

The final, culminating step was to invite Werner Thöni to join the exchange with an intervention that would "retract" Eloi and Peter's text. Werner's experiments with superimposing elements atop details of the text and page resulted in an image that was used as the basis of a "score" for performing fragments from the text.

### Instructions:

1. Selection and definition of three words in Spanish, according to the criteria of participant E.
2. Participant P freely reinterprets each of the interpretations, and writes them in English. This interpretation of the interpretation is free in length, in number of words.
3. Participant E repeats the same previous action in Spanish, based on the interpretations provided by P.
4. Participants P and E repeat the same action 2 and 3 successively up to 4 more reinterpretations each.

### 1 To change course and inertia [EP]

#### Description

Words join together with connectors between them, connectors which transmit ideas. To delimit an idea, we look for many other words which add together, and at the same time, describe.

Intersubjectivity transmits ideas that shape thoughts, thoughts that describe persons.

#### Page

A blank text, a text to write or a space in which to paste that which has been copied.

Description of twenty sentences that attempt to describe ideas, define fields of meanings.

#### Text

What is the text I write? A graphic that confers attributes to words. Words which, forming a set, create ideas. Ideas with which to change courses and inertia.

### 2 Sin adscripción [PF]

#### Descripción

La descripción de la *descripción* es una tarea ciertamente irónica. Describir significa literalmente «des-escribir». Las palabras se combinan y adquieren significado únicamente al disociarse de otras palabras que niegan o eliminan. A la inversa, para reducir una idea a una descripción bien enfocada, normalmente hay que añadir más palabras. Mediante la expansión y la retracción, un juego de «aciertos y errores» acaba por dar con el «punto óptimo» en un lector imaginado y ausente. De los equívocos verbales en esta *no relación* social nace la «intersubjetividad».

### 1 Para cambiar rumbos e inercias [EP]

#### Descripción

Palabras reunidas con nexos entre ellas, los cuales confieren ideas. Para acotar una idea buscamos muchas otras palabras que sumen y al mismo tiempo definan.

La intersubjetividad confiere ideas que conforman pensamientos, pensamientos que definen a las personas.

#### Página

Un texto en blanco, un texto por escribirse o un espacio en el que pegar lo copiado.

Descripción de veinte frases que intentan definir ideas, definir campos de significados.

#### Texto

¿Qué es el texto que escribo? Una grafía que confiere palabras. Palabras que, conformando un conjunto, crean ideas. Ideas con las que cambiar rumbos e inercias.

### 2 Escription off [PF]

#### Description

A description of *description* is an admittedly ironic task. To de-scribe means literally to “unwrite”. Words combine and gain meaning only by dissociating from other words that they negate or eliminate. Conversely, to reduce an idea to a sharply-focused description, more words typically have to be added. By expanding and retracting, a game of “hit or miss” eventually lands on the “sweet spot” of an imagined and absent reader. From the verbal misfirings in this *social non-relation*, “intersubjectivity” is born.

### Page

To “copy and paste” is to repeat from and within the blank of the page. The “blank” is a *faux bullet* (in English) and a void. We shoot words at a target and a big fat nothing comes out with them. This blank is already the buffer holding every sentence that can be copied into it, except one: the one that names the act of its expression. Here we must “draw a blank”.

### Text

Beyond its content, a text is already an image, a graph, a diagram that makes the written words readable. Otherwise they are merely scattered terms. Yet the text as visible block aims to neutralize the impact of its own blankness, to fill it in, to assert meaning, to insist on an interpretation. Ultimately, we are talking about writing and the void of the body. We should follow Edmond Jabès: “Render the word visible; that is to say, black”.

### 3 La página es una palabra [EP]

#### Descripción

Si describir es desdescribir, es como afirmar que una aseveración existe por su contrario, existe el negro porque existe el blanco. Describimos porque escribimos y desdescribimos. También desdescribimos cuando borramos lo escrito, y ocurre lo mismo cuando fotografiamos, cuando desestimamos lo no encuadrado en el visor.

Me interesa pensar en el «aterrizaje» como metáfora en la que poder fundamentar la idea de «la descripción». No solo coincide con lo que pienso, sino que lo hace como aproximación poética; la descripción como aterrizaje de las palabras hasta su punto óptimo.

### Página

«Copiar y pegar» es repetir desde y dentro del espacio en blanco de la página. El «blanco» es una *faux bullet* (‘una bala de foguero’) y un vacío. Disparamos palabras a una diana y una gran nada sale de ellas. Este espacio en blanco se ha convertido en el búfer que contiene todas las frases que pueden copiarse en él, excepto una: la que da nombre al acto de su expresión. Aquí debemos «dibujar estando en blanco».

### Texto

Más allá de su contenido, un texto es ya una imagen, un gráfico, un diagrama que hace legibles las palabras escritas. De lo contrario, no son más que términos dispersos. Sin embargo, el texto como bloque visible pretende neutralizar el impacto de su propio blanco, rellenarlo, afirmar el significado, insistir en una interpretación. En última instancia, estamos hablando de la escritura y del vacío del cuerpo. Deberíamos seguir a Edmond Jabès: «Hacer visible la palabra, es decir, el negro».

### 3 The page is a word [EP]

#### Description

If de-scribing is unwriting, this is like affirming that an assertion exists because of its opposite, black exists because white exists. We describe because we write and unwrite. We also unwrite when we erase what is written, and the same thing happens when we take a photograph, when we reject what is not framed in the viewfinder.

The thought of “landing” interests me as a metaphor on which to base the idea of “description”. Not only does it coincide with what I think, but it also succeeds as a poetic approach; the description as landing words in their ideal place.

Is what I think the same as what I write and describe? What is the relationship between thought and the thing which is described? Does what I write describe what I think? Can words describe people? Describing and thinking in order to communicate.

**Page**

When we think of a page, we think of a blank space, but it does not always have to be that way. In fact, the blank space itself guides us to a whole panorama of ideas which do not always have a relationship to the page. That is, there is no balanced correlation between page and blank; so, I reject the attempt. The page contains, or it does not contain, and that is its principal faculty. Possibly the word has more of a relationship to the page; principally, the page itself is a word. I like to think that the page was papyrus, parchment, and paper. These are three words that I identify with the idea of a page. On the page, all possible and impossible battles are debated.

**Text**

I do not believe that the text is shaped only by graphisms. If we begin to search for the text, we will obtain it with letters that form words, words that form sentences, and sentences that form a text. But we should not forget the complexity involved in the text; consider punctuation marks, accents, exclamation and question marks. The reading of the text forms a part of it; is it possible for me to conceive a text without it being read? All of this lends meaning to the text. So, is there such a thing as meaningless text? Does the interpretation of the text form part of the text?

¿Lo que pienso es lo que escribo y describo? ¿Qué relación existe entre el pensamiento y lo descrito? ¿Lo que escribo describe lo que pienso? ¿Pueden las palabras describir a las personas? Describir y pensar para comunicar.

**Página**

Cuando pensamos en una página pensamos en el blanco, pero no tiene que ser siempre así. De hecho, el blanco, en sí mismo, nos lleva a toda una panorámica de ideas que no siempre se relacionan con la página. Es decir, que no existe una correlación equilibrada entre página y blanco; por ello, desestimo el intento. La página contiene o no contiene, y esa es su principal facultad. Posiblemente la palabra sí tenga más relación con la página, principalmente; la página es de por sí una palabra. Me gusta pensar que la página fue *papiro*, *pergamino* y *papel*. Son tres palabras que identifico con la idea de página. En ella se debaten todas las batallas posibles e imposibles.

**Texto**

No creo que el texto se configure solo con grafías. Si empezamos a buscar el texto, lo obtendremos con letras que conforman palabras, palabras que conforman oraciones y oraciones que crean un texto. Pero no nos olvidemos de la complejidad que conlleva el texto; pensemos en los signos de puntuación, los acentos, las exclamaciones, los interrogantes. La lectura del texto forma parte de este, ya que ¿puedo concebir un texto sin ser leído?. Todo ello confiere sentido al texto. Entonces, ¿existe texto sin sentido? ¿La interpretación del texto forma parte de este?

**4 Landing descriptions [PF]**

**Description**

“Metalanguage” handles *description* the way a coroner handles a cadaver. It speculates on the cause of death in the textual body, as now-inert matter, but has little to say about causality in the urgent and passionate realm of the living. But metalanguage de facto reveals another vantage-point: Thought is divided from itself and as such animates human life. You live by the predicament of having to grasp your reality by means of what you and it never are: words. The question “What did you mean?” calls for more concrete words whose thoughts are in turn concretely absent. The left-over gap, this absent “more”, this void (which you may find yourself sometimes jubilantly, sometimes desperately chasing down) is exactly none other than a familiar vacancy: you.

The “poetic” description expresses thought obliquely, incompletely, suggestively. It seizes on the left-over gap of language, the emergent act of saying or writing, the space of the subject. Yet obviously not all description aspires to the “poetic”. Much description aims to fill this void, to merge words and thoughts, to solidify the subject. Yet description nevertheless always hinges on a cardinal break between thought and word. The “landing point” for poetic description generates a feeling quite distinct from cognitive or communicative plenitude. Rather, it comes from a judicious calibration of the structural absence inherent in the word.

**4 Descripciones de aterrizaje [PF]**

**Descripción**

«Metalenguaje» trata la descripción como un forense trata un cadáver. Especula sobre la causa de la muerte en el cuerpo textual, como materia ahora inerte, pero tiene poco que decir sobre la causalidad en el ámbito urgente y apasionado de los vivos. Pero el metalenguaje revela *de facto* otra perspectiva: el pensamiento está dividido en sí mismo y como tal, ánima la vida humana. Se vive en el dilema de tener que captar la realidad por medio de lo que ni uno mismo, ni lo otro, nunca son: palabras. La pregunta «¿Qué has querido decir?», exige palabras más concretas en las que el pensamiento está a su vez concretamente ausente. El hueco que sobra, ese «más» ausente, ese vacío –el cual puedes encontrar unas veces envuelto en júbilo, otras tras una búsqueda desesperada– no es otra cosa que una vacante conocida: tú.

La descripción «poética» expresa el pensamiento de forma oblicua, incompleta, sugerente. Se apodera del vacío del lenguaje, del acto emergente del decir o del escribir, del espacio del sujeto. Pero, obviamente, no todas las descripciones aspiran a lo «poético». Muchas descripciones pretenden llenar ese vacío, fusionar palabras y pensamientos, solidificar el tema. Sin embargo, la descripción siempre se basa en una ruptura fundamental entre el pensamiento y la palabra. El «punto de aterrizaje» de la descripción poética genera un sentimiento muy distinto de la plenitud cognitiva o comunicativa. Más bien procede de una calibración juiciosa de la ausencia estructural inherente a la palabra.



### Página

Cioran comentaba en alguna parte que hay que escribir solamente lo que nunca te atreverías a decir. La página en blanco está llena de palabras no escritas, incluso indecibles. Es bien sabido que la interrupción de un acto —un vacío impuesto— produce más material asociativo que los completados. En efecto, la página «contiene y no contiene». En cuanto a la materialidad de la página (papiro, pergamino, papel), es una historia que va susurrando en el texto.

Si la «página es una palabra», entonces esa palabra presenta la ausencia del pensamiento que la palabra transmite. Esta ausencia muestra la condición necesaria de la propia escritura. Escribir es, por lo tanto, dejar un espacio en blanco, un espacio en blanco muy concreto, que da paso implacablemente a un nuevo comienzo. Un punto de aterrizaje define su punto de lanzamiento anterior y posterior.

### Texto

Una dimensión gráfica no reducible a la lingüística hace posible el texto que esta dimensión simultáneamente contamina. Un nombre para esta contaminación podría ser el de azar. Pero es algo más que eso. Algo más perturbador y prometedor a la vez.

El salto de línea o de página en la prosa ha sido tradicionalmente una decisión del tipógrafo basada en consideraciones de diseño. La poesía, en cambio, utiliza estos saltos como una forma de puntuación conceptual. El signo diacrítico y la puntuación literal son también hermosas variables: acentos, guiones bajos, comas, apóstrofes, guiones, etc. Lo mejor de la poesía concreta va más allá de los casi redundantes textos-figura en los caligramas de Apollinaire. En recitaciones

### Page

Cioran somewhere commented that you should write only what you would never dare to say. The blank page is full of the unwritten, even unspeakable word. It is well known that the interruption of an act (an imposed blankness) produces more associative material than completed ones. The page indeed “both contains and does not contain”. As for the materiality of the page (papyrus, parchment, paper), it is a history whispering into the text.

If the “page is a word”, then that word presents the absence of the thought which the word conveys. This absence presents the necessary condition of writing itself. To write is therefore to draw a blank, a quite specific blank, that relentlessly gives way to a fresh start. A landing point defines its preceding and following launching point.

### Text

A graphical dimension that is not reducible to the linguistic makes possible the text that it simultaneously contaminates. One name for this contamination might be *chance*. But it is more than that. Something both more disruptive and promising.

A line or page break in prose has traditionally been a typesetter’s discretion based on design considerations. Poetry, on the other hand, uses such breaks as a form of conceptual punctuation. The diacritical mark and literal punctuation are also lovely variables — accents, underscores, commas, apostrophes, dashes, and so forth. The best of concrete poetry goes beyond the calligraphic of Apollinaire’s little mock-redundant word-pictures. Exper-

imental oral recitations can perform textual metrics with surprisingly brilliant gestures. And if we conceive of a sentence’s grammatical *form* (declaration, interrogation, command) as instead a semantic or interpretive *function*, we can suddenly read (for example) a declarative statement as a speculative question or absurdist imperative. Similarly, a question may suddenly become a declared proposition: *What did you mean by what I said?*

To look at the image of the text is to look for a miracle (for gestures without content) already in the inert pleasure of “comprehension”. All of this is to say nothing of the text per se but only something about the potentiality of language’s structural impossibility.

### 5 Hombre-libro [EP]

#### Descripción

Sí, seguramente entre el «pensamiento» y el «lenguaje» se encuentran los tres conceptos que nos reúnen en este simulacro-debate. Sabemos que no somos descripciones porque no somos palabras, pero nos basamos en estas para crear nuestra realidad. Pero tampoco vivimos solo de descripciones.

En el debate posterior a cada una de las aportaciones que, de manera alternada, vamos generando Peter y yo, hablamos y discutimos sobre lo que acabamos de escribir, antes de que uno de nosotros vuelva a escribir. Es decir, debatimos y escribimos, y volvemos a discutir sobre lo escrito, así hasta 6 intervenciones. Esta aportación que ahora mismo estoy escribiendo viene precedida por un diálogo que tuvimos sobre el nexo «pensamiento» y «lenguaje». Salvando nuestras limitaciones del dominio del idioma del

orales experimentales se puede interpretar la métrica textual con gestos sorprendentemente brillantes. Y si concebimos la *forma* gramatical de una oración (declaración, interrogación, mandato) como una *función* semántica o interpretativa, de repente podemos leer (por ejemplo) una declaración declarativa como una pregunta especulativa o un imperativo absurdo. De manera similar, una pregunta puede convertirse repentinamente en una proposición declarada: *¿Qué quisiste decir con lo que dije?*

Mirar la imagen del texto es buscar un milagro —gestos sin contenido— que se encuentra ya en el placer inerte de la “comprensión”. Todo esto no quiere decir nada del texto en sí, sino solo algo sobre la potencialidad de la imposibilidad estructural del lenguaje.

### 5 Man-Book [EP]

#### Description

Yes, surely between “thought” and “language”, the three concepts that bring us together in this pretend-debate are to be found. We know that we are not descriptions, because we are not words, but we rely on them to create our reality. But neither do we live by descriptions alone.

In the discussion after each of the contributions that Peter and I alternately generate, we discuss what we have just written, before one of us writes again. That is to say, we debate and we write, and we discuss again what has been written, intervening up to six times. This contribution that I am writing right now has been preceded by a dialogue that we had about the “thought” and “language” connection. Apart from the limitations in mastery of each other’s language in order to under-

stand exactly what we are talking about in English and in Spanish, I think I successfully understood the great distance between these two broad and extremely complex concepts under discussion. We know that the correspondence between what we think and what we say verbally or in writing are different perspectives of our selves. When Hélène Cixous says that we are many selves, we might also interpret this to mean that, among those selves, are our thoughts, our writings and our utterances.

Another interesting field of discussion which Peter has opened up around the theme of description regards what we call poetics. It is not up for debate as to whether descriptions are poetic or not; they simply always are. We only need to understand (not to repress), and with this understanding, we may connect with the poetic, construed as the evocative capacity that language contains, in this case, descriptions.

Another descriptive resource which we used in our contributions was metaphor, especially, and poetically, used by Peter, so as to introduce us to his own thoughts. "Point of landing" or "absent reader", are bridging expressions which are not common descriptions found in everyday use. Rather, they are evocative figures of speech, in pursuit of the reconciliation between language and thought.

**Page**

Cioran also commented that "The writer — it is his function — always says more than he has to say: he swells his thought and swatches it with words. [...] Shall I tell you the depth of my thoughts? Every word is one word too many. The thing is to write

otro para poder entender exactamente lo que estamos discutiendo en inglés y en castellano, creo haber coincidido en comprender la gran distancia entre estos dos amplios y extremadamente complejos conceptos que debatimos. Sabemos que la correspondencia entre lo que pensamos y lo que decimos oralmente o por escrito son perspectivas diferentes de nuestro yo. Cuando Hélène Cixous habla de que somos muchos yoes, podríamos interpretarlo también como que, entre esos yoes, están nuestros pensamientos, nuestros escritos y nuestras oralidades.

Otro campo de batalla interesante abierto por Peter en torno a la descripción es sobre aquello que llamamos poético. Las descripciones no se debaten en torno a si son poéticas o no; sencillamente siempre lo son. Solo nos es necesario comprender (que no comprimir), y con ello podemos conectar con lo poético, entendiéndolo como la capacidad sugestiva que contiene el lenguaje, las descripciones, en este caso.

Otro recurso descriptivo utilizado en nuestras aportaciones son las metáforas, especialmente y poéticamente utilizadas por Peter para introducirnos en sus propios pensamientos. «Punto de aterrizaje» o «lector ausente», son expresiones puente que no acostumbran a estar entre las descripciones al uso. Más bien son figuras para evocar y sugerir en pos del acercamiento lenguaje-pensamiento.

**Página**

Cioran también comentaba que «el escritor, tal es su función, dice siempre más de lo que tiene que decir: dilata su pensamiento y lo recubre de palabras. [...] ¿Le diré el fondo de mi pensamiento? Toda palabra es una palabra de más. Se trata, sin embargo, de escri-

bir: pues escribamos..., engañémonos los unos a los otros».<sup>1</sup> Posiblemente estemos cerca de los pensamientos de Cioran, no tanto por su carácter provocativo, sino más bien por su capacidad de señalar la función imposible del escritor para conectar sus pensamientos reflejados en las páginas de un libro. Porque, tal y como también afirma Peter, aunque las páginas del escritor estén llenas de palabras, siempre es imposible que aglutine sus pensamientos. Los pensamientos se expanden hasta su disolución a través de las sucesivas páginas.

Siempre nos quedará por responder a la pregunta de si somos capaces de comprender las páginas sin los libros. O ¿qué relación existe entre las páginas sueltas y las páginas continuas? O ¿qué relación existe entre las páginas y las notas? ¿Qué nos aportan las notas? Notas y páginas, ¿ambas están dotadas de carácter de potencialidad generativa? Seguro que sí; si pensáramos lo contrario, lo más probable es que no estuviéramos realizando este ejercicio.

**Texto**

¿Es que el texto es lo que no es la oralidad? ¿Textualidad *versus* oralidad? ¿Hay texto sin ser leído? ¿Podemos leer sin que exista el texto? No creo que exista esa línea virtual de separación entre ambos mundos. Recitar un texto es justamente un ejercicio de unión. En el punto de unión entre el texto y el hecho de recitar está todo nuestro aparato bucal, nuestro cuerpo; es quien modula e interpreta el texto y le dota de sentido. Tenemos ahí la tríada: texto, oralidad y cuerpo. Tres elemen-

though: well, let us write..., let us dupe each other".<sup>1</sup> Perhaps we are close to Cioran's thoughts, not so much because of his provocative character, but rather because of his ability to point out the impossible function of the writer to connect his thoughts reflected on the pages of a book. Because, as Peter also states, even if the writer's pages are full of words, it is always impossible for him to bring his thoughts together. The thoughts expand until they dissolve through successive pages.

It always rests on us to answer the question of whether we are capable of understanding the pages without the books. Or, what is the nature of the relationship between loose pages and continuous pages? Or, what is the relationship between the pages and the notes? What do the notes tell us? Are both notes and pages endowed with the character of generative potentiality? Surely the answer is yes. If we thought otherwise, it is highly likely that we would not be undertaking this exercise.

**Text**

Is it that the text is what utterances are not? Textuality *versus* utterance? Is there such a thing as unread text? Can we read without the text existing? I do not believe that such a virtual line of separation exists between the two worlds. Reciting a text is precisely an exercise of union. At the point of union between the text and the act of reciting is our entire oral apparatus, our body; the one who modulates, interprets and gives meaning to the text. We have here the

<sup>1</sup> Cioran, E. M., *El crepúsculo del pensamiento*, Nueva imagen, México, 2004, p. 95.

triad; text, utterance and body. Three elements which permit an extensive potential for thought, evoking the final scene of Truffaut's film *Fahrenheit 451*, in which the book-men appear. Men who, while in the act of walking, recite from memory the literary works which they have managed to preserve from destruction. We see bodies turned into walking books, as if wandering itself constituted that union that allows us to generate knowledge. I would like to see Marshall McLuhan wander as a book-man reciting Ezra Pound's epic, infinite and complex *Cantos*, offering new perspectives so we might understand our new realities, satirising the standardisation of the printed word and asking who brings more attention to the written text, who reads individually or who does it in public? Which undermines reading more?

Is every written word written as text? Does each word that is written become part of knowledge? Does each word that is written have the right to be part of a text? And does that text, in turn, define part of thought? Or conversely, when should written text be dissolved or burned at 451 degrees Fahrenheit? Can a book-man be burned?

## 6 Anotar notas [PF]

### Descripción

Eloi abre una puerta al reino auto-contradictorio de la mediación.

La visión instrumental del lenguaje como medio —una herramienta utilizada para captar y transmitir el pensamiento— solamente tiene utilidad en la medida en que lo consideremos primero *funcionando a la inversa*. Nacidos en sus estructuras y restricciones,

tos que posibilitan una extensa potencialidad al pensamiento y que evocan la escena final de la película de Truffaut *Fahrenheit 451*, en la que aparecen los hombres-libro. Hombres que, junto al mismo acto de caminar, recitan de memoria las obras que lograron preservar de la destrucción. Vemos los cuerpos convertidos en libros que caminan, como si el mismo deambular constituyese esa unión que nos permite generar conocimiento. Me gustaría ver a Marshall McLuhan deambular como hombre-libro recitando los épicos, infinitos y complejos *Cantos* de Ezra Pound, ofreciendo nuevas perspectivas para entender nuestras nuevas realidades, satirizando la estandarización de la palabra impresa y preguntándose quién aporta más interés al texto escrito, quién lee individualmente o quién lo hace en público. ¿De qué manera se merma más la lectura?

¿Cada palabra que se escribe, se escribe como texto? ¿Cada palabra que se escribe, se convierte en parte del conocimiento? ¿Cada palabra que se escribe, tiene el derecho a formar parte de un texto? Y ese texto, a su vez, ¿conforma parte del pensamiento? O, por el contrario, ¿cuándo el texto escrito debe disolverse o quemarse a 451 grados Fahrenheit? ¿Puede quemarse un hombre-libro?

## 6 To note notes [PF]

### Description

Eloi opens a door onto the self-contradictory realm of mediation.

The instrumental view of language as a medium (a tool used to capture and convey thought) has utility only insofar as we first see it *running in reverse*. Born into its structures and strictures, we are the instrument of language. Human subjectivity

starts as *subjection*. The subject is spoken and written. By simultaneously aiming yet failing to mediate life, words and other modes of symbolization become a causal force. The "subjected" must pass into the repeated structural misfirings of mediation. This passage produces a longed-for morsel of unmediated lived experience. Experience however can never be entirely self-possessed.

From the fundamental, vexing cut between the word and the living, we are left then, as Eloi says, to "take notes". But on what? On the precise incapacities internal to the word's avowed mastery, that is, its fissures and fault lines. Thus begins a process of *writing*, where the law as constraint becomes the lever of a liberatory potential. Oulipo of course made this notation the centrepiece of their project.

### Page

"Are we able to understand the pages without the book?", asks Eloi. The book by definition is already a *cut-up*. Beyond the page's unavoidable line breaks, the cut-up also applies at the level of the book as object. McLuhan suggested a preferred method of reading *every other* page in a book. Others have devised alternative methods of unbinding the book. Recombinatory series are the most obvious. One can also find books that require reading in multiple directions. Each page could moreover be taken separately as a discrete drawing, an undecodable hieroglyphic cipher, a missive sent out to an array of addressees corresponding to the number of pages in the book, and so forth.

*somos* el instrumento del lenguaje. La subjetividad humana comienza como *sujeción*. El sujeto es hablado y escrito. Al pretender mediar en la vida y al mismo tiempo fracasar, las palabras y otros modos de simbolización se convierten en una fuerza causal. El «sometido» debe pasar a los repetidas fallas estructurales de la mediación. Este tránsito produce una anhelada dentellada a la experiencia vivida no mediada. La experiencia, sin embargo, nunca puede ser totalmente dueña de sí misma.

A partir del corte fundamental y enojoso entre la palabra y lo vivido, nos queda entonces, como dice Eloi, «tomar notas». ¿Pero sobre qué? Sobre las incapacidades precisas internas al dominio declarado de la palabra, es decir, sus fisuras y fallas. Así comienza un proceso de *escritura*, en el que la ley como restricción se convierte en la palanca de un potencial liberador. El Oulipo, por supuesto, hizo de esta anotación la pieza central de su proyecto.

### Página

«¿Somos capaces de entender las páginas sin el libro?», se pregunta Eloi. El libro, por definición, ya es un *cut-up*. Más allá de los inevitables saltos de línea de la página, el recorte también se aplica al nivel del libro como objeto. McLuhan propuso un método preferido para leer cada dos páginas de un libro. Otros han ideado métodos alternativos para desencuadernar el libro. Las series combinatorias son las más evidentes. También se pueden encontrar libros que requieren una lectura en varias direcciones. Además, cada página podría tomarse por separado como un dibujo discreto, una cifra jeroglífica indescifrable, una misiva enviada a una serie de destinatarios correspondientes al número de páginas del libro, etc.



Texto

El libro ya es un recorte también a nivel del lector, cuyo cuerpo lo recita, ya sea leyendo en silencio o en voz alta. Se convierte en un «hombre-libro», como dice Eloi. El final de *Fahrenheit 451*, de Truffaut, presenta a una población que deambula por el espacio público recitando en voz alta textos de libros que han sido quemados por las autoridades. Más que un retorno de la escritura a la palabra, estas representaciones vocales ponen de relieve una relación fundamentalmente contingente entre el texto y su recitación. (La primera vez que leí *Retrato del joven artista* de Joyce fue cuando vivía en El Cairo, Egipto. Mi recuerdo de ese texto sigue inexplicablemente teñido por ese entorno heterogéneo.) *Fahrenheit 451* muestra, en efecto, la memorización de los libros quemados como una encarnación oral. Pero también nos muestra un gesto político radical de una asamblea colectiva de individuos conectados simultáneamente por la singularidad y la pérdida compartida.

Eloi nos sorprende: «¿Todas las palabras tienen derecho a formar parte de un texto?». ¿Un «derecho»? Bueno, sí y no. Sí, ya que cada palabra y cada frase transmiten un significado por el mecanismo de retroactividad que es causado por la brecha entre la palabra y el pensamiento. (El predicado gramatical, por ejemplo, concibe retroactivamente al sujeto gramatical). Y no, en la medida en que la ley del lenguaje expresa al sujeto gramatical, desterrando del pensamiento consciente al sujeto hablante, escritor y lector. Este último sujeto sólo tiene derecho a la articulación por su exclusión del sujeto del texto que expresa. (La autobiografía no ofrece ninguna resolución a este enigma.) Es aquí donde el “hombre-libro” parpadea en las llamas de una fuerza vital conmovedoramente desper-

Text

The book is already a cut-up also at the level of the reader, whose body recites it, whether by reading silently or aloud. It becomes a “man-book” (‘hombre-libro’), as Eloi puts it. The ending of Truffaut’s *Fahrenheit 451* presents a population wandering through public space reciting aloud book-length texts that have been burned by the authorities. Rather than a return of writing to speech, these vocal enactments instead highlight a fundamentally contingent relation between text and its recitation. (I first read Joyce’s *Portrait of the Artist as a Young Man* while living in Cairo, Egypt. My memory of that text is still inexplicably tinted by those heterogeneous surroundings.) *Fahrenheit 451* indeed shows the memorization of the burned books as an oral embodiment. Yet it also shows us a radical political gesture of a collective assembly of individuals connected simultaneously by singularity and shared loss.

Eloi surprises us, “Does every word have a right to be part of a text?” A “right”? Well, yes and no. Yes, since every word and sentence conveys meaning by the mechanism of retroactivity that is brought on by the gap between word and thought. (The grammatical predicate, for example, retroactively conceives the grammatical subject.) And no, to the extent that the law of language expresses the grammatical subject by banishing from conscious thought the speaking, writing and reading subject. The latter subject has the right of articulation only by its exclusion from the subject of the text it expresses. (Auto-biography offers no resolution to this enigma.) It is here where the “man-book” flickers in the flames of a life force that is poignantly roused by the sub-

versive persistence of what has been called *death drive*.

7 Un delirio de restricciones [EP]

*Retracted descriptions / Descripciones retraídas* nace del intento de crear restricciones en el intercambio de ideas entre dos personas que entienden la creación textual desde un mismo prisma, del mismo modo que lo hizo el colectivo francés Oulipo para la creación literaria. Restricciones que conformarían un prolífico listado de métodos de trabajo. Restricciones que funcionan de la misma manera que lo hacen las instrucciones que constituyen la infinita producción de *software* de que disponemos en los ordenadores que imperan por todas partes. Uno de sus miembros fundadores, el ingeniero Le Lionnais, nos relacionaba la literatura y la computación en su texto *Delirio alquímico*, de 1973, donde comienza hablando sobre las capacidades y potencialidades de los ordenadores, y sobre la necesidad de un programador que pueda escribir de manera precisa un lenguaje que la máquina entienda. Para llegar a la conexión de ambas propuestas:

*¿Qué es la literatura sino el arte, con algunas excepciones, de combinar palabras? Esas palabras, ¿de dónde vienen? De un vocabulario. Un vocabulario más o menos rico. [...] Hace algunos años un miembro del Oulipo [...] propuso a sus eminentes colegas tomar en consideración vocabularios muy restringidos y explotar en ellos las potencialidades poéticas.*

Pese a lo que supone inicialmente una restricción, nos atrevemos a dialogar sobre lo que nos significa la descripción, la página y el texto. Utilizamos la intuición, forzando y

tada por la persistencia subversiva de lo que se ha llamado *pulsión de muerte*.

7 A delirium of restrictions [EP]

*Retracted descriptions / Descripciones retraídas* was born from the attempt to create restrictions in the exchange of ideas between two people who understand textual creation from the same prism, in the same way that the French collective Oulipo did for literary creation. Restrictions that would make up a prolific list of working methods. Restrictions that work in the same way as the instructions that constitute the infinite production of software that we have in the computers that dominate everywhere. One of its founding members, the engineer Le Lionnais, connected literature and computing in his text *Delirium alquímico*, from 1973, in which he begins with a discussion of the capabilities and potential of computers, and the need for a programmer who could write, with precision, in a language that the machine could understand, in order to arrive at a connection between both proposals:

*What is literature if not the art, with some exceptions, of combining words? Where do these words come from? From a vocabulary. A more or less rich vocabulary. [A few years ago, a member of the Oulipo [...] proposed to his eminent colleagues to take into consideration very restricted vocabularies and to exploit their poetic potential.*

Despite what a restriction initially entails, we dare to dialogue about what the description, the page and the text mean to us. We use intuition, enforcing and recon-

sidering grammatical usage, freeing the text, while still requiring a comprehensible logic, always close to the limits of the poetic.

8 Aburrido textualmente [PF]

A veces, los intercambios teóricos parecen girar en torno a la nada o presentar a cada interlocutor como si estuviera golpeando repetidamente un caballo muerto (por utilizar la expresión inglesa). Este aparente empobrecimiento de los propósitos podría indicar un lapsus que va desde la lucha por el entendimiento hasta la futilidad de lo falso.

Pero antes de saltar a tales conclusiones, consideremos primero la absoluta centralidad del *malentendido* en la comunicación. Llevar a cabo un debate a través de diferentes idiomas tiene alguna ventaja en este sentido. La interacción repetitiva y circular señalala base de la no-relación en el debate como modo de colaboración. Más allá, señala el fruto de la utilización que cada colaborador hace de las palabras del otro, independientemente de sus objetivos, como catalizador para confrontar y repensar los propios clichés. A este último proceso lo llamamos *retramiento*.

La tarea del aburrimiento real es aplicarlo al placer implícito de las ideas evidentes y hacer que su función de cambio de forma sea generativa. Este proceso es análogo, por otro lado, a abrazar la «industria cultural» en la medida en que ésta no puede dictar la incompatibilidad entre el entretenimiento y la filosofía. Como Horkheimer señaló una vez, «No es que el cliché socave la metafísica; es qué es metafísica».

replanteando los usos gramáticos, liberando el texto, aunque requiriendo una lógica comprensible, cercanos siempre a los límites de lo poético.

8 Textually bored [PF]

At times theoretical exchanges appear to revolve around nothing or to present each interlocutor as repeatedly beating a dead horse (to use the English expression). This apparent impoverishment of purpose might indicate a lapse ranging from the struggle for understanding to the futility of bullshitting.

But before jumping to such conclusions, consider first the absolute centrality of *mis-understanding* in communication. Conducting a debate across different languages has some advantage in this regard. The repetitive, circular interaction signals the basis of *non-relation* in debate as a mode of collaboration. It points further to the fruits of each collaborator utilising the other's words, regardless of aims, as a catalyst to confront and rethink one's own clichés. I call the latter process "retraction".

The task of real boredom is to apply it to the implicit pleasure of self-evident ideas and to make its shape-shifting function generative. This process is analogous, on the flip side, to embracing the "culture industry" to the extent that the latter cannot dictate the incompatibility between entertainment and philosophy. As Horkheimer once remarked, "It is not that bubblegum undermines metaphysics; it's that it *is* metaphysics".

Writers have been known to write deliberately against their own assumptions.

On the opposite hand, the easy and reassuring accusation of "intellectual masturba-

tion", an often prudish reaction against the enjoyment (not to mention the urgency) of abstract thought, may be merely the absence or even refusal of a retractive act. No word speaks for itself. The stakes of any statement always live outside the statement given.

The task for the reader is to take the words that displease or intolerably bore (the words that have no apparent relevance or comprehensibility) and to find in them, despite even their declared aim, the instructive possibility of an enjoyment that lies beyond the horizon of the reader's habitual (daresay "masturbatory") pleasures.

In either direction, a retractive maneuver to construct a context in which the *loss of interest* can be enjoyed and made productive entails a disposition of *intuitive sacrifice*. While borrowing from the self-referential mutiny of the Stoic position, this orientation rejects its isolationism. What we mean by a "retractive" process entangles itself in the social link by calling for an act that is at same time poetic and political.

We know we are not our words but we act nonetheless as if we are. We do not know it but we are doing it. This essential fetishistic disavowal meets with its own internal combustion. Take notes. Notes on the self-consistent incoherences of our own babbling rationality.

9-10 At loose ends / Cabos sueltos

If we approach "retraction" as the convergence of two procedural moves (the algorithmic use of restrictions or constraints for generating infinite results and the self-referential, transformative use of lack or failure in social communication) how do

Se sabe que los escritores escriben deliberadamente en contra de sus propias conjeturas.

Por otro lado, la fácil y tranquilizadora acusación de «masturbación intelectual», una reacción a menudo mojigata contra el disfrute —por no hablar de la urgencia— del pensamiento abstracto, puede ser simplemente la ausencia o incluso el rechazo de un acto retraído. Ninguna palabra habla por sí misma. Lo que está en juego en una declaración siempre está fuera de la declaración misma.

La tarea del lector es tomar las palabras que desagradan o aburren intolerablemente —las palabras que no tienen relevancia o comprensibilidad aparente— y encontrar en ellas, a pesar incluso de su objetivo declarado, la posibilidad instructiva de un disfrute que se encuentra más allá del horizonte de los placeres habituales del lector (me atrevo a decir «masturbatorios»).

En cualquiera de los dos sentidos, una maniobra de retramiento para construir un contexto en el que la pérdida de interés pueda disfrutarse y hacerse productiva conlleva una disposición de sacrificio intuitivo. Aunque toma prestado la revuelta autorreferencial de la posición estoica, esta orientación rechaza su aislacionismo. Lo que entendemos por un proceso "retraído" se enreda en el vínculo social al reclamar un acto que es a la vez poético y político.

Sabemos que no somos nuestras palabras, pero actuamos, sin embargo, como si lo fuéramos. No lo sabemos, pero lo hacemos. Esta denegación fetichista esencial se encuentra con su propia combustión interna. Toma nota. Notas sobre las incoherencias auto-consistentes de nuestra propia racionalidad balbuceante.

9-10 Cabos sueltos / At loose ends

Si abordamos el «retraimiento» como la convergencia de dos movimientos procedimentales —el uso algorítmico de las restricciones o limitaciones para generar resultados infinitos y el uso autorreferencial y transformador de la carencia o el fracaso en la comunicación social—, ¿cómo conceptualizamos el vínculo artístico entre estos dos rasgos? [PF]

If words are not innocent, why did we begin with description, page and text? Are these three words only resources of speech? Does the format of the conversation allow us to reflect on them? [EP]

Si la escritura es ya un tipo de quema del lenguaje —quizás por sus crímenes cometidos en nombre de la ley—, ¿qué pasaría si la quema de libros fuera menos la quema de palabras, y más la quema de los agujeros que la gente ha descubierto en el lenguaje? ¿Se convertiría entonces el siguiente paso político lógico de la incineración masiva de cuerpos vivos en el empeño de quemar a los lectores ausentes de esos libros? [PF]

Are we in a landscape of rereadings that reject, retract and revise the characters who revisit the same scenes in it, to the point of inexhaustibility? Could that be the meaning we give to the retracted aspect of the products that we postulate and defend? Does algorithmic calculation help us with this? [EP]

¿Bajo qué condiciones la relectura estructuralmente inagotable de un texto conduce al agotamiento? ¿Cuándo y cómo se enfrenta esa repetición a la entropía que la impulsa? ¿Es este agotamiento el punto de inflexión en el que un lector antes ausente se posa de nuevo en el texto inagotable

we conceptualize the artistic link between these two features? [PF]

Si las palabras no son inocentes, ¿por qué hemos empezado por «descripción», «página» y «texto»? ¿Las tres palabras solo son recursos del habla? ¿El formato de la conversación nos permite reflexionar sobre ellas? [EP]

If writing is already a type of burning of language (perhaps for crimes made in the name of either the law or its transgression) what if the burning of books were less the burning of words than the burning of the holes that people have discovered in the language? Would then the next logical political step of the mass incineration of living bodies become the endeavor to burn the absent readers of those books? [PF]

¿Nos encontramos entre un paisaje de relecturas que rehúsan, retraen y revisan a los personajes que por él revisitan las mismas escenas, hasta lo inagotable? ¿Puede ser ese el sentido que damos al aspecto retraído de los productos que postulamos y defendemos? ¿El cálculo algorítmico nos ayuda a ello? [EP]

Under what conditions does the structurally inexhaustible rereading of a text lead to exhaustion? When and how does such repetition confront the entropy that drives it? Is this exhaustion the pivotal point at which a once absent reader lands again on the inexhaustible text but with nothing left to symbolize? Is this paradoxically the fertile moment when the hollow of the text becomes overbearing, swollen with interpretation, and emptied out with this very fullness? Why might this be the point at which the reader could optimally then begin to abstract and write a corresponding set of experimental instructions, the algorithm finally for an absent text? [PF]

pero sin nada más que simbolizar? ¿Es este, paradójicamente, el momento fértil en el que el hueco del texto se vuelve prepotente, se hincha de interpretación y se vacía con esa misma plenitud? ¿Por qué podría ser este el punto en el que el lector podría entonces, de forma óptima, comenzar a abstraer y escribir un conjunto correspondiente de instrucciones experimentales, el algoritmo finalmente para un texto ausente? [PF]

**Bibliografía**

**References**

Apollinaire, Guillaume (1995). *Calligrammes*. Éditions Gallimard.

Cioran, E. M. (2004). *El crepúsculo del pensamiento*. Nueva imagen.

Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos.

Jabès, Edmond (1979). *A Share of Ink*. Menard Press.

Joyce, James (2003). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Penguin Classics.

Lacan, Jacques, (1977). *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. W. W. Norton & Co.

McLuhan, Marshall (1967). "McLuhan is the Message", CBC Telescope. Disponible en línea en: | Available online at: <<https://www.cbc.ca/player/play/2682264969>>.

Pound, Ezra (1976). *The Cantos*. Faber & Faber.

Quenau, R.; Perec, G.; Le Lionnais, F.; Calvino, I.; Matews, H. (2016). *Oulipo. Ejercicios de Literatura potencial*. La Caja Negra.



## Humboldt's cloud

This text documents the artistic research project *Il Viaggio di Archivio*, realised during my residency as an intern at the Spanish Academy in Rome (MAEC-AECID 2020-2021). In addition, it summarises the dérives which form the procedural corpus of the investigation. This text explores the potential of archives, their various natures, and the re-readings that we may make of them, from the perspective of art. It also explores how the experience of the “eternal city” becomes conditioned by these archives, whether these are plant catalogues, herbaria, or the encrypted notes in Humboldt’s notebook. In short, the text suggests the metaphor of the «cloud», and how to condense this cloud into rain, in order to lend meaning to its content.

### Travel Notebook: Roman Notes

It is difficult to ignore the suggestions of tourist guides in a city like Rome, which harbours so many vestiges of previous civilisations. And even more so, if this guide is the *Mittel Italien und Rom*, by Baedeker (Leipzig, 1880), a pioneer of its kind, and the first to include a panoramic view of the eternal city from San Pietro in Montorio, where I would reside during my stay. These travel guides were what our mobile devices are today, a source of information that guides, conditions and marks out a traveller’s steps.

In any case, this investigation is based on Humboldt’s “Roman Notes”, which may be

## Humboldt's cloud

Este texto documenta el proyecto de investigación artística *Il viaggio di archivio*, desarrollado durante la residencia como becaria en la Academia de España de Roma (MAEC-AECID 2020-2021). Así mismo, recopila las derivas que conforman el corpus procesual de la investigación. Se indaga sobre el potencial de los archivos, sus diferentes naturalezas y las relecturas que podemos hacer de estos desde el arte, y cómo la experiencia de la «ciudad eterna» deviene condicionada por estos archivos, ya sean catálogos de plantas, herbarios o las encriptadas notas del cuaderno de Humboldt. En definitiva, plantea la metáfora de la «nube» y cómo hacerla llover para dotar de significado su contenido.

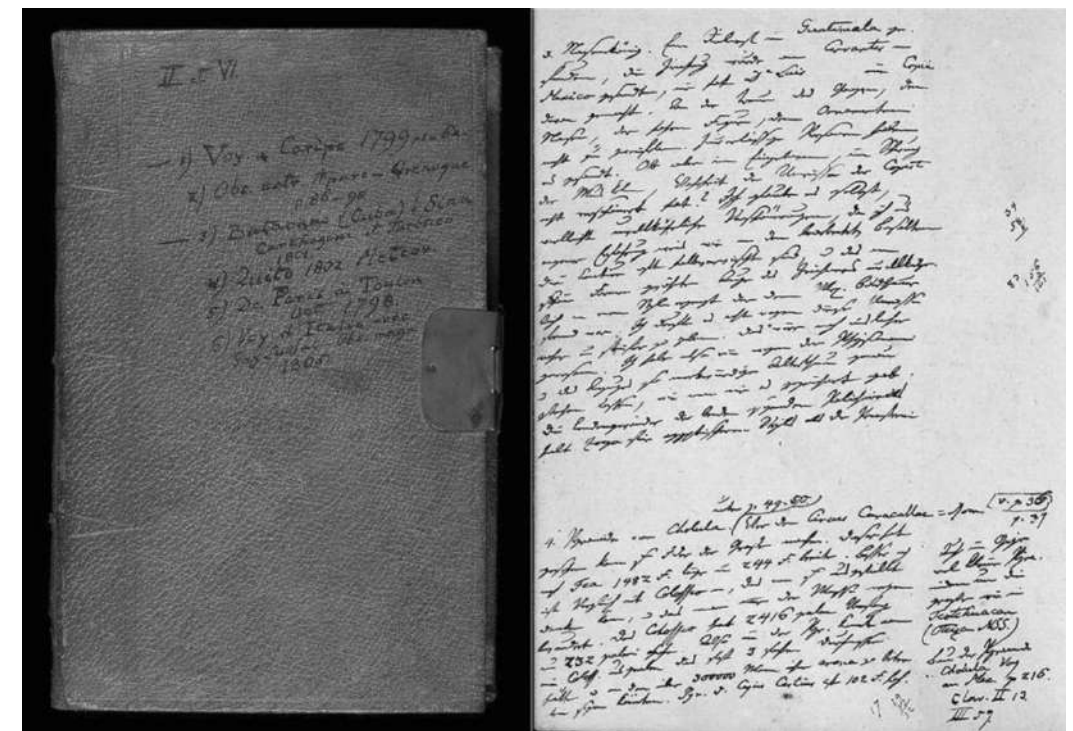
### Cuaderno de viaje: notas romanas

Es difícil dejar a un lado las indicaciones de las guías turísticas en una ciudad como Roma, que alberga tantos vestigios de anteriores civilizaciones. Y aún más, si se trata de la guía *Mittel Italien und Rom*, de Baedeker (Leipzig, 1880), pionera en su género y la primera en incluir una panorámica de la ciudad eterna desde San Pietro in Montorio, donde residiría durante mi estancia. Estas guías del viajero fueron lo que hoy son nuestros dispositivos móviles, una fuente de información que orienta, condiciona y marca los pasos del viajero.

En todo caso, esta investigación parte de «Las notas romanas» de Humboldt, que se

encuentran en su cuaderno *El viaje de París a Italia con Gay-Lussac* (1805). Las páginas de este manuscrito son inauditas y singulares, abarrotadas de información entrecruzada, multilingüe y aparentemente desordenada; en estas se superponen todo tipo de notas, cifras, cálculos, gráficos y mapas. Este *Tagebuch* es cualquier cosa menos lo que entendemos propiamente por un diario de viaje.

found in his notebook *Journey from Paris to Italy with Gay-Lussac* (1805). The pages of this manuscript are unprecedented and unique, crammed with intertwined, multilingual and apparently disordered information; all kinds of notes, figures, calculations, graphs and maps are superimposed on them. This *Tagebuch* is anything except what we might strictly understand as a travel diary.



**FIGURA 1.** Cuaderno de viaje de Alexander von Humboldt, *El viaje de París a Italia con Gay-Lussac* (1805). Portada y página interior. Fuente: Staatsbibliothek (Berlín). | **Figure 1.** Alexander von Humboldt’s travel diary, *Journey from Paris to Italy with Gay-Lussac* (1805). Cover and frontispiece. Source: Staatsbibliothek (Berlin).

Alexander von Humboldt's stay in Rome of over three months is still very little known today, and has hardly been studied. A few months after his famous five-year tour of America, he undertook a journey to Italy in 1805 in the company of the young physicist, Gay-Lussac. The reason, by his own account, was to visit his brother Wilhelm and his family in Rome, when in reality it was a way of postponing his inevitable return to Berlin. In Rome, he stayed for two separate periods; the first during the springtime, from April 30th to July 16th, and the second at the end of summer, from August 19th to September 18th. He visited monuments, ruins and museums, made notes and recorded data. He also spent many hours studying the manuscripts in the Vatican Library, fascinated by Mexican imagery and pre-Hispanic codices.

In Rome, he shared knowledge with artists, archaeologists and scientists, commissioned nature paintings, and frequented the antiquarian shop belonging to Danish archaeologist Georg Zoëga. With the latter, he visited the ruins, and exchanged knowledge that allowed him to apply the naturalistic method to art objects. Likewise, he shared and borrowed instruments and data recorded by his fellow travellers, taking into account the collective dimension of all knowledge construction. At the end of the notebook, he devoted a few pages to measuring the earth's magnetism, meteorology, etc. Precisely this investigative approach, through the measurement and quantification of the world, set him apart from the romantic manifestos of his contemporaries. For Goethe, the heavy equipment in Humboldt's travel luggage, which would contain a sextant, a chronometer, barometers, and thermometers, could only hinder the "free and joyful"

La estancia en Roma de más de tres meses de Alexander von Humboldt es aún hoy en día muy poco conocida y ha sido escasamente estudiada. Pocos meses después de su famoso viaje de cinco años por América, emprende un viaje a Italia, en 1805, en compañía del joven físico Gay-Lussac. El motivo, según detalla, es visitar a su hermano Wilhelm y su familia en Roma, cuando en realidad es una manera de postergar su obligado retorno a Berlín. En Roma permanece en dos estancias diferentes: la primera, en primavera —del 30 de abril al 16 de julio—, y la segunda, a finales de verano —del 19 de agosto al 18 de septiembre—. Visita monumentos, ruinas y museos, toma registros y datos. También dedica muchas horas al estudio de los manuscritos de la Biblioteca del Vaticano, fascinado por la imaginería mexicana y los códices prehispánicos.

En Roma comparte conocimientos con artistas, arqueólogos y científicos, encarga cuadros de la naturaleza a pintores y frecuenta el anticuario del arqueólogo danés Georg Zoëga. Con este último, visita las ruinas e intercambia conocimientos que le permiten aplicar el método naturalista a los objetos del arte. Así mismo, comparte y toma prestados los instrumentos y los datos registrados por sus compañeros de viaje, asumiendo la dimensión colectiva de toda construcción del conocimiento. Al final del cuaderno dedica unas páginas al registro del magnetismo de la tierra, la meteorología, etc. Justamente este enfoque investigativo, mediante la medición y cuantificación del mundo, lo desmarcan de la proclama romántica de sus contemporáneos. Para Goethe, el pesado instrumental del equipaje de viaje de Humboldt, que contenía un sextante, un cronómetro, barómetros y termómetros, solo

podía entorpecer la contemplación «libre y gozosa» de la naturaleza. Y lamentaba que este no pudiera concebir la interpretación del mundo sin este gabinete portátil, incluso para visitar Italia.

De hecho, las páginas de este diario personal tampoco corresponden propiamente a lo que entendemos por «archivo», donde la organización archivística y didáctica pone énfasis en la homogeneidad de los datos. Se trata más de un catálogo de entradas múltiples, cuyos datos recolectados como unidades independientes han sido registrados según un sistema de indexación personal, como si se tratara de un código difícil de descifrar. Seguramente, su mentor Georg Forster (1754-1794), conocido por su diario *A Voyage around the World* (1772), motivó esta práctica de entender el mundo mediante notas y datos, así como su *Wanderlust*.

A modo de cuaderno de bitácora, aquí lo interesante es que estamos ante un «objeto de estudio» en curso, que se genera mientras se viaja. Una documentación en proceso, repleta de citas y referencias, que posteriormente será revisitada y reutilizada, y que, por lo tanto, nos revela «la investigación abierta» del científico. Y más específicamente, los vínculos entre «viajar y tomar notas en la construcción del conocimiento, a finales de los siglos XVIII y XIX. El científico deconstruye el modelo tradicional del Grand Tour, y Roma e Italia serán para él un lugar donde realizar una indagación a escala planetaria, un marco de comparación entre el Viejo y el Nuevo Mundo», tal como nos dice Marie-Noëlle Bourguet en *Le monde dans un carnet, Alexander von Humboldt en Italie* (1805) (Deloye, 2018, p. 255).

Roma representa para el científico el lugar de la escritura, un espacio de compi-

contemplation of nature. And he, Goethe, regretted that Humboldt could not imagine interpreting the world without this portable laboratory, even to visit Italy.

In fact, the pages of this personal diary do not exactly correspond to what we would understand as an "archive", in which archival and didactic organisation emphasises the homogeneity of the data. It is more of a catalogue of multiple entries, with the data collected as independent units that have been set down in accordance with a personal indexing system, like a code which is difficult to decipher. Almost certainly, his mentor Georg Forster (1754-1794), known for his journal *A Voyage around the World* (1772), was the reason why Humboldt adopted this practice of fathoming the world through notes and data, as well as encouraging his *Wanderlust*.

As a travelogue, what is interesting here is that we are dealing with an "object of study" in progress, which is generated while travelling. A documentation in progress, full of citations and references, which will later be revisited and reused, and which, therefore, reveals the scientist's "open research". And more specifically, the links between "travelling and taking notes in the construction of knowledge, in the late eighteenth and nineteenth centuries. The scientist deconstructs the traditional model of the Grand Tour, and Rome and Italy will be for him a place to carry out an investigation on a planetary scale, a framework for comparison between the Old and the New World", as Marie-Noëlle Bourguet tells us in *Le monde dans un carnet, Alexander von Humboldt en Italie* (1805) (Deloye, 2018, p. 255).

For the scientist, Rome represents the place of writing, a space for compilation, an

ideal setting for a complete reconsideration of the plant kingdom, in short, "the travel archive".

#### Botanising asphalt: for a Roman geography of plant life

My residence at the Academy also took place over two separate periods of time, as I had requested in my scholarship application, both coinciding with those of Alexander von Humboldt. I arrived in Rome at the beginning of spring, and a few days later, the city closed its gates again as a result of the pandemic. Probably, to stroll like a *flâneur* through an empty, lonely, touristless city made it even easier to accomplish what I had set out to do; which was to feel my way around the city based upon botanical clues.

The objective of the project is to speculate upon, by means of its plant life, the scientist's relationship with Rome. In fact, the botanical exploration of the city corresponds here to the idea of what Walter Benjamin calls "botanising asphalt", very much in keeping with the philosophy of the *flâneur*. For Benjamin, the *flâneur* acts like an archaeologist digging through the ruins of a future civilisation, though here in the Eternal City this may seem paradoxical. About this, Benjamin writes in the epilogue, which he dedicates to his friend Franz Hessel: "The *flâneur* is the creation of Paris. The wonder is that it was not Rome. But perhaps in Rome even dreaming is forced to move along streets that are too well-paved. And isn't the city too full of temples, enclosed squares, and national shrines to be able to enter undivided into the dreams of the passer-by, along with every paving stone, every shop sign, every flight of steps, and every gateway? The great reminiscences, the his-

lación, un marco idóneo para repensar las plantas de manera global, en definitiva, «el viaje de archivo».

#### Botanizar el asfalto: para una geografía romana de las plantas

Mi residencia en la Academia transcurrió también en dos estancias, tal como había solicitado en mi aplicación a la beca, ambas coincidentes con las de Humboldt. Llegué a Roma con el inicio de la primavera, y a los pocos días la ciudad volvía a cerrar sus puertas a consecuencia de la pandemia. Seguramente, «flanear» por una ciudad vacía, solitaria y sin turismo facilito aún más llevar a cabo lo que me había propuesto: explorar la ciudad a tientas a partir de indicios vegetales.

El objetivo del proyecto es especular, a través de las plantas, la relación que el científico tuvo con Roma. De hecho, la exploración botánica de la ciudad responde aquí a la idea de lo que Walter Benjamin denomina «botanizar el asfalto», muy acorde con la filosofía del *flâneur*. Para Benjamin, este actúa como un arqueólogo que indaga en las ruinas de una civilización futura, aunque aquí en la ciudad eterna esto puede parecer paradójico. Sobre esto, Benjamin escribe en el epílogo que le dedica a su amigo Franz Hessel: «Sin duda fue París quien construyó al *flâneur*. Lo asombroso es que no fuera Roma la que lo hiciera. Pero, en Roma, ¿no trazan los sueños mismos esas calles demasiado trajinadas? ¿Y no está la ciudad demasiado llena de templos, plazas, santuarios [...], para poder incluir estos en el sueño del paseante? Las grandes reminiscencias, las emociones históricas, son una limosna que el auténtico *flâneur* cede con gusto al viajero» (Benjamin en Hessel, 1997, p. 215).

En realidad, mis paseos tuvieron poco de los devaneos del *flâneur*; las restricciones de movilidad los convirtieron en recorridos expeditivos en solitario. Cada día, con una especie de salvoconducto en el bolsillo, atravesaba una ciudad vacía, al mediodía los pocos comercios que estaban abiertos también cerraban, los romanos se refugiaban en sus casas y las plantas se iban apoderando de las aceras. La Roma callada producía una mezcla de placer y vértigo. Y dejándome llevar por *Las ensoñaciones del paseante solitario*, diariamente salía a visitar lugares turísticos que habían sido abandonados eventualmente. Y, como jugando a «hundir la flota», fui rellenando la cuadrícula del mapa que colgaba en el estudio, «[...] herborizando a derecha e izquierda, sentándome en los reductos más solitarios para soñar allí a mi antojo» (Rousseau, 2016, p. 122); llené mi cuarto de flores y hierbas, y con una lupa en la mano me entregué a la Botánica. «Nada más singular, que el éxtasis que experimentaba con cada observación que hacía de la estructura y la organización vegetal» (Rousseau, 2016, p. 119).

#### Primer paseo

En Roma, parece imposible no empezar con una primera visita al Orto Botanico, situado en la ladera del Gianicolo y que se encuentra a pocos pasos de la Academia. A inicios de abril, la primavera aún asoma de manera tímida, como los habitantes de la ciudad. Me dirijo a los viñedos que por su gran diversidad fascinaron a A. H. en su visita; junto al camino, casualmente tropiezo con una orquídea salvaje, la *Bletilla striata*. Wade Davis, en su libro *El río* (2004, p. 447), narra cómo, en 1801, Alexander Humboldt y el botánico Aimé Bonpland encuentran la denominada orquídea azul (*Aganisia cyanea*) en las faldas

torical frissons-these are all so much junk to the *flâneur*, who is happy to leave them to the tourist' (Benjamin in Hessel, 1997, p. 215).

Actually, there were few of the *flâneur's* idle moments in the strolls I took; pandemic restrictions turned them into expeditious solo tours. Every day, with a kind of safe-conduct in my pocket, I crossed an empty city, the few shops which remained open also closed at noon, the Romans took refuge in their houses, and the plants were taking over the pavements. The silent Rome produced a mixture of pleasure and vertigo. And, letting myself be carried away by *The Reveries Of The Solitary Walker* every day I went out to visit tourist places that had been temporarily abandoned. And, as though I were playing a game of "Battleship", I filled in the grid of the map that hung in the study, "[...] herborising in all parts, or seating myself on some pleasant solitary spot, enjoyed at ease the charm of contemplation". (Rousseau, 2016, p. 122); I filled my room with flowers and herbs, and with a magnifying glass in hand I gave myself over to Botany. "Nothing more unique than the ecstasy I experienced with each observation I made of the structure and organisation of plants" (Rousseau, 2016, p. 119).

#### First walk

In Rome, it seems impossible not to start with a first visit to the Orto Botanico, located on the slopes of the Gianicolo, and just a few steps from the Accademia. At the beginning of April, spring still appears timidly, like the inhabitants of the city. I am heading to the vineyards which, due to their great diversity, fascinated Humboldt. during his visit. Along the way, I accidentally come across a wild orchid, *Bletilla striata*. Wade Davis, in his book *The River* (2004, p. 447), tells how, in 1801,



Alexander Humboldt and the botanist Aimé Bonpland found the so-called blue orchid (*Aganisia cyanea*) on the slopes of the Duida, the Mountain of the Lost World. Very few explorers have been lucky enough to come across this unique species, whose blue colour is absolutely extraordinary among orchids. In fact, there are many orchids whose taxon bears the epithet *humboldtii*.

### Second walk

I visit another *orto* or, rather, a representation of a garden, this time inside a museum, the Palazzo Massimo alle Terme. These are the famous frescoes in Livia's Villa, discovered in 1863 during excavations in the archaeological zone of Prima Porta, whose state of conservation is impressive, given the date of their execution (between 40-20 BC). The paintings, unique among representations of Roman gardens, were located inside a subterranean nymphaeum, under a barrel vault, in what was once the residence of Livia Drusilla, wife of emperor Caesar Augustus.

The panoramic view of the garden offers viewers a great diversity of plant and bird life, situated on two clearly defined planes. Unfolding along the entire horizontal perimeter of the scene, are only two architectural elements that we find represented. In the foreground there is a fence woven from rushes with three openings, which contrasts with the pink marble balustrade in the background. In between the two, a green border invites the viewer to enter and walk through. Growing in this space, obeying a symmetrical composition and spaced at regular intervals, are a number of important species of trees (pine, oak and fir) and flowering plants. Some have interpreted this intermediate space as the true garden, a *hortus conclusus*.

del cerro del Duida, la Montaña del Mundo Perdido. Son muy pocos los exploradores que han tenido la suerte de cruzarse con esta especie tan única, cuyo color azul es absolutamente extraordinario entre las orquídeas. De hecho, existen muchas orquídeas cuyo taxón lleva el epíteto *humboldtii*.

### Segundo paseo

Visito otro *orto* o, mejor dicho, un jardín representado, esta vez dentro de un museo, el Palazzo Massimo alle Terme. Se trata de los famosos frescos de la Villa de Livia, descubiertos el año 1863 durante unas excavaciones en la zona arqueológica de Prima Porta, cuyo estado de conservación es impresionante, dada la fecha de su ejecución (entre el 40-20 a. C.). Las pinturas, únicas en las representaciones de jardines romanos, se encontraban dentro de un ninfeo subterráneo, bajo una bóveda de cañón, en la que fue la residencia de Livia Drusilla, esposa del emperador Caesar Augustus.

La visión panorámica del jardín nos ofrece una gran diversidad de plantas y aves que se sitúan en dos planos claramente diferenciados. A lo largo de todo el perímetro horizontal de la escena, se despliegan los dos únicos elementos arquitectónicos que encontramos representados. En primer término, una cerca de junco tramado con tres aperturas, que contrasta con la balaustrada de mármol rosado del fondo. En medio, una franja verde invita al espectador a adentrarse y transitarla. En este espacio, respondiendo a una composición simétrica y con intervalos regulares, crecen especies arbóreas significativas (pino, roble y abetos) y plantas en flor. Algunos han interpretado este espacio intermedio como el verdadero jardín, un *hortus conclusus*. Más allá de la

balaustrada se extiende la auténtica escena: un bosque frondoso. En algún lugar recuerdo haber leído que el jardín coreografía nuestros movimientos; aquí todo apunta a la experiencia de la *passeggiata*, y con ella la apreciación de las plantas.

En el análisis botánico de los frescos realizado por la etnobotánica Giulia Caneva, «la flora representada es autóctona en su conjunto, no es muy rica y la encontramos repetida y ordenada» (Caneva y Bohuny, 2003, p. 151). Se identifican 24 especies mayoritariamente de la flora espontánea mediterránea, como *Acanthus mollis*, *Arbutus unedo*, *Anthemis cotula*, *Buxus sempervirens*, *Chrysanthemum coronarium*, *Cornus mas*, *Cupressus sempervirens*, *Cydonia oblonga*, *Hedera helix*, *Iris*, *Laurus nobilis*, *Myrtus communis*, *Papaver somniferum*, *Phoenix dactylifera*, *Phyllitis scolopendrium*, *Pinus pinea*, *Punica granatum*, *Quercus ilex*, *Quercus robur*, *Rosa centifolia*, *Viola reichenbachiana*, *Nerium oleander* y *Picea Excelsa*. «La descripción naturalista de las especies no es rigurosa, su identificación a menudo se efectúa sobre unos pocos elementos de diagnóstico [...]» (Caneva y Bohuny, 2003, p. 154).

Otro aspecto interesante de este jardín es que las plantas son atemporales, es decir, están representadas simultáneamente con hábitos estacionales diferentes: unas en primavera, como las amapolas, rosas y margaritas, mientras que otras en otoño, como los membrillos, granados y madroños. Lo más interesante de la disposición de las plantas es que se acaban desplegando en 360 grados, como un «catálogo botánico». Previsiblemente, Humboldt habría analizado las plantas de haber visitado la Villa Livia. En todo caso, reclaman mi atención las pequeñas plantas

sus. Beyond the balustrade lies the real scene; a lush forest. Somewhere I remember reading that the garden choreographs our movements; here, everything points to the experience of the *passeggiata*, and with it the appreciation of plants.

According to a botanic analysis of the frescoes carried out by ethnobotanist Giulia Caneva, "The flora does not look very rich as a whole and its elements appear as a repetitive trend" (Caneva and Bohuny, 2003, p. 151). 24 species are identified, mostly from the spontaneous Mediterranean flora, such as *Acanthus mollis*, *Arbutus unedo*, *Anthemis cotula*, *Buxus sempervirens*, *Chrysanthemum coronarium*, *Cornus mas*, *Cupressus sempervirens*, *Cydonia oblonga*, *Hedera helix*, *Iris*, *Laurus nobilis*, *Myrtus communis*, *Papaver somniferum*, *Phoenix dactylifera*, *Phyllitis scolopendrium*, *Pinus pinea*, *Punica granatum*, *Quercus ilex*, *Quercus robur*, *Rosa centifolia*, *Viola reichenbachiana*, *Nerium oleander* and *Picea Excelsa*. "The naturalistic description of the species is not rigorous, their identification often being made on a few diagnostic elements [...]" (Caneva and Bohuny, 2003, p. 154).

Another interesting aspect of this garden is that the plants are atemporal, that is, they are represented in a variety of seasonal states, all happening simultaneously; for example, some, such as poppies, roses and daisies, appear as they would in springtime, while others, such as quinces, pomegranates and strawberry trees, appear as they would in autumn. The most interesting thing about the way the plants are laid out is that they end up extending across 360 degrees, like a "botanical catalogue". Surely, if Humboldt had visited the Villa Livia, he would have analysed those plants. In any case, the small non-

descript plants that apparently grow against the grain, next to the balustrade, demand my attention. As secondary actors, I think that they are exactly the same weeds, "ruderal plants", which inhabit present-day Rome, and which are the protagonists of this project.

anodinas que aparentemente crecen a contracorriente, junto a la balaustrada. Como actores secundarios, pienso que son exactamente las mismas malas hierbas, «plantas ruderales», que habitan la Roma actual y que son las protagonistas de este proyecto.



**FIGURA 2.** Plantas rastreadoras. Detalle de los frescos de la Villa Livia, Palazzo Massimo alle Terme. *Cymbalaria muralis* en el Ponte Palatino. Fuente: À. Viladomiu. | **Figure 2.** Creeping plants. Detail from the frescoes in the Villa Livia, Palazzo Massimo alle Terme. *Cymbalaria muralis* on the Ponte Palatino. Source: A. Viladomiu.

**Third walk**

At the beginning of April, the Scalinata di Piazza di Spagna is empty (no tourists); in the cracks of the travertine steps, the creeping plant *Cymbalaria muralis* grows timidly. Within weeks, the staircase is filled with potted plants, and by May the staircase is a carpet of

**Tercer paseo**

A inicios de abril, la Scalinata di Piazza di Spagna está vacía (sin turistas); en las grietas de los escalones de travertino, crece tímida la rastreadora *Cymbalaria muralis*. Al cabo de unas semanas la escalera está ocupada por plantas en macetas y en mayo

la escalera es una alfombra de color, donde florecen azaleas rosadas y blancas. Leo que anteriormente existía en primavera el popular mercado de flores, donde se vendían en abril las más hermosas azaleas.

colour, where pink and white azaleas bloom. I read that previously, there was a popular flower market in spring, where the most beautiful azaleas were sold in the month of April.

**Fourth walk**

On the way to the Baths of Caracalla, I plunge through the lilac mantle of the flowers of the Judas-tree (in Spanish, the tree of love) which covers Viale Giotto. On the way back, I herborise the first chamomile that grows wild in the meadows of Circo Massimo. I remember the painting of *The Botanist* (1570), by Bartolomeo Passarotti (1529-1592), in the Galleria Spada, whose index finger points precisely to an example of *Camamilla romana*.

**Cuarto paseo**

De camino a las Termas de Caracalla, me sumerjo en el manto lila de las flores del árbol del amor que cubre el Viale Giotto. A la vuelta herborizo la primera manzanilla que crece salvaje en los prados del Circo Massimo. Recuerdo el cuadro de *El botánico* (1570), de Bartolomeo Passarotti (1529-1592), en la Galleria Spada, cuyo dedo índice nos presenta justamente un ejemplar de *Camamilla romana*.



**FIGURA 3.** *El botánico*, de Bartolomeo Passarotti. Fuente: Galleria Spada. / Pliegos de herbario, Museo Erbario Sapienza Università di Roma. Fuente: À. Viladomiu. | **Figure 3.** *The Botanist*, by Bartolomeo Passarotti. Source: Galleria Spada. / Herbarium Sheets, Museo Erbario Sapienza University of Rome. Source: A. Viladomiu.



#### Fifth walk

In the Gianicolo, the trees keep good company with the *acanthus*, which covers everything with its oversized leaves. Goethe tells how one night on his trip to Italy, having earlier harvested an acanthus flower out of fascination with its shape, the explosions of the seed pods on the corona startled him awake. I collected a tender floral spike, without seed pods, to try and press it.

#### Sixth walk

A green belt winds through the city. I walk the leafy bank of the Tiber in a south-westerly direction, collecting leaves from the great variety of trees that grow spontaneously and disordered. Upstream, there is less vegetation, and the walls that contain the river assume a greater presence, but a small tree that I cannot identify grows, out of place, inside a barge anchored next to the bank.

#### Seventh walk

In summer, a bush invades the access to the steps of the Via Crucis. Its leaves catch my attention, they seem meticulously trimmed by a lepidoptera, although it is not so; it is a variety of paper mulberry, *Papyrifera morus*. On the last steps, the gaudy *Phytolacca americana*, also known as the red ink plant due to the berries produced on the inflorescence, which mark what they touch with an intense red colour, like dye; it is a traveller of American origin which has found an ideal habitat in Rome.

#### Eighth walk

In July, I am presenting "Italian Dendrographies" (2021) at the Romanian Academy, a collection of leaves from trees gathered from various Italian cities, an exhibition which

#### Quinto paseo

En el Gianicolo, los árboles están bien acompañados por los *Acanthus*, que todo lo cubren con sus sobredimensionadas hojas. Goethe narra cómo una noche en su viaje a Italia, se despierta sobresaltado por las explosiones producidas por las cápsulas de la corona floral que había recolectado, fascinado por la forma del acanto. Recolecto una espiga floral tierna, aún sin cápsulas, para intentar prensarla.

#### Sexto paseo

Un cinturón verde serpentea la ciudad. Recorro la frondosa orilla del Tíber en dirección suroeste, haciendo una recolección de hojas de la gran variedad de árboles que crecen de manera espontánea y desordenada. Río arriba, la vegetación se reduce y los muros que contienen el río cobran mucha más presencia, pero un pequeño árbol que no logro identificar crece, desubicado, en el interior de una barcaza ancorada junto a la orilla.

#### Séptimo paseo

En verano, un arbusto invade el acceso a las escaleras del Via Crucis. Sus hojas me llaman la atención, parecen meticulosamente recortadas por un lepidóptero, aunque no sea así; se trata de una variedad de morera del papel, *Papyrifera morus*. En los últimos escalones asoma, vistosa, la *Phytolacca americana*, también denominada *planta carmín* por sus frutas, cuya inflorescencia desprende un intenso tinte; es una viajera de procedencia americana que ha encontrado en Roma un hábitat ideal.

#### Octavo paseo

En julio, expongo «Italian Dendrographies» (2021) en la Academia de Rumanía, una co-

lección de hojas arbóreas recolectadas en diferentes ciudades italianas que operan a modo de lupa, a través de las cuales divisamos un fragmento del mapa turístico de dicha ciudad. La exposición se extiende por diferentes espacios. En uno de los pabellones, colocho una gran vasija de barro que contiene ramas de diferentes árboles, una especie de hermandad botánica donde la higuera (*Ficus carica*) y el aguacate (*Persea americana*) del Jardín de la Academia Española se entrelazan con el laurel (*Laurus nobilis*) de la Academia de Rumanía.

#### Noveno paseo

En agosto, en la subida de Cosimato a San Pietro caen unos frutos de tamaño considerable, vistosos, rugosos. Se trata del árbol del pan (*Artocarpus communis*), en este caso una planta exótica que fue importada de la Polinesia por los viajeros europeos. Y reflexiono sobre la cantidad de especies que importó Humboldt del Nuevo Mundo.

#### Colección botánica: *Flora ruderalis di Roma*

Seguramente, durante el periodo romano, Humboldt ultimó su conocido *Ensayo sobre la geografía de las plantas*, publicado en Tübingen, en 1807. La escritora Germaine de Staël (1766-1817) aporta un apreciable testimonio en su diario, el 1 de mayo, cuando describe la cantidad de ideas arrojadas, en su primera *promenade* por Roma, por el recién llegado «viajero Humboldt». También describe la ágil habilidad por escanear el paisaje romano que se desplegaba ante sus ojos y las continuas similitudes con el Nuevo Mundo, describiendo las «plantas sociales» en Europa, la diversidad de las formas vegetales en América y la geografía de las plantas. El prefacio de este ensayo está

operates as a magnifying glass through which to see a fragment of the tourist map of each city. The exhibition opens out through various spaces. In one of the pavilions, I place a large clay pot containing branches from various trees, a kind of botanical siblinghood where the fig tree (*Ficus carica*) and the avocado (*Persea americana*) from the garden of the Spanish Academy intertwine with the laurel (*Laurus nobilis*) from the Romanian Academy.

#### Ninth walk

In August, on the ascent from Cosimato to San Pietro, several large, gaudy, wrinkled fruits have fallen. They are from the breadfruit tree (*Artocarpus communis*), an exotic plant imported from Polynesia by European travellers. And I thought about the number of species that Humboldt imported from the New World.

#### Botanical Collection: *Flora ruderalis di Roma*

Surely, during his Roman period, Humboldt completed his well-known *Essay on the Geography of Plants*, published in Tübingen, in 1807. The writer Germaine de Staël (1766-1817) provides valuable testimony in her diary, dated May 1st, when she describes the sheer quantity of ideas generated by the recently arrived "traveller Humboldt" on his first *promenade* through Rome. She also describes his easy skill in scanning the Roman landscape as it unfurled before his eyes, and its frequent similarities to that of the New World, describing the "social plants" in Europe, the diversity of plant forms in the Americas, and the geography of plants. The preface of this essay is dedicated to Goethe, is dated "Rom, im Julius 1805" and is accompanied by an engraving in which



Apollo, the god of poetry, lifts the veil of Artemis, goddess of nature.

In any case, it is an absolutely visionary and advanced essay for its time, which contains the well-known *Tableaux of Nature*. In these, Humboldt advocates a new discipline, "scientific art", through which he "examines the botanical world in a broader context, and understands nature as a holistic relationship between phenomena, represented, he said, with a broad brush" (Wulf, 2016, p. 168). Humboldt groups plants by zones and regions, and not by taxonomic units; he tells us about the various habitats of species depending upon environment and climate. He understood plants to be closely linked to politics and the economy; for him, plants could explain as many things about societies and humanity as they could about nature.

During the months of April and May 2021, more than 50 different species were herborised, pressed and indexed. Most are common, and correspond to two types of habitat: vertical (v) and horizontal (h): *Acanthus mollis* (h), *Allium roseum* (h), *Antirrhinum majus* (v), *Baptisia Tinctoria* (h), *Bellis perennis* (h), *Capsella bursa-pastoris* (h), *Capparis spinosa* (v), *Cymbalaria muralis* (v), *Galium murale* (h), *Geranium pusillum* (h), *Hedera helix* (v), *Leopoldia comosa* (h), *Papaver rhoeas* (h), *Tamus communis* (v), etc. There were many collection sites, but always close to areas of interest to tourists, such as the Belvedere del Gianicolo, Fori Imperiali, Fori Romani, Palatino, Colosseo, Circo Massimo, Domus Aurea, Terme di Caracalla, Villa Borghese, Villa Pamphili, Piazza Navona, Villa Sciarra, Ponte Palatino, Ponte Rotto, Piramide di Caio Cestio, San Pietro in Montorio, Scalinata di Piazza di Spagna, etc.

dedicado a Goethe, va datado «Rom, im Julius 1805» y se acompaña de un grabado donde Apolo, el dios de la poesía, levanta el velo de Artemisa, diosa de la naturaleza.

En todo caso, se trata de un ensayo absolutamente visionario y avanzado para su época, que contiene los conocidos *Cuadros de la Naturaleza*. Con estos, Humboldt aboga por una nueva disciplina, el «arte científico», a través del cual «examina el mundo vegetal en un contexto más amplio y veía la naturaleza como una relación holística entre fenómenos, representados, decía, con brocha gorda» (Wulf, 2016, p. 168). Humboldt agrupa las plantas por zonas y regiones, y no por unidades taxonómicas; nos habla de los diferentes hábitats de las especies en función del entorno y el clima. Entendía las plantas estrechamente vinculadas a la política y a la economía; para él, las plantas podían explicar tantas cosas sobre las sociedades y la humanidad como sobre la naturaleza.

Durante los meses de abril y mayo de 2021 se herborizaron, prensaron e indexaron más de 50 especies diferentes. La mayoría son comunes y corresponden a dos tipos de hábitat: el vertical (v) y el horizontal (h): *Acanthus mollis* (h), *Allium roseum* (h), *Antirrhinum majus* (v), *Baptisia Tinctoria* (h), *Bellis perennis* (h), *Capsella bursa-pastoris* (h), *Capparis spinosa* (v), *Cymbalaria muralis* (v), *Galium murale* (h), *Geranium pusillum* (h), *Hedera helix* (v), *Leopoldia comosa* (h), *Papaver rhoeas* (h), *Tamus communis* (v), etc. Los lugares de herborización fueron múltiples, pero siempre observando el interés turístico, como el Belvedere del Gianicolo, Fori Imperiali, Fori Romani, Palatino, Colosseo, Circo Massimo, Domus Aurea, Terme di Caracalla, Villa Borghese, Villa Pamphili, Piazza Navona, Villa Sciarra, Ponte Palatino, Ponte



**FIGURA 4.** Mesa del estudio 27, con plantas de herbario, Academia de España, Roma (julio 2021). Fuente: À. Viladomiu. | **Figure 4.** Study table 27, with herbarium plants, Spanish Academy, Rome (July 2021). Source: A. Viladomiu.

Rotto, Piramide di Caio Cestio, San Pietro in Montorio, Scalinata di Piazza di Spagna, etc.

El herbario que presento está realizado a la manera de los antiguos herbarios, pero en este encontramos concesiones propias de la artista, y su objetivo no es documentar los caracteres científicos de las plantas, sino mostrar aspectos morfológicos y perceptivos de estas, incluso resaltar aquellos elementos de extrañeza que habitualmente nos pasan desapercibidos. Dichas plantas, que aparentemente se presentan con un interés estético excepcional, son en realidad especies absolutamente comunes. Se trata de la denominada *flora ruderal*, plantas espontáneas, autóctonas, viajeras, migrantes o vagabundas.

The herbarium that I present has been realised in the manner of the old herbariums, but in this one we find the artist's own innovations, and its objective is not to document the scientific characteristics of the plants, but rather to demonstrate their morphologies, and our perceptions of them, even highlighting those curious elements that usually go unnoticed. These plants which seem to be of exceptional aesthetic interest are actually quite common species. These are the so-called *ruderal flora*, spontaneous, native, travelling, migrant or vagrant plants.

For centuries, illustrated herbaria have been a source of documentation and study. Part of this work has taken as a reference significant collections of great aesthetic

interest from the Museo Erbario Sapienza Università di Roma. The pre-linnaean collection of algae and marine plants "Hortus Nereidum" (18th century) is unique, both formally and in the way the specimens have been preserved, inside transparent sheets of unknown organic matter; the "De Notaris" collection (1805-1877) of mosses, lichens and ferns is extremely beautiful and wide-ranging; and, finally, the collection of seeds and fruits by Gustavo Bonaventura (1902-1976) consists of a portfolio of 42 wooden boxes with 3,411 glass phials containing seeds, fruits and other botanical materials. This collection reminds me of the flask of coffee beans from New Granada with Humboldt's own handwriting, which, by coincidence, I was shown at the Herbarium of Jena (Germany).

The botanical research on the Coliseum, compiled in different time periods by Francesco Antonio Sebastiani (1815) and Richard Deakin (1855), helped me to understand the relevance and universality of plants throughout time. Likewise, the recent studies of spontaneous flora in archaeological ruins carried out by ethnobotanist Giulia Caneva and the team of researchers from the Università Roma Tre were extremely helpful. Their plant lists served as a reference for the project (Ceschin *et al.*, 2014, p. 4); studies in which ruderal vegetation is understood as a bioindicator for analysing environmental changes, but also in reconstructing the histories of particular locations.

*The Travel Archive* (2021) comprises a herbarium with botanical plates and collage-plates, and is presented as a collection within its archive boxes. The documents that accompany the plants, such as handwritten texts, maps, engravings, postcards

Durante siglos, los herbarios ilustrados han sido una fuente de documentación y estudio. Una parte de este trabajo ha tomado como referencia colecciones significativas y de gran interés estético del Museo Erbario Sapienza Università di Roma. La colección prelineana «Hortus Nereidum» (s. XVIII) de algas y plantas marinas es única, tanto formalmente como en la manera que conserva los especímenes, dentro de láminas transparentes de una materia orgánica desconocida; la colección «De Notaris» (1805-1877) de musgos, líquenes y helechos es de una gran belleza y envergadura; y, finalmente, la colección de semillas y frutas de Gustavo Bonaventura (1902-1976) consiste en una carpoteca de 42 cajas de madera con 3.411 tubos de vidrio que contienen semillas, frutas y otros materiales botánicos. Esta colección me remite al frasco con semillas de café de Nueva Granada con inscripciones de Humboldt, que casualmente me mostraron en el Herbario de Jena (Alemania).

Las investigaciones florísticas compiladas en diferentes periodos por Francesco Antonio Sebastiani (1815) y Richard Deakin (1855), sobre el Coliseum, me permitieron entender la relevancia y universalidad de las plantas en todos los tiempos. Así mismo, fueron de gran ayuda los estudios recientes de la flora espontánea en las ruinas arqueológicas realizados por la etnobotánica Giulia Caneva y el equipo de investigadores de la Università Roma Tre. Sus listas de plantas sirvieron como referencia del proyecto (Ceschin *et al.*, 2014, p. 4). Estudios donde la vegetación ruderal es entendida como bioindicador para analizar los cambios ambientales, pero también para reconstruir la historia de los lugares.

*Viaje de archivo* (2021) está compuesto de un herbario con láminas botánicas y lámii-

nas-collage, y se presenta como colección dentro de sus cajas de archivo. Los documentos que acompañan las plantas, como textos manuscritos, mapas, grabados, postales y souvenirs, ilustran la visión cosmológica del científico, pero también representan las diversas Romas que aún hoy se siguen solapando en el espacio y el tiempo. En definitiva, las láminas presentan la diversidad de los «biotopos romanos». El herbario en sí no tiene ningún interés botánico particular, más allá de algún error voluntario. Aquí, el herbario es el registro de la experiencia de la ciudad, un dispositivo narrativo, un archivo cuyas plantas son utilizadas como nexo entre pasado y presente.

### Dar voz a las plantas

Cuando volví a Roma en verano, la vegetación había entrado en un estado de letargo y el «ferragosto» silenció de nuevo la ciudad. Ensimismada desde el estudio 27 con su espectacular vista panorámica, reseguí los archipiélagos y corredores verdes de la ciudad. Reconocí los lugares visitados y memoricé la misma panorámica que se despliega del interior de la guía Baedeker. De hecho, llegué a Roma con la idea de hacer una relectura de la ciudad mediante las plantas, fascinada con la idea de que «Humboldt "leía" las plantas como otros leían libros [...]». Nadie había abordado jamás la botánica de esta forma» (Wulf, 2016, p. 170).

Las plantas que presento son justamente aquellas que se siguen abriendo paso a través del asfalto de la geografía urbana, conforman el paisaje de nuestras ciudades y lo proveen de significado. Lejos del rigor científico del botánico, observo y estudio la topología de las plantas, su ausencia de jerarquía, su permanente transformación y

and souvenirs, illustrate the cosmological vision of the scientist, but also represent the various Romes that even today continue to overlap in space and time. In short, the plates present the diversity of the "Roman biotopes". The herbarium itself, apart from some deliberate mistake, has no particular botanical interest. Here, the herbarium is the record of the experience of the city, a narrative device, an archive whose plants are used as a link between past and present.

### Giving plants a voice

When I returned to Rome in the summer, the vegetation had entered a state of lethargy, and the "ferragosto" public holiday silenced the city again. Lost in thought while looking from studio 27 with its spectacular panoramic view, I traced the archipelagos and green corridors of the city. I recognised the places I had visited, and I memorised the same panorama that unfolds from within the pages of the Baedeker guide. In fact, I arrived in Rome with the idea of rereading the city through plants, fascinated by the idea that "Humboldt 'read' plants the way others read books [...]". No one had ever approached botany in this way" (Wulf, 2016, p. 170).

The plants I present are precisely those that keep pushing through the asphalt of urban geography, shaping the landscapes of our cities and providing them with meaning. Far from the botanist's scientific rigour, I observe and study the topology of plants, their absence of hierarchy, their permanent transformation and metamorphosis, their ability to adapt to places, to adopt infinite forms. Most of these species come from gardening, and are the result of decades of cultivation and domestication. Some arrived

as a consequence of the anthropogenic footprint of tourism, and adapted; others evolved with the effects of climate change.

In short, this is a culturalised vegetation which has been permanently eradicated from our cities, but which even so once again pushes through the asphalt. It represents the biodiversity that inhabits our cities, and symbolises plant inter-breeding on a planetary scale.

Perhaps it may seem like an absurd task to give a voice to a city's plants and trees; however, today, standing at the gates of an environmental collapse, it makes more sense than ever.

metamorfosis, su habilidad para adaptarse a los lugares, para adoptar infinidad de formas. La mayoría de estas especies proceden de la jardinería y son el resultado de décadas de cultivo y domesticación. Algunas llegaron a consecuencia de la huella antropogénica del turismo y se adaptaron; otras evolucionaron con los efectos del cambio climático.

En definitiva, se trata de una vegetación culturalizada que ha sido permanentemente erradicada de nuestras ciudades, pero aun así se vuelve a abrir paso a través del asfalto. Representa la biodiversidad que habita nuestras ciudades y simboliza el mestizaje vegetal a nivel planetario.

Tal vez, pueda parecer un cometido absurdo dar voz a las plantas y los árboles de una ciudad; sin embargo, hoy, a las puertas de un colapso ambiental, cobra más sentido que nunca.

#### Nota y agradecimientos:

Quiero hacer una mención especial a la historiadora Marie-Noëlle Bourguet, cuya rigurosa tesis en torno al viaje y al cuaderno de «Las notas romanas», de Alexander von Humboldt, ha sido el punto de partida y ha servido de fundamento de este proyecto artístico; también le debo el título: *Il viaggio di archivio*. Así mismo, los estudios botánicos sobre la flora romana en lugares de interés arqueológico realizados por la etnobotánica Giulia Caneva, de la Università Roma Tre, han sido una importante guía dentro del vasto universo vegetal de la ciudad. Doy las gracias especialmente a las conservadoras Anna Milozza y Agnese Tilia, del Museo Erbario Sapienza Università di Roma, que me facilitaron el acceso y estudio de sus colecciones.

Finalmente, quiero agradecer a todas las personas de la Academia de Roma el apoyo logístico al proyecto, especialmente a la directora, Ángeles Albert de León.

#### Note and thanks:

I would like to give a special mention to the historian Marie-Noëlle Bourguet, whose rigorous thesis on the journey and the notebook of "The Roman Notes", by Alexander von Humboldt, has been the starting point and has served as the foundation of this artistic project. I am also indebted to her for the title: *Il viaggio di archivio*. Likewise, the botanical studies on the Roman flora in places of archaeological interest, carried out by the ethnobotanist Giulia Caneva, from the Università Roma Tre, have been an important guide to the city's vast plant universe. I especially thank curators Anna Milozza and Agnese Tilia, from the Museo Erbario Sapienza Università di Roma, who facilitated my access and study of their collections.

Finally, I would like to thank everyone at the Academy of Rome for their logistical support of the project, especially the director, Ángeles Albert de León.

#### Bibliografía

- Bourguet, M.-N. (2004). *Écriture du voyage et construction savante du monde Le carnet d'Italie d'Alexander von Humboldt*. En línea en: | Available online: <<https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P266.PDF>>.
- Bourguet, M.-N. (2011). «Notes romaines. Le "voyage d'archive" d'Alexander von Humboldt (1805), *Études Germaniques*, v. 261, p. 21-44. En línea en: | Available online: <<https://doi.org/10.3917/eger.261.0021>>.
- Caneva, G.; Bohuny, L. (2003). «Botanic analysis of Livia's villa painted flora (Prima Porta, Roma)», *Journal of Cultural Heritage*, v. 4, p. 149-155. En línea en: | Available online: <[https://doi.org/10.1016/S1296-2074\(03\)00026-8](https://doi.org/10.1016/S1296-2074(03)00026-8)>.
- Caneva, G.; Cutini, M.; Pacini, A.; Vinci, M. (2002). «Analysis of the Colosseum's floristic changes during the last four centuries», *Plant Biosystems*, 136 (3), p. 291-312. En línea en: | Available online: <<https://doi.org/10.1080/11263500212331351199>>.
- Ceschin, S.; Bartoli, F.; Salerno, G.; Zuccarello, V.; Caneva, G. (2014). «Natural habitats of typical plants growing on ruins of Roman archaeological sites (Rome, Italy)», *Plant Biosystems - An International Journal Dealing with all Aspects of Plant Biology*, 150 (5), p. 866-875. En línea en: | Available online: <<http://dx.doi.org/10.1080/11263504.2014.990536>>.
- Davis, W. (2004). *El Río*. Pretextos.
- Deloye, J. (2018). «Marie-Noëlle Bourguet, *Le monde dans un carnet, Alexander von Humboldt en Italie (1805)*», *Revue d'Histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, v. 56, p. 255-257. En línea en: | Available online: <<https://doi.org/10.4000/rh19.5839>>.
- Giner, B. (2003). «Von Humboldt». En: | At: *Cuadros de la Naturaleza*. Catarata.
- Hessel, F. (1997). *Paseos por Berlín*. Tecnos.
- Von Humboldt, A. von (1805). «Voyage de Paris en Italie avec Gay-Lussac, 1805». H: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Nachl. Alexander von Humboldt (Tagebücher) – II und VI, Bl. 1r–49v.
- Rousseau, J.-J. (2016). *Las ensoñaciones de un paseante solitario*. Alianza.
- Wulf, A. (2016). *La invención de la Naturaleza*. Taurus.

#### References



## Obras Works

- 170 Eugènia Agustí – Lali Barrière  
**CEL**
- 174 Joaquim Cantalozella  
**Propuesta para una serie de pinturas**  
Proposal for a series of paintings
- 178 Miquel García Membrado  
**Exhumación n.º 1**  
Exhumation no. 1
- 182 Javier Lozano  
**Santuarios profanos**  
Profane sanctuaries
- 186 Eva Marín Peinado  
**De cómo subir al Tagamanent y no ver nada**  
On how to climb the Tagamanent and not see anything
- 190 Jo Milne  
**Shapeshifters + The weft of invisible friends**
- 194 Jordi Morell Rovira – Tònia Coll Florit  
**Vaciar para rellenar: un acto de redención**  
Drain, and then replenish: an act of redemption
- 198 Laia Moreto Alvarado  
**Un retrato en otro lugar**  
A portrait in somewhere else
- 202 Esther Musgo (Esther Moñivas Mayor)  
**La lengua (*Malleus Feminarum*)**  
Tongue (*Malleus Feminarum*)
- 206 Marta Negre Busó  
**Mensajes**  
Messages
- 210 Òscar Padilla  
**Nivel**  
Spirit level
- 212 Cristina Pastó  
**Belvedere des Lichens**
- 216 Mercedes Pimiento  
**Poros técnicos**  
Technical pores
- 220 Eloi Puig – Peter Freund – Werner Thöni  
**Crescendo cantabile: descripciones retraídas**  
Crescendo cantabile: Retracted descriptions
- 224 Ricardo Trigo  
**El supercomputador y la firma del ignorante**  
The supercomputer and the signature of the ignorant
- 226 Àngels Viladomiu  
**Il viaggio di archivio**

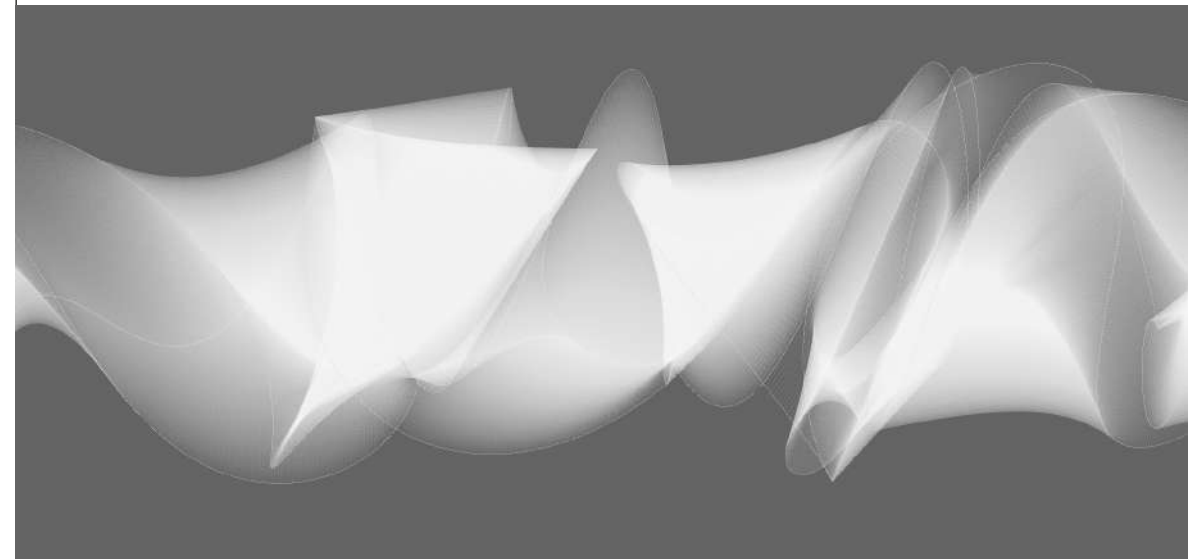
## CEL

CEL originates on-screen as animation and defines itself as a publication on paper combining giclée printing and digital printing. It opens up a conversation about the path taken by an algorithmically generated curve which starts from a point that revolves around another point which, in turn, revolves around a centre. The sum of these two revolutions builds a curve determined by its initial parameters, which are random. The different potential forms adopted by this curve proceed from the different values that the parameters may take. When the curve does not revolve around a point, but rather moves ahead on the screen or page, the central point follows along a straight line.

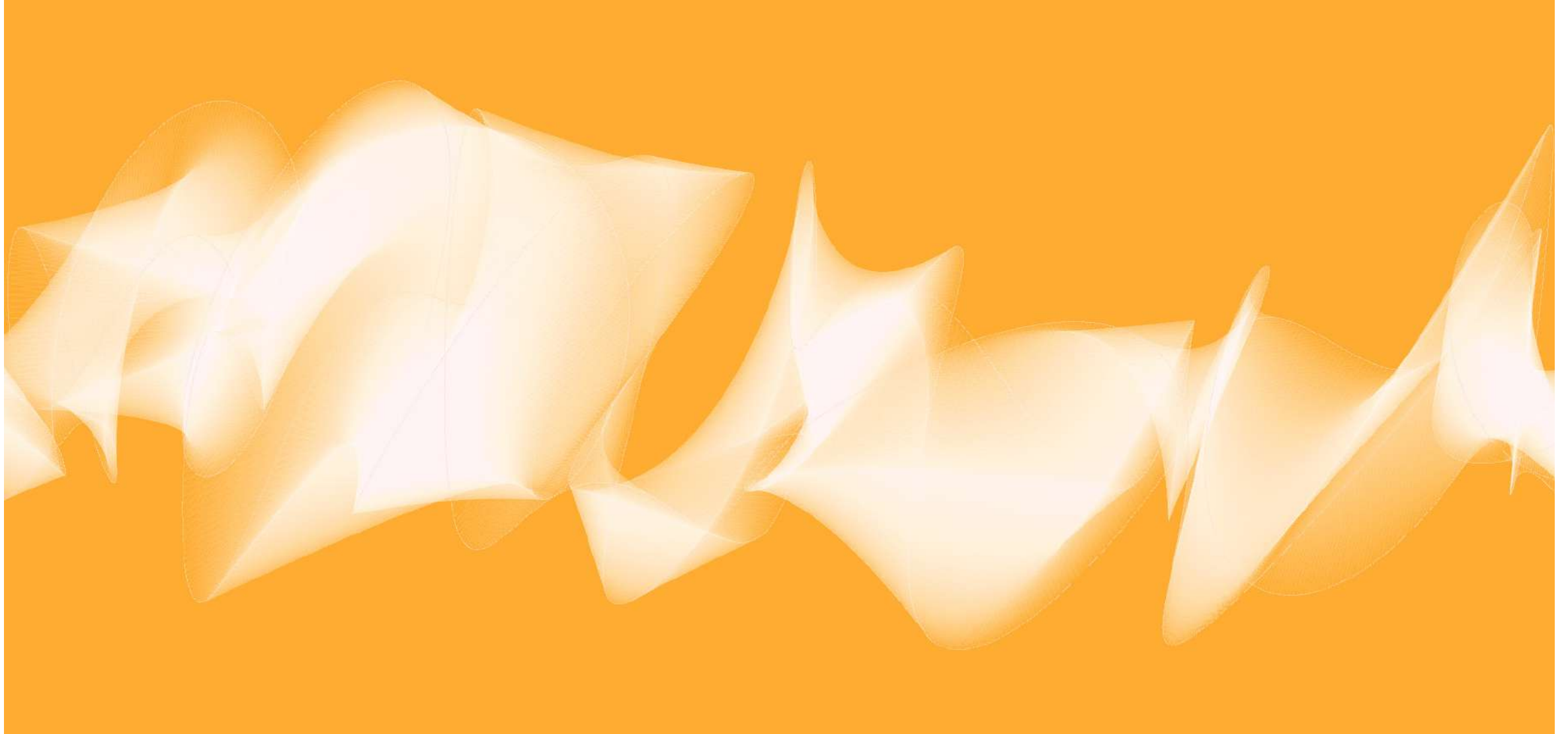
Three curves generated by the same algorithm, with different parameters, move in the same space. From these curves, the connections may be seen; triangles whose apices touch at certain points along their journey. They become entangled, united, cross paths and separate, communicating. The conversation wanders around writing, and around the images that form when writing is illegible. The trace which is created is a reading of the parameters, but our interpretation is not filtered through an understanding of the code; we share without understanding, but we “know” that it is a conversation. What happens when two or more talk about something?

CEL se inicia en la pantalla como animación y se define como publicación sobre la página, combinando la edición *glicée* y la impresión digital. Inaugura una conversación sobre la trayectoria de una curva generada algorítmicamente a partir de un punto que revoluciona alrededor de otro punto que, a su vez, revoluciona alrededor de un centro. La suma de estas dos revoluciones construye una curva determinada por sus parámetros iniciales, que son aleatorios. Las distintas formas que potencialmente adquiere esta curva provienen de los diferentes valores que pueden tomar los parámetros. Cuando la curva no revoluciona alrededor de un punto, sino que avanza en la pantalla o en la página, se mueve el punto central siguiendo una recta.

Tres curvas generadas por el mismo algoritmo, con parámetros distintos, se mueven en un mismo espacio. De estas vemos las conexiones: triángulos que unen sus puntos en ciertos instantes de su recorrido. Se enredan, se unen, se cruzan y se separan, comunicándose. La conversación emprende derivas sobre la escritura y sobre la imagen que se forma cuando es ilegible. El dibujo que se crea es una lectura de los parámetros, pero nuestra interpretación no pasa por la comprensión del código: compartimos sin entender, pero «sabemos» que se trata de una conversación. ¿Qué sucede cuando dos o más hablan de algo?



CEL. Serie en edición *glicée* sobre papel Photo Rag de Hahnemühle 308 g/m<sup>2</sup>, 42 × 59 cm, 2022. Publicación digital sobre papel offset 120 g/m<sup>2</sup>, 21 × 29,7 cm, 2022. | CEL. Giclée edition series on Hahnemühle Photo Rag paper 308 g/m<sup>2</sup>, 42 × 59 cm, 2022. Digital publication on offset paper 120 g/m<sup>2</sup>, 21 × 29.7 cm, 2022.



CEL. Serie en edició *glicée* sobre paper Photo Rag de Hahnemühle 308 g/m<sup>2</sup>, 42 × 59 cm, 2022. Publicación digital sobre paper offset 120 g/m<sup>2</sup>, 21 × 29,7 cm, 2022. | CEL. Giclée edition series on Hahnemühle Photo Rag paper 308 g/m<sup>2</sup>, 42 × 59 cm, 2022. Digital publication on offset paper 120 g/m<sup>2</sup>, 21 × 29.7 cm, 2022.



## Proposal for a series of paintings

The artwork I propose is the result of a series of extracted materials accumulated during the process of the project *Antebrazos* ('Forearms') (2022). I refer to the text that I eliminated during this process. The origin of this series was an image taken at a dinner with friends, in which a tattoo belonging to one of them, dedicated to a football team, was visible. The image was intense, due to its gothic letters and the amateur look of the photography. It seemed interesting to me that this kind of declaration about a sports club could occupy such an important place on the body. So, the first step was to execute a painting based upon that example, in which text occupied the centre of the composition. The dilemma appeared just after completion, when I considered making a series of paintings following the same idea. The problem that arose was related to the realistic nature of the paintings, and the role that words would play in them, since I sensed an overload of hyperreality that could ruin the entire project. This is how I decided to suppress the entire textual register, so as to focus on the naked image. Therefore, the texts disappeared, and only the images remained, without any explanation.

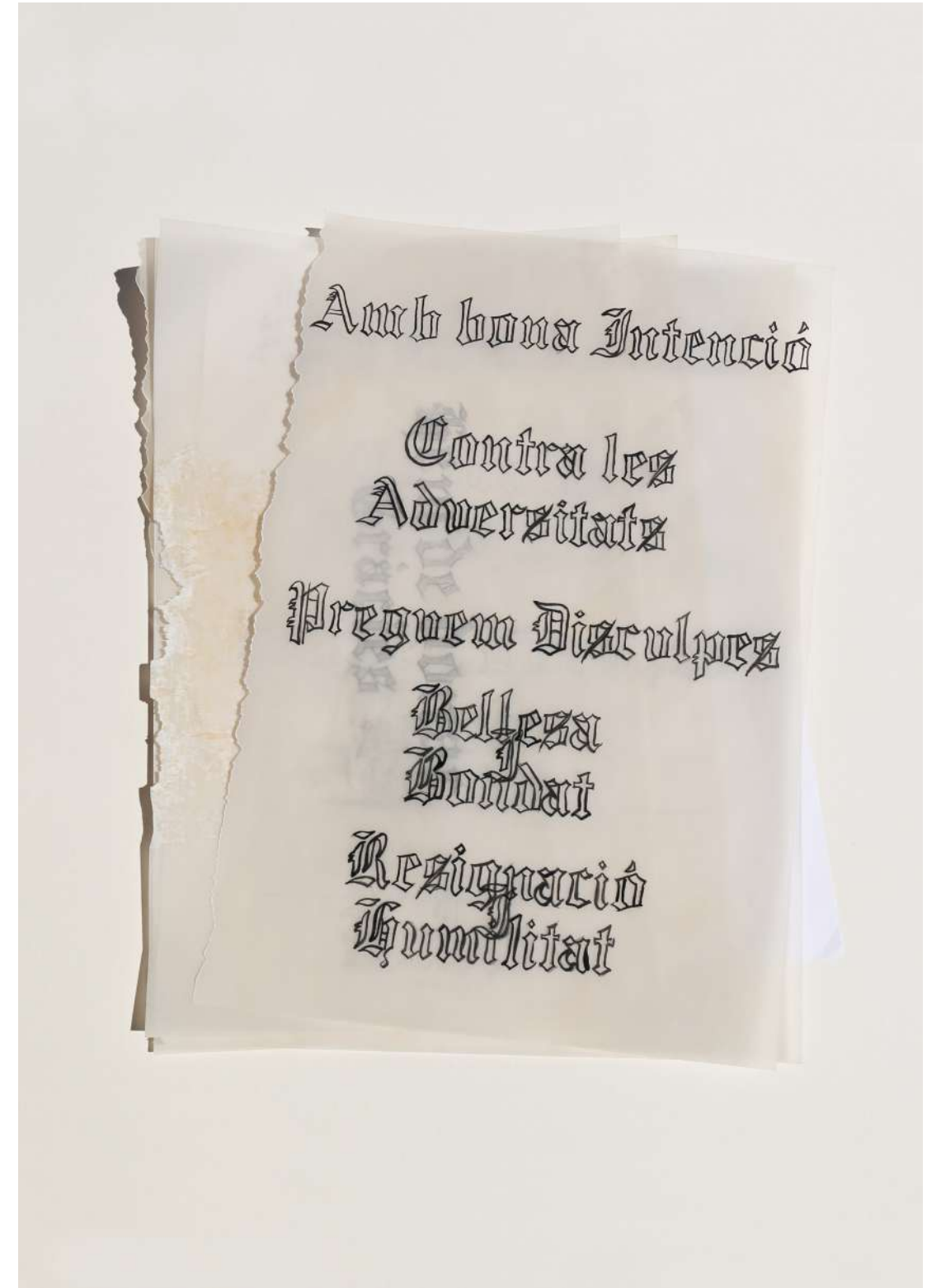
The first painting was discarded, as well as the original photograph. Of the entire process, only the paintings of the arms remain, and apart from them, the words from the tattoos which, taken together, constitute a sort of poem.

## Propuesta para una serie de pinturas

La obra que propongo es el resultado de una serie de renunciadas acumuladas durante el proceso de elaboración del proyecto *Antebrazos* (2022). Me refiero al texto que he ido eliminando durante su elaboración. El origen de esta serie fue a una imagen tomada en una cena de amigos, en la que se veía el tatuaje de uno de ellos dedicado a un equipo de fútbol. El aspecto era intenso debido a sus letras góticas y al tono amateur de la fotografía. Me pareció interesante que este tipo de declaraciones sobre un club deportivo pudiera tomar un lugar tan relevante en el cuerpo. Así pues, el primer paso fue pintar un cuadro partiendo de esa referencia, donde el texto ocupaba el centro de la composición. El dilema apareció justo después de haber terminado, cuando me planteé realizar una serie de pinturas siguiendo el mismo esquema. La problemática que surgía estaba en relación con la factura realista de las pinturas y la función que las palabras ejercerían sobre ellas, ya que intuía una sobrecarga de hiperrealidad que podía arruinar todo el proyecto. Fue así como decidí suprimir todo el registro textual para centrarme en la imagen desnuda. Por lo tanto, los textos desaparecieron y solo quedaron las imágenes, sin ningún tipo de explicación.

La primera pintura se desechó, así como la fotografía original. De todo el proceso solo quedas, por un lado, las pinturas de los brazos, y, por el otro, las propuestas de tatuajes que, sumadas, constituyen una suerte de poema.

Joaquim Cantalozella. *Propuesta para una serie de pinturas*. Tinta y lápiz sobre papel, 2022 (foto del autor). | *Proposal for a series of paintings*. Ink and pencil on paper, 2022 (photo by the artist).



Hem de donar  
Gràcies



## Exhumation no. 1

*Exhumation no. 1* is an exercise in preemptive archeology based on a symbolic exhumation, which, on the one hand, generates a list, understood as a working methodology typical of processes of historical research, and which, on the other, reproduces the act of exhuming, understood as one definition of the verb "to exhume" in the dictionary published by the RAE (the Spanish Royal Academy, publishers of the authoritative dictionary of the Spanish language): to bring the forgotten to light.

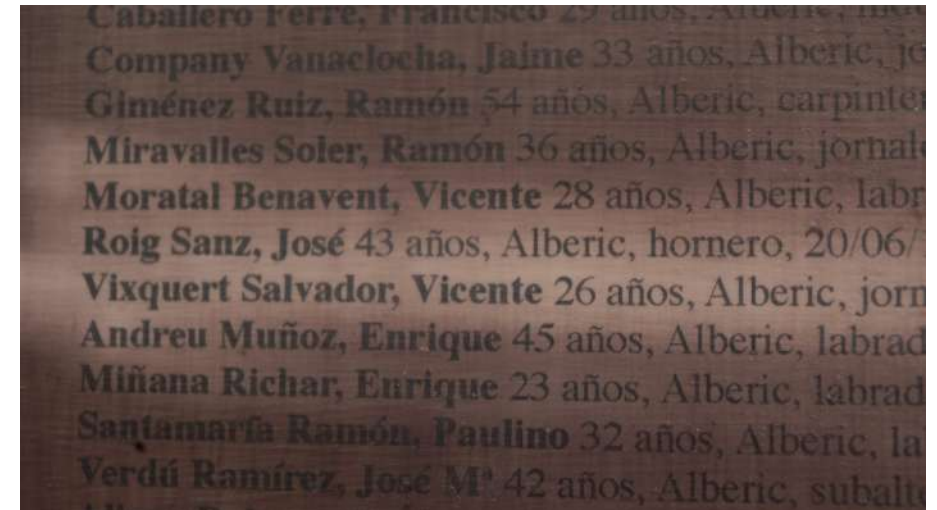
Using data gathered by historian Vicent Gabarda, a list was drawn up with 5,308 records of victims killed under Franco's repression in the País Valencià/Valencian Region. The list has been obscured by a kind of black paint which makes it difficult to read, but which rubs off easily by hand. Thanks to the collaboration of the Plataforma de Asociaciones de Familiares de Víctimas del Franquismo de las Fosas Comunes de Paterna (Platform of Associations for the Relatives of the Victims of Francoism of the Paterna Mass Graves), relatives of the victims were invited to activate the artwork, revealing its content and reclaiming the victims' memories and their dignity. The action took place in El Terrer, known as the Paredón de España, the execution site where Francoist firing squads shot 2,238 people and buried them in mass graves in the Paterna cemetery, located 500 metres from where the executions took place.

*Exhumación n.º 1*. Obra gráfica: pintura sobre impresión digital en papel, 250 × 150 cm. Vídeo, 14' 40", Valencia 2021. | *Exhumation no. 1*. Graphic artwork: painting over digital print on paper, 250 × 150 cm. Video, 14' 40", Valencia 2021.

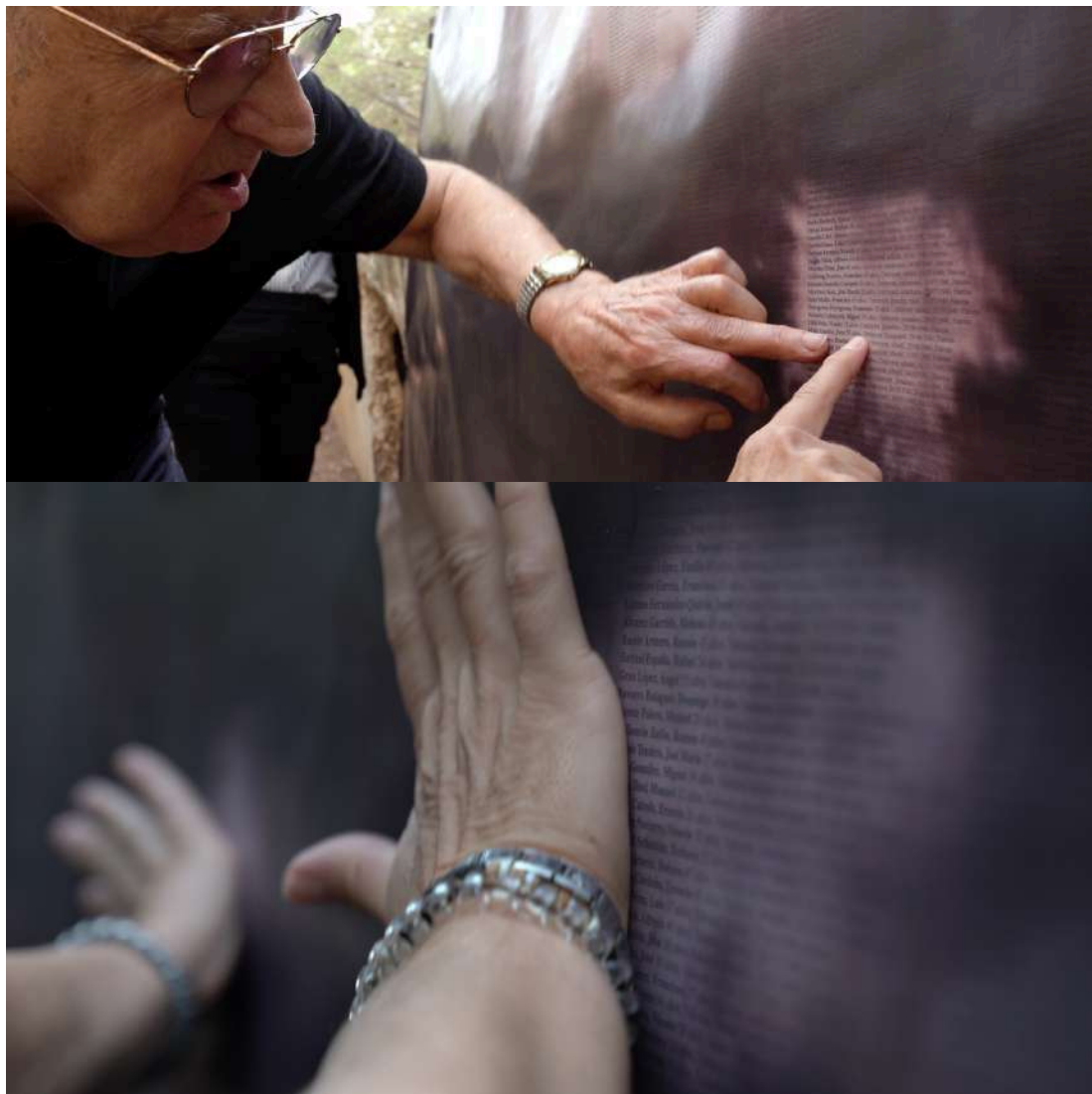
## Exhumación n.º 1

*Exhumación n.º 1* propone un ejercicio de arqueología preventiva a partir de la realización de una exhumación de carácter simbólico, que, por un lado, da lugar a una lista, entendida como metodología de trabajo propia de procesos de investigación histórica y que, por el otro, reproduce el gesto y la acción de exhumar, entendida como una de las acepciones del término publicadas por la RAE: sacar a la luz lo olvidado.

A partir de los datos recopilados por el historiador Vicent Gabarda, se ha elaborado una lista con 5.308 registros de víctimas asesinadas por la represión franquista en el País Valencià. La lista ha sido intervenida con una pintura negra, que impide su lectura y desaparece al frotar la pintura con la mano. Gracias a la colaboración de la Plataforma de Asociaciones de Familiares de Víctimas del Franquismo de las Fosas Comunes de Paterna, se invitó a familiares de las víctimas a activar la obra, revelar su contenido y reivindicar su memoria y dignidad. La acción se llevó a cabo en el Terrer, conocido como el Paredón de España, un lugar donde los franquistas fusilaron a 2.238 personas y las enterraron en fosas comunes en el cementerio de Paterna, situado a 500 metros del lugar donde se produjeron las ejecuciones.







*Exhumación n.º 1*. Obra gráfica: pintura sobre impresión digital en papel, 250 × 150 cm. Vídeo, 14' 40", Valencia 2021. | *Exhumation no. 1*. Graphic artwork: painting over digital print on paper, 250 × 150 cm. Video, 14' 40", Valencia 2021.

## Profane sanctuaries

These artworks are the continuation of the "Profane sanctuaries" project, the product of a random combination of elements of a markedly architectural-sculptural nature. Architecture in a fusion with sculpture, joined through the link between order and play, in order to generate a setting that admits a dual interpretation in which to construct imaginary spaces and relationships.

Randomness causes overlap between objects which, in their similarities, create an urban chimaera, formed from the light of a specific time, creating an unreal space that assumes presence in the image captured through photography.

Joined together by the idea of space, between the social utility of architecture and the formal uselessness of sculpture, these images of objects-buildings, scenarios of meanings constructed out of the imaginary and outside of real experience, are descriptions of urban territories which imply a sense of collectivity, together with physical and symbolic space. Urban imaginaries connected to social thinking, allegorical constructions in which the relationship between the monumental architectural and the sculptural appears magnified.

These objects play with the threatening gigantism of the architectural form and the symbolic materialisation of power, and at the same time with the sculptural form, with three-dimensional composition, with light, and, finally, with the sculptural and formal. They are bizarre elements located on the border between the two disciplines, linked asequally to the space of one as to the space of the other, while at the same time exposing the megalomania of architecture and the development of an aesthetic, spatial, formal and temporal sense of sculpture.

## Santuarios profanos

«Santuarios profanos», resultado de una combinación azarosa de elementos de un marcado carácter arquitectónico-escultórico. Arquitectura fundida con la escultura, mediante la correspondencia entre orden y juego, para generar un escenario de doble lectura en el que construir espacios y relaciones imaginarios.

Lo azaroso hace coincidir objetos que en sus afinidades crean una quimera urbana, formada a partir de la luz de un tiempo concreto, creando un espacio irreal que toma presencia en la imagen capturada mediante la fotografía.

Juntas por la idea de espacio, entre lo útil social de la arquitectura y lo inútil formal de la escultura, estas imágenes de objetos-edificaciones, escenarios de significaciones que se construyen desde el imaginario y fuera de la experiencia real, son descripciones de territorios urbanos que implican un sentido de colectividad, junto con el espacio físico y el simbólico. Imaginarios urbanos relacionados con el pensamiento social y que son elaboraciones alegóricas en las que aparece magnificada la relación entre lo monumental arquitectónico y lo escultórico.

Estos objetos juegan con el gigantismo amenazante de lo arquitectónico y la materialización simbólica del poder, y a la vez con lo escultórico, la composición tridimensional, la luz y, en definitiva, con lo plástico y formal. Son elementos extravagantes situados en el límite de las dos disciplinas, vinculados tanto al espacio de una como de la otra, al mismo tiempo que evidencian lo megalómano de la arquitectura y el desarrollo de un sentido estético, espacial, formal y temporal de la escultura.

Detalle. | Detail.



Fco. Javier Lozano Vilardell. *Santuario profano II-1*. Impresión en 3D en PLA, 2021 (foto del autor). | Profane sanctuaries II-1. 3D PLA Print, 2021 (photo by the artist).





Fco. Javier Lozano Vilardell. *Santuario profano II-2*. Impresión en 3D en PLA, 2021 (foto del autor). | *Profane sanctuaries II-2*. II3D PLA Print, 2021 (photo by the artist).



Fco. Javier Lozano Vilardell. *Santuario profano II-3*. Impresión en 3D en PLA, 2021 (foto del autor). | *Profane sanctuaries II-3*. II3D PLA Print, 2021 (photo by the artist).



## De cómo subir al Tagamanent y no ver nada

Es una acción performativa participativa que explora el relato simbólico que el nacionalismo, y sobre todo la figura de Jordi Pujol, ha erigido en el paisaje de montaña catalán. Esta *performance* se desarrolla en la cumbre del Tagamanent, que es el lugar donde el político decidió reconstruir Catalunya, según él mismo explica en sus memorias.

En una revisión crítica de aquel episodio, la acción propone la lectura compartida en voz alta de diferentes extractos de las memorias de Pujol, concretamente los fragmentos que hablan de su propia visión del paisaje catalán, de su concepción de Catalunya en base a la geografía, de infraestructuras que afectan y modifican el territorio y de su opinión sobre el ecologismo. También incluye pasajes en los que el político referencia su afición al excursionismo y donde narra de forma simbólica sus ascensiones a los picos más altos de Catalunya.

Esta lectura compartida se lleva a cabo solapando unas voces con otras, de forma que, durante la parte central de la performance, no se puede llegar a entender el discurso, lo que genera una posible anulación del este. Además, a todos los participantes se les propone la utilización de un dispositivo que limita la visión panorámica de las vistas desde la cumbre, inhabilitando la visión del paisaje que tienen delante —solamente pueden mirar hacia abajo, lo que les aísla en la lectura y en la escucha—. El objetivo final de la pieza es crear mediante diferentes mecanismos una grieta en el ideal heroico, patriarcal y de conquista que vincula política y excursionismo.

## On how to climb the Tagamanent and not see anything

A participatory performance which explores the symbolic tale constructed in the mountainous Catalan landscape by nationalism, and especially by the figure of the famous Jordi Pujol. This performance takes place on the summit of Tagamanent, where, as the politician himself explains in his memoirs, he decided to rebuild Catalonia.

In a critical revision of that episode, the performance involves a shared performative reading of various extracts from Pujol's memoirs, specifically fragments that speak of his own vision of the Catalan landscape, his conception of Catalonia based on geography, of infrastructures that affect and modify the landscape, and his opinion on environmentalism. It also includes passages in which the politician refers to his fondness for hiking, and in which he narrates, in a symbolic way, his climbs of the highest peaks in Catalonia.

During this shared reading, some voices overlap with others, so that in the central part of the performance, the discourse cannot be understood, possibly cancelling each other out in the process. In addition, all participants are offered the use of a device that limits the panoramic vision of the views from the summit, restricting their sight of the landscape in front of them — they can only look down, which isolates them in reading and in listening —. The work's final objective is to use various different mechanisms to force a crack in the ideal of heroism, patriarchy and conquest that connects politics to hiking.







*Performance participativa. Cima del Tagamanent. Reportaje fotográfico. Sábado 26/3/2022. |*  
Participatory performance. Summit of Tagamanent. Photo reportage. Saturday 26/3/2022.



## Shapeshifters + The weft of invisible friends

*Shapeshifters + The weft of invisible friends*, are part of the set of pieces exhibited in the exhibition *IN\_CERT. Art, Ciència i Pensament des de la Pandèmia*, carried out with Nora Ancarola at Espai Can Manyé, Alella.

*The weft of invisible friends* (figure 1), explores the presence of five of the viruses that have been most powerful in the last century for human beings in the last century: Spanish Flu, Ebola, Smallpox, HIV and SARS-CoV-2. Their quality as adaptable, passive and active entities is pointed out in the *Shapeshifter* series (figure 2). Whereas, in the painting *The weft of invisible friends* (figure 3), made up of five panels, a spider-like web weaves together the viral forms which appear as if seen through a microscope. Despite their amplification to a superhuman scale, the viral forms resist capture and can only be seen clearly through touch. Because it is only through the act of touching, pressing the two skins into contact, that the viral forms can become fully visible. Its constitution in two layers, or two skins, echoes the multiple screens and plastic films that have dominated our interactions since the start of the pandemic. The viral forms are present, but the network of white lines camouflages them, acting as a calming field of disturbance.

*Shapeshifters + The weft of invisible friends*, forman parte del conjunto de piezas presentadas en la exposición «IN\_CERT. Art, ciència i pensament des de la pandèmia», realizada con Nora Ancarola en Espai Can Manyé (Alella).

*The weft of invisible friends* (figura 1) abarca la presencia de cinco de los virus que han sido más contundentes en el último siglo para el ser humano. Su cualidad como entidades adaptables, pasivas y activas se señala en la serie *Shapeshifter* (figura 2). Mientras, en la obra *The weft of invisible friends* (figura 3), compuesta por cinco paneles, una telaraña entreteje las formas virales de la influenza, el ébola, la viruela, el VIH y el SARS-CoV-2, que aparecen como si se vieran a través de un microscopio. A pesar de su amplificación a una escala sobrehumana, las formas virales se resisten a la captura y solo pueden verse claramente a través del tacto. Porque es solo a través del acto de tocar, poniendo las dos pieles en contacto, que las formas virales se hacen plenamente visibles. Su constitución en dos capas hace eco de las múltiples pantallas y películas de plástico que han dominado nuestras interacciones desde el inicio de la pandemia. Las formas virales están presentes, pero la red de líneas blancas las camufla, y actúa como un campo calmante de perturbación.



Figura 1 | Figure 1.  
*Shapeshifter II, III, IV*  
*The weft of invisible friends*  
Exposición | Exhibition «IN\_CERT. Art, ciència  
i pensament des de la pandèmia»  
Espai Can Manyé, Alella  
Octubre | October 2021-  
febrero | February 2022

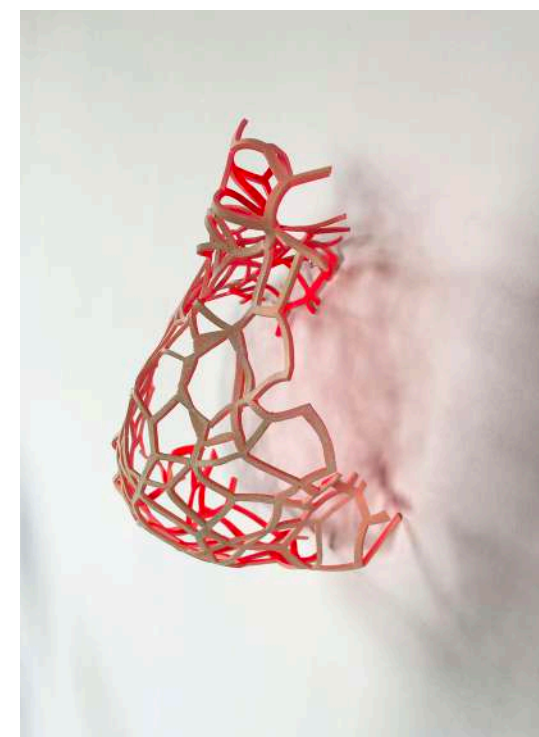


Figura 2 | Figure 2.  
*Shapeshifter III (Cambia formas)*  
Cuero de gamuza sintética  
30 x 40 cm, 2021. | *Shapeshifter III*.  
Synthetic shammy leather and acrylic paint,  
30 x 40 cm, 2021.





Figura 3 | Figure 3. *The weft of invisible friends (La trama de amigos invisibles)*  
Pintura en acrílico sobre Mylar, marco de aluminio 300 × 750 cm, 2021 |  
*The Weft of Invisible Friends*. Acrylic on Mylar, Aluminium frame. 300 × 750 cm, 2021.



## Drain, and then replenish: an act of redemption

An art intervention which attempts to restore a watering hole in a forest in Menorca, carved into the sandstone rock, formerly used to provide drinking water for animals. The aim is to clean out the muck accumulated over years of neglect by removing the sediment, in the hope of restoring a current of vitality which will induce a chain of events; rainwater will fill the watering hole which, now free of mud, will not dry out in summer; birds will come to sip from the pool, and their songs will attract predators, as well as forest-dwelling insects, reptiles, amphibians and mammals. However, the documentary film revealed the protagonists' oscillating feelings, doubts and desires rising to the surface through various undercurrents: anthropological, ecological, aesthetic and personal, to the point of becoming a shared act of redemption with nature, and the animals that inhabit it.

On November 18<sup>th</sup>, 2021, the action *Buidar per reomplir* (Drain, and then replenish) was realised by artist Jordi Morell as part of the Deslocalitzacions project and the Casa d'Artistes (Es Mercadal) creative residency (a collaborative project between Es Far Cultural and Experimentem amb l'Art), based on an idea by Joan Pons and Tónia Coll.

During the project, a dialogue is established between the experiences of Menorcan writer Joan Pons regarding these water-traps and songbirds, and Jordi Morell's artistic research on the island.

*Redempció* is the title of the audiovisual record that fully documents the event, made by Cristian P. Coll.

## Vaciar para rellenar: un acto de redención

Una intervención pretende recuperar un abrevadero para animales, tallado en la roca de marés, situado en un bosque de Menorca. Quieren extraerse los sedimentos y limpiar el lugar de la basura acumulada a lo largo de los años de abandono, con el objetivo de recuperar una corriente de vitalidad que provocará una cadena de eventos: el agua de lluvia llenará la balsa y, libre de fangos, no se secará en verano; los pájaros irán a beber, sus cantos atraerán a los depredadores, y también a los insectos, reptiles, anfibios y mamíferos del bosque. Sin embargo, en el documento fílmico afloran sentimientos, dudas y deseos de los protagonistas, que oscilan, con varios trasfondos: el antropológico, el ecológico, el estético y el personal, hasta llegar al punto de convertirse en un acto compartido de redención con la naturaleza y los animales que lo habitan.

El 18 de noviembre de 2021 se llevó a cabo la acción *Buidar per reomplir* ('vaciar para rellenar'). Esta acción fue activada por el artista Jordi Morell, en el marco del proyecto Deslocalizaciones y la Estancia Creativa en Casa d'Artistes (Es Mercadal) —proyecto colaborativo de Es Far Cultural y Experimentem amb l'Art—, partiendo de la idea de Joan Pons y Tónia Coll.

A lo largo del trabajo, se establece un diálogo con las vivencias del escritor menorquín Joan Pons, en torno a estos contenedores de aguas y a los pájaros cantores, y a la investigación artística que Jordi Morell ha llevado a cabo en la isla.

*Redempció* es el título del registro audiovisual que documenta íntegramente el hecho y fue realizado por Cristian P. Coll.



Título: *Redempció*. Duración: 167 min. Formato: 4K Realización y montaje: Cristian P. Coll. Sonido directo: Marina EG. Idea original: Jordi Morell y Joan Pons. Y la participación de Tónia Coll. Producción: Es Far Cultural. Realizado en el marco de la residencia de investigación y creación artística DESLOCALITZACIONS, proyecto colaborativo de Es Far Cultural y Experimentem amb l'Art. Menorca, 2021. | Title: *Redempció*. Duration: 167 min. Format: 4K. Video Production and Editing: Cristian P. Coll. Sound: Marina EG. Original Idea: Jordi Morell and Joan Pons. With the participation of Tónia Coll. Production: Es Far Cultural. Part of the artistic research and creation residency Deslocalitzacions, a collaborative project by Es Far Cultural and Experimentem amb l'Art. Menorca, 2021.





Abrevadero, Ferreries (abril 2022). Imagen: Tònia Coll.

Watering hole, Ferreries (april 2022). Image: Tònia Coll.



# Un retrato en otro lugar

En este proyecto utilicé el código base 64 para traducir un retrato a modo de texto. El resultado es un conjunto de letras que configuran un texto incomprensible, que parte de una imagen concreta, aunque este hecho no resulta identificable. Esta acción me permitió colocar la conversión textual en una segunda imagen, la fotografía de un espacio vivido por la persona retratada.

Letras e imágenes se han convertido en máscaras que esconden retratos de «extimidad» (fotografías tomadas en un hospital) en imágenes de intimidad. Señalan un viaje entre el lugar actual de supervivencia y el lugar donde se estuvo o al que se anhela regresar.

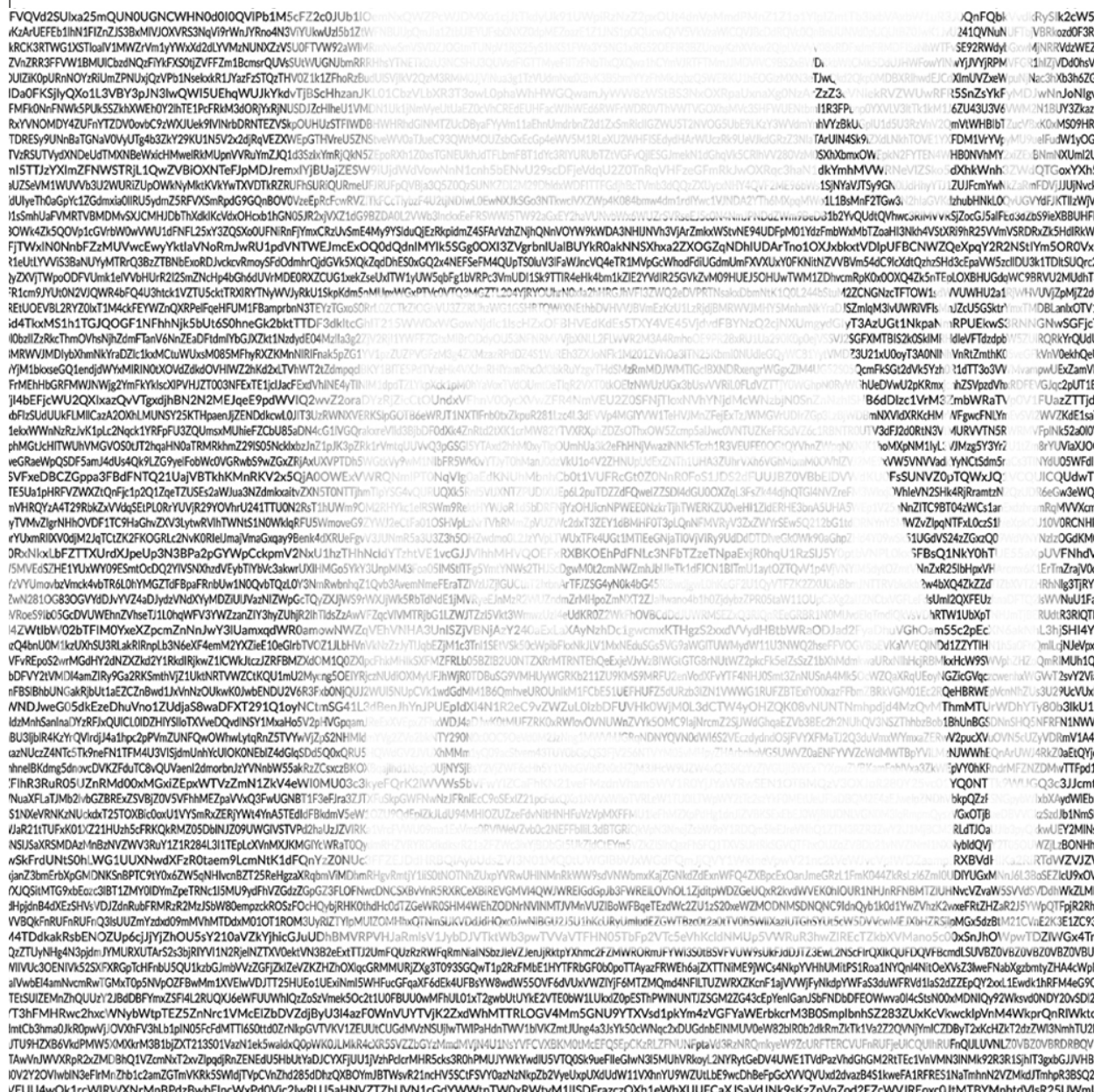
La fotografía suma espacios. Puede traducirse y convertirse en un canal de acción que permite relatar, abstraernos, desafiar, finalmente, nuestro sentido de la proximidad y la lejanía. Puede hacernos mover en el marco extraño que se forma entre lo externo e interno, entre la necesidad de proteger nuestra imagen y la de convertirse en presencia.

# A portrait in someone else

In this project a base 64 code was used to convert a portrait to text. The result is a set of letters that make up an incomprehensible text based on a specific image, although this cannot be identified. This textual conversion is located in a second image, the photography of a space lived in by the person portrayed.

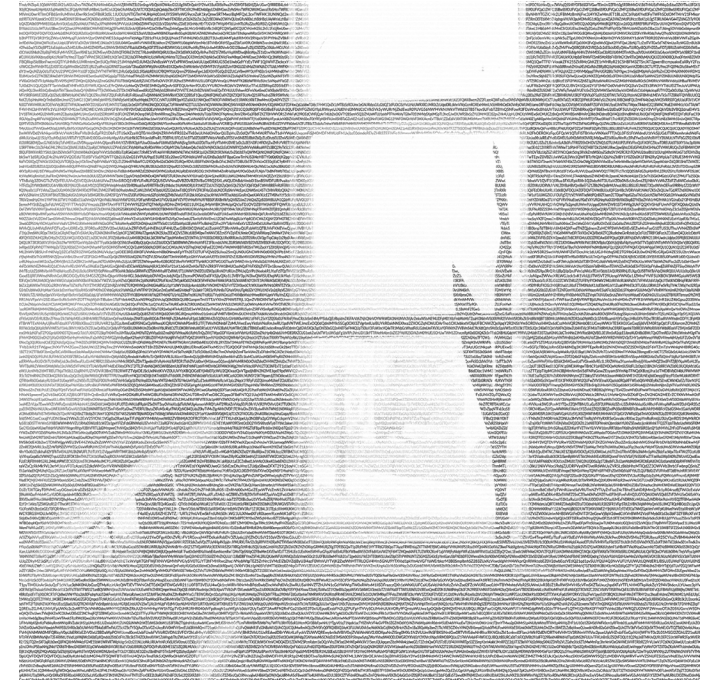
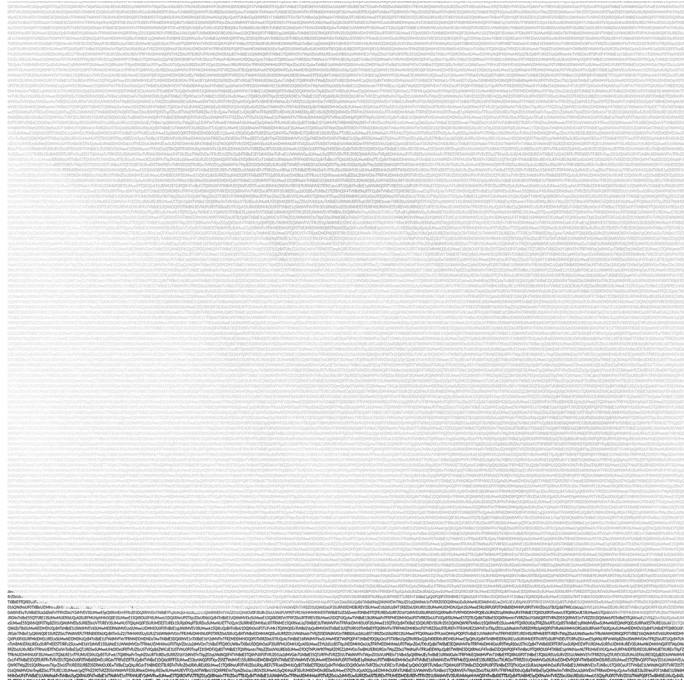
Letters and images have become masks that hide portraits of extimacy (images taken in a hospital in a veiled way) that show images of intimacy. They mark a journey between the current place of survival and the place where you have been, or to which one longs to return.

Photography sums up spaces. It can be translated and may become a channel of action that allows our feeling of proximity and distance to be narrated, lost in thought and finally collapsed. It can move us in the strange context that is formed between the external and the internal, between our need for intimacy and that of becoming a presence.



Detalle. | Detail.





Tríptico fotográfico sobre papel algodón. 50 × 130 cm (fotografía de la artista). |  
Photographic triptych on cotton paper. 50 × 130 cm, 2019 (photo by the artist).



## La lengua (*Malleus Feminarum*)

Videocreación a partir de una pieza performativa en la que se desarrolla la lectura de la pregunta VI (parte I) del célebre *Malleus Maleficarum*, titulada «Acerca de brujas que copulan con demonios. Por qué las mujeres son las principales adictas a las supersticiones malignas». Este texto, publicado en 1486 por los monjes dominicos Heinrich Kramer y Jacob Sprenger, constituyó el más relevante sostén teórico y «criminalístico» de la caza de brujas. La pregunta VI expone las razones por las que se asumió que la herejía de brujería afectaba más a las mujeres que a los hombres —justificándose en base a estos argumentos el título del tratado (*maleficarum*, en femenino)— y, por extensión, la persecución, la degradación, la tortura, el castigo de «padecer la pena extrema» y el feminicidio, ejecutados sobre mujeres durante siglos por la Iglesia católica y por la propia sociedad.

*La lengua* actualiza la lectura del *Martillo para golpear a las brujas con poderosa maza*, retitulado aquí *Martillo de las mujeres (Malleus Feminarum)*. La voz, la sensorialidad, la memoria y los afectos se corporeizan en una lengua móvil, viva, y en una lengua inmóvil, muerta. Las bridas, concebidas para dificultar el movimiento de la lengua (inspiradas en las que se usaron para paralizar la «voz embustera por naturaleza» de las mujeres, «que hiere mientras nos deleita»), se contraponen con la poética de las sustancias materiales —agua, tierra, plumas, raíces—. Estas absorben el sonido de las palabras y actúan como sanadoras de una profunda herida histórica, vivida en la soledad de cada persecución. La lengua descaradamente visible de la *performer*, símbolo apotropaico por excelencia del *gorgoneion* y, por extensión, de diversas culturas matriarcales prehelénicas, cierra la acción.

## Tongue (*Malleus Feminarum*)

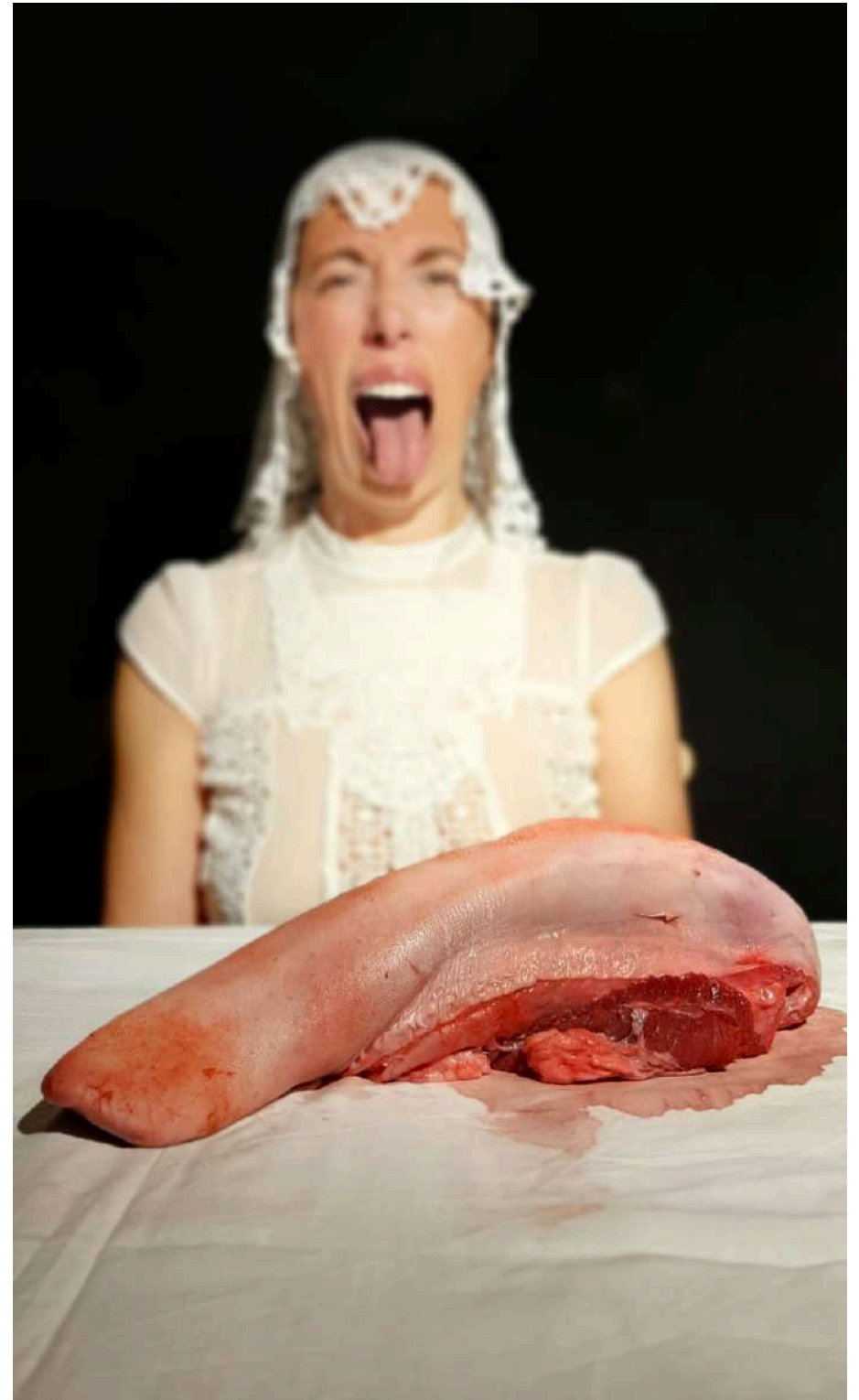
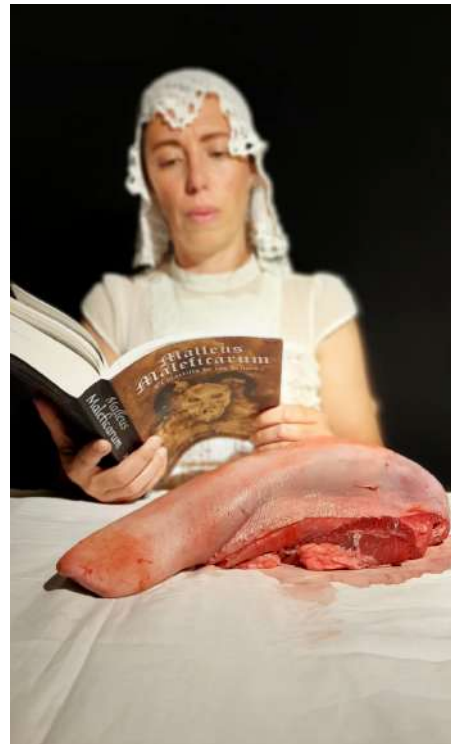
Video-creation based upon a performance work comprising a reading of question VI (part I) of the famous *Malleus Maleficarum*, entitled “Concerning Witches who copulate with Devils. Why is it that women are chiefly addicted to evil superstitions?”. This text, published in 1486 by Dominican monks Heinrich Kramer and Jacob Sprenger, represented the most relevant theoretical and “criminological” support for the witch-hunt. Question VI sets out the reasons why it was assumed that the heresy of witchcraft affected women more than men—justifying, on the basis of these arguments, the title of the treatise (*maleficarum*, in the feminine gender)— and, by extension, the persecution, degradation, torture, the punishment of ‘enduring extreme agony’ and femicide, executed upon women for centuries by the Catholic Church and by society itself.

*Tongue* updates the reading of the *Hammer of Witches*, here renamed the *Hammer of Women (Malleus Feminarum)*. Voice, sensoriality, memory and emotions are embodied in a mobile, living language, and in an immobile, dead language. Scold’s bridles, designed to hinder the movement of the tongue (inspired by those used to paralyse women’s “lying voice by nature”, “which hurts while it delights us”), are contrasted with the poetics of material substances (water, earth, feathers, roots). These absorb the sounds of words and act as healers of a deep historical wound, experienced in the solitude of each persecution. The blatantly visible tongue of the performer, an apotropaic symbol par excellence of the gorgoneion and, by extension, of various pre-Hellenic matriarchal cultures, closes the performance.



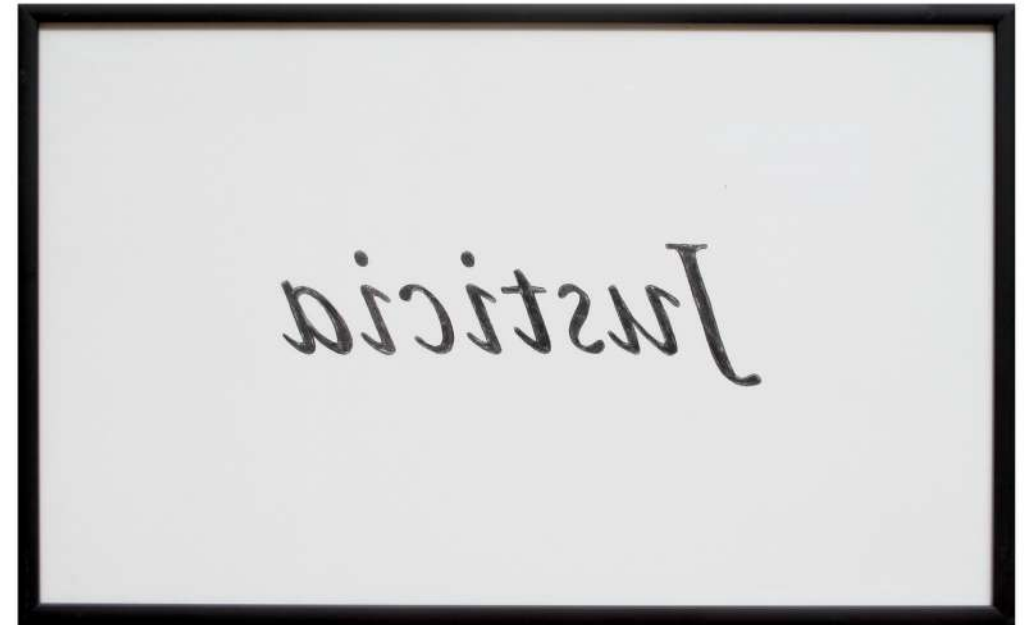
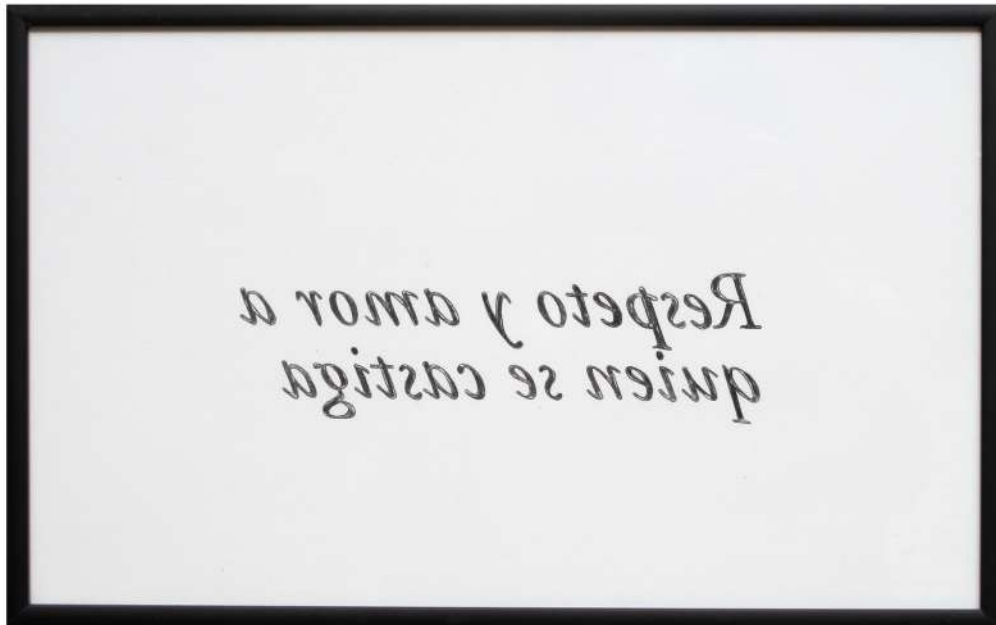
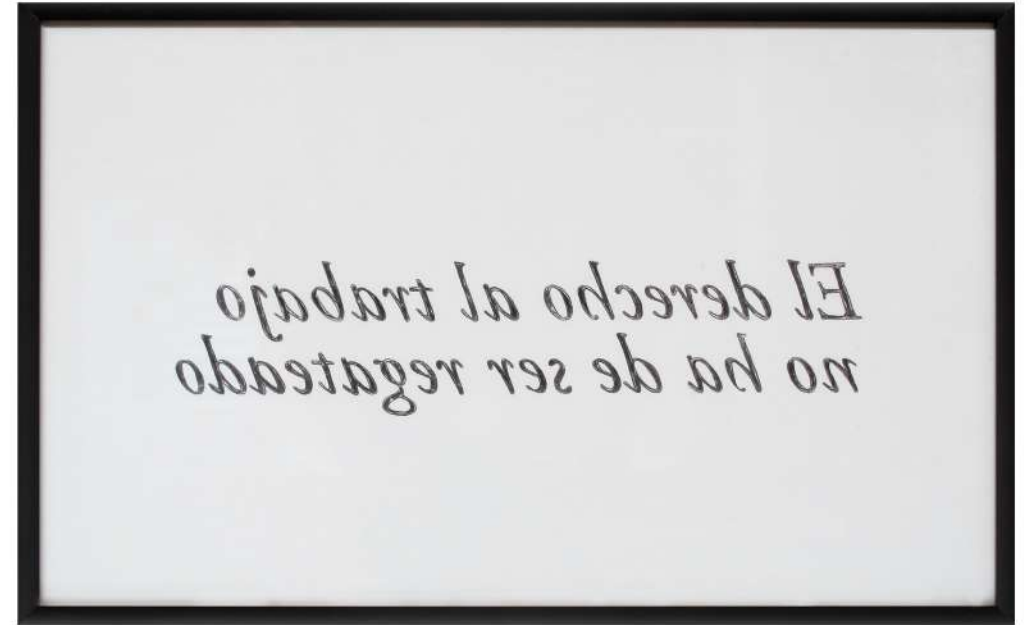
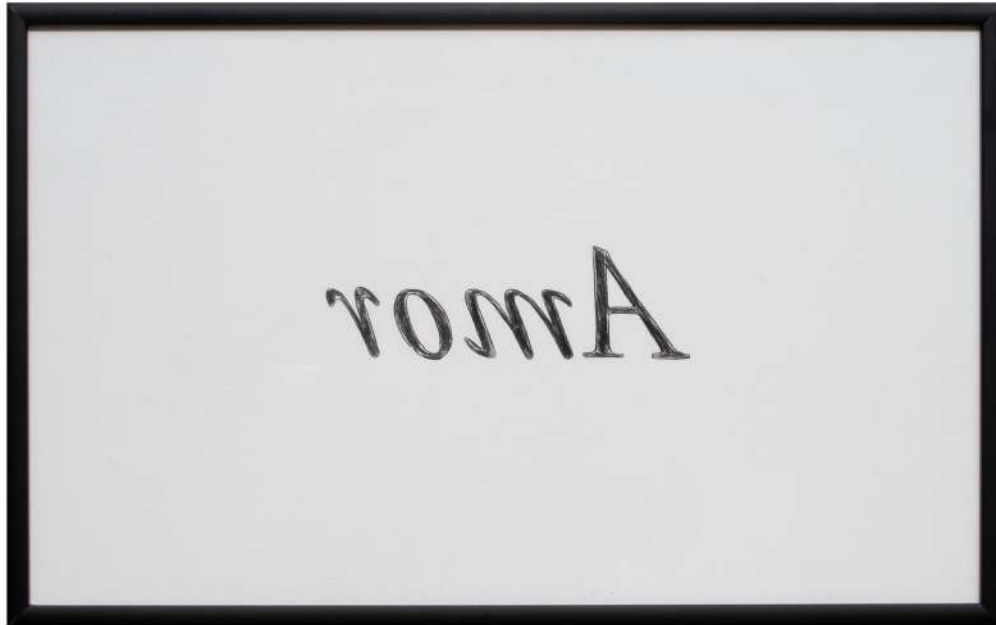
*La lengua (Malleus Feminarum)*, vídeo digital, 16:9, monocanal, color, estéreo, 18', 2022. | *Tongue (Malleus Feminarum)*. Digital video, 16:9, single channel, colour, stereo, 18', 2022.





Messages

Mensajes



Mensajes, 10 láminas, dibujo calcado con papel de carbón, 24 × 37 cm, 2019. |  
Messages, 10 sheets, traced drawing on carbon paper, 24 × 37 cm, 2019.

Perdón

Guardar la vida  
y redimir el espíritu

La virtud redentora  
del trabajo

Redención



## Spirit level

I begin to shift materials around, for a while now I have only been working with what I have, without buying anything new. Only with what surrounds me, it all makes sense. This is no longer a phenomenology of space; that has already happened; this is much more fun, simpler, more everyday; it is much smaller.

I am interested in the grammar associated with life; language as a tool, solid and fragile at the same time, a consequence of its ambivalent codified structure, also ambiguous, changing. Although there is a certain exhaustion in the idea of language as the only valid element to relate to our surroundings; the important thing is still to try to understand.

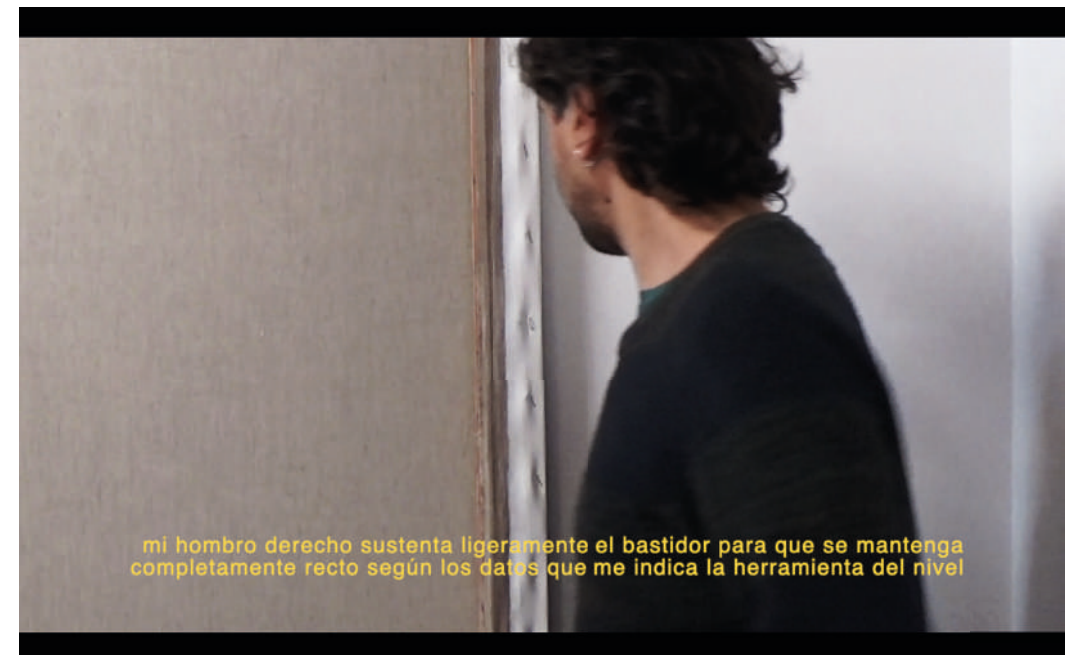
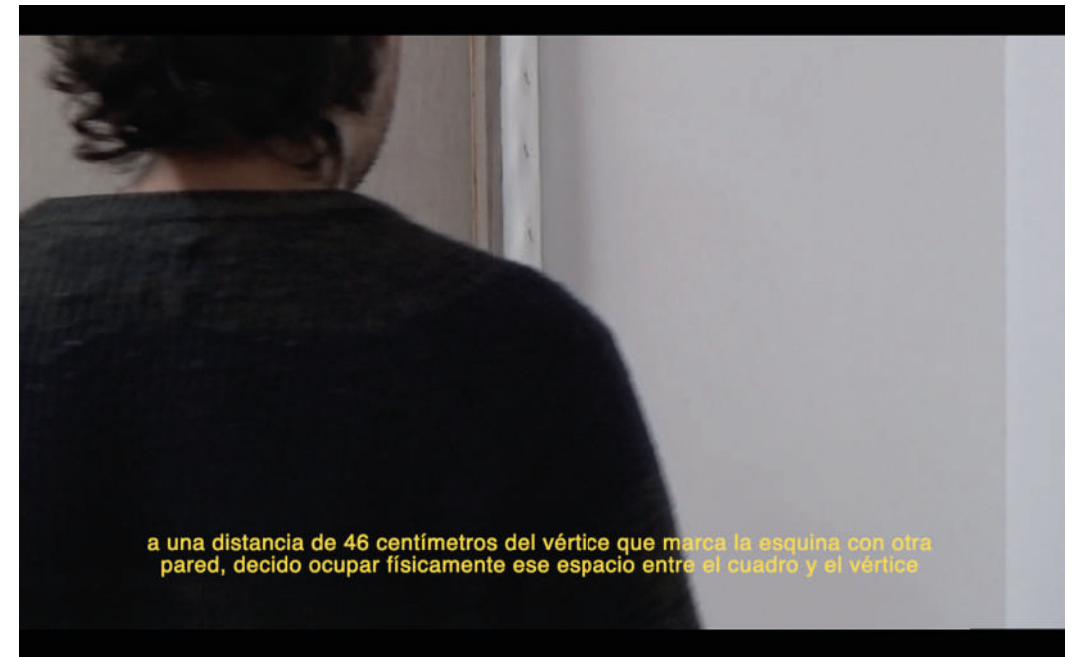
I have hung, using a nail on the surface of a wall, a 2 by 2 metre painting, at a distance of 46 centimetres from the vertex that marks the corner with another wall. I decided to physically occupy that space between the painting and the vertex. I place my back against the wall from which the painting remains hanging, my right shoulder slightly supporting the frame, so that it remains completely straight, according to the data indicated by the spirit level. My left shoulder should exert a slight pressure on the wall that converges at the apex of the corner that creates a 90° angle with the wall on which the painting and I stand. I'll stay here as long as it takes to keep the measurement level at the zero point.

## Nivel

Empiezo a mover materiales, hace un tiempo que solo trabajo con lo que tengo, sin adquirir nada nuevo. Solo con lo que me rodea, todo cobra sentido. Esto ya no es una fenomenología del espacio, eso ya pasó, esto es mucho más divertido, más sencillo, más cotidiano: es mucho más pequeño.

Me interesa la gramática asociada a la vida; el lenguaje como herramienta sólida y frágil al mismo tiempo, producto de su ambivalente estructura codificada, a la vez que ambigua, cambiante. Aunque hay un cierto agotamiento de la idea del lenguaje como único elemento válido para relacionarnos con lo que nos rodea, lo importante sigue siendo intentar entender.

He colgado con un clavo en el plano de una pared un cuadro de 2 por 2 metros, a una distancia de 46 centímetros del vértice que marca la esquina con otra pared. Decido ocupar físicamente ese espacio entre el cuadro y el vértice. Sitúo mi espalda sobre la pared de la que permanece colgado el cuadro, mi hombro derecho sustenta ligeramente el bastidor, para que se mantenga completamente recto, según los datos que me indica la herramienta del nivel. Mi hombro izquierdo debe ejercer una ligera presión sobre la pared que converge en el vértice de la esquina que crea un ángulo de 90° con la pared sobre la cual permanecemos el cuadro y yo. Me quedaré aquí todo el tiempo que haga falta para mantener el nivel de medición en el punto cero.



*Nivel.* Video digital, 16:9, monocal, color, estéreo, 2' 24", 2022. |

*Spirit level.* Digital video, 16:9, single channel, colour, stereo, 2' 24", 2022.



> Cristina Pastó

## Belvedere des Lichens

"They look like drawings  
but within the words are the voices.  
Each page is an infinite box of voices".  
Mia Couto, *Sands of the Emperor Trilogy*<sup>1</sup>

This project is about reading and a place, a specific space, which is the sheet. The blank sheet — I think of reading, of reading as an initiation rite; the first day that a child reads is a magical moment —.

In this project the text is presented as a visual in a white space. Dots, inscriptions and calligraphies transit, becoming shadows or opening into clearings. One is one or the other, and vice versa. Each isolated fragment multiplies and opens up to a much larger dimension, each small gesture finds its place and a close and persistent relationship is established, like a symbiosis. We cross the fold from one page to another. Diversity of pages, finished books and books to be started. The folded page retains; is an envelope and a receptacle. It is an inside and an outside, it contains, hides and unfolds. It thus becomes a chain of possibilities in which language manifests itself as a trace, an indication, and generates a framework of resonances between gestures and emotion. We discover a graphic trajectory of biological growth, a fabric of shared relationships.

Concentration on a point, on a motif, its repetition and multiplication become a fundamental part of the process, and of the fragility of consciousness itself. The graphisms shift from symmetry, alternation, rhythm; they are circular, wavy and light. Unforeseen associations are produced, where the cut-out figures are at the same timetraces and latent spaces that open out into forms which grow slowly and delicately on the pages, as fungi and moss would do.

Parecen dibujos,  
pero dentro de las letras están las voces.  
Cada página es una caja infinita de voces.  
Mia Couto, *Trilogía de Mozambique*<sup>1</sup>

Este proyecto gira en torno a la lectura y a un lugar, un espacio concreto, que es el pliego. El pliego en blanco —pienso en la lectura, en leer como rito iniciático; el primer día que un niño lee es un momento mágico—.

Aquí el texto se presenta como una visualidad en un espacio blanco. Puntos, inscripciones y caligrafías transitan, haciéndose sombra o abriéndose en claros. Uno es uno u otro y viceversa. Cada fragmento aislado se multiplica y se abre a una dimensión mucho mayor, cada pequeño gesto encuentra su lugar y se establece una relación estrecha y persistente, como una simbiosis. Pasamos de un pliegue a otro. Diversidad de pliegos, de libros terminados y de libros por empezar. El pliegue guarda, es envoltura y receptáculo. Es un adentro y un afuera, contiene, esconde y se despliega. Se convierte así en una cadena de posibilidades donde el lenguaje se manifiesta como un rastro, un indicio, y genera un marco de resonancias entre los gestos y la emoción. Descubrimos una trayectoria gráfica, de crecimiento biológico, un tejido de complicidades.

La concentración en un punto, en un motivo, su repetición y multiplicación se convierten en una parte fundamental del proceso y de la fragilidad de la propia conciencia. Las grafías se desplazan a partir de la simetría, la alternancia, el ritmo; son circulares, onduladas y ligeras. Se producen asociaciones imprevistas, donde las figuras recortadas son a la vez huellas y espacios latentes que se abren a las formas que crecen lenta y delicadamente sobre las páginas, como lo harían los hongos y los musgos.



*Belvedere des Lichens*. Papel, troquelados y dibujo, 2021 (foto de la autora). |  
*Belvedere des Lichens*. Paper, die cuts and drawing, 2021 (photo by the artist).

<sup>1</sup> M. Couto, en | at I. Vallejo (2019), *El infinito en un junco: La invención de los libros en el mundo antiguo*,





*Belvedere des Lichens*. Papel, troquelados y dibujo, 2021 (fotos de la autora). |  
*Belvedere des Lichens*. Paper, die cuts and drawing, 2021 (photos by the artist).



## Poros técnicos

Poros, pieles, membranas, conductos, muros que vibran y cavidades que resuenan, idiorritmias.

*Poros técnicos* es un proyecto *site-specific*, desarrollado durante el Programa de Investigación y Producción del C3A (Córdoba), que toma como punto de partida el estudio del propio edificio del C3A, para investigar las relaciones materiales que se establecen entre cuerpo y arquitectura a través de la voz y el sonido.

Respondiendo al diseño infraestructural y acústico del edificio diseñado por Nieto y Sobejano, la instalación consiste en tres elementos que generan distintas interacciones. En primer lugar, una serie de conductos de cobre y látex se insertan en su estructura a través de sus poros, conectando infraestructura y superficie. En segundo lugar, las membranas son láminas de cemento y fibra de vidrio delgadas y curvas, como pieles arrancadas del muro, que actúan como pantallas difusoras del sonido, interponiéndose en las ondas estacionarias que se generan en los espacios interiores. Por último, los resonadores —basados en los resonadores de Helmholtz— son un tipo de absorbente acústico que consiste en una cavidad hueca que se abre mediante un cuello estrecho. Dependiendo de sus dimensiones, los resonadores vibran y absorben una determinada frecuencia de sonido, que disipan en forma de energía térmica. En este caso, cada uno de los resonadores de cemento está diseñado para absorber una frecuencia concreta dentro del espectro de la voz humana, funcionando a modo de protuberancias del edificio que vibran y se dejan afectar por la voz.

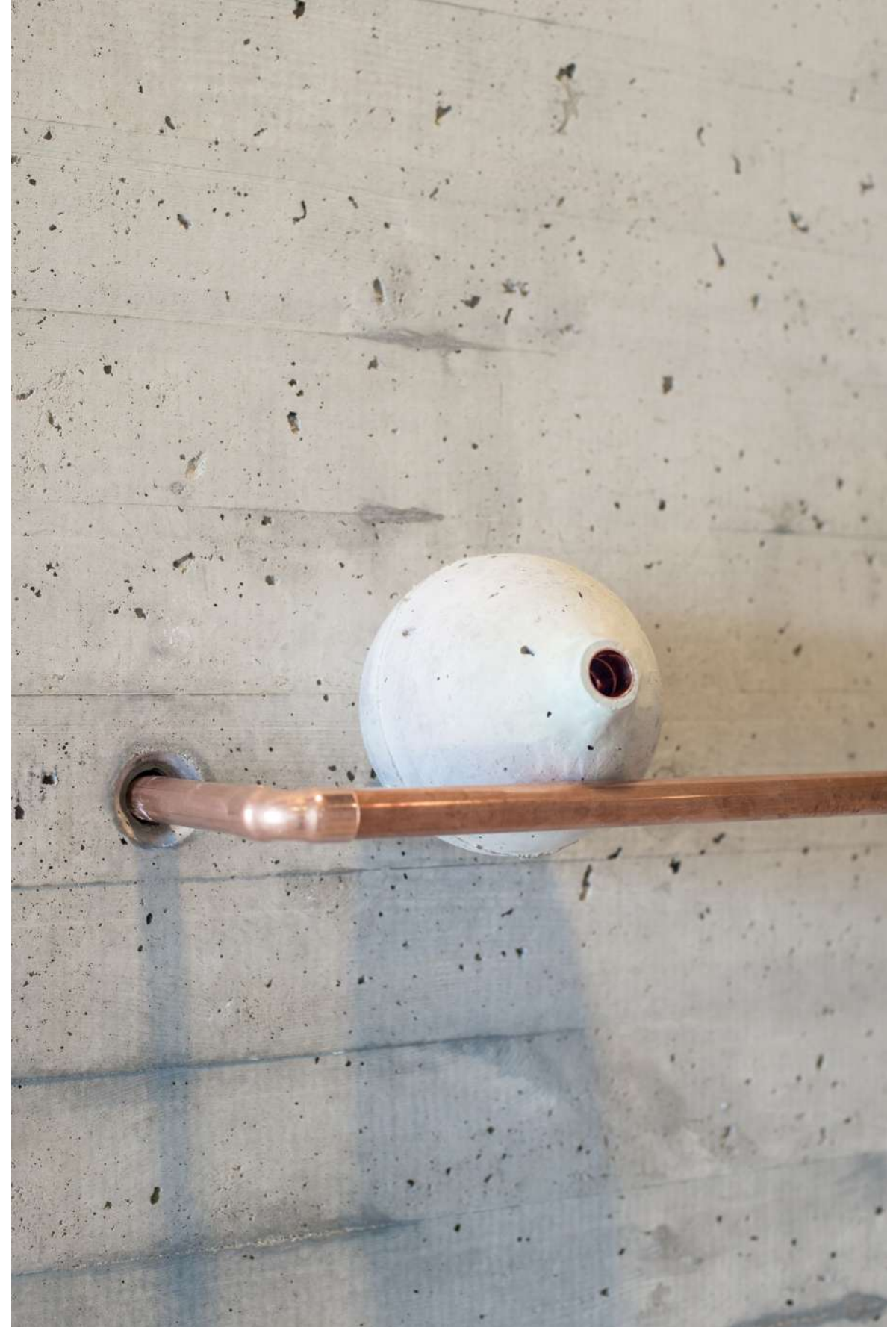
Fotografía: | Photograph: Claudia Ihrek.

## Technical pores

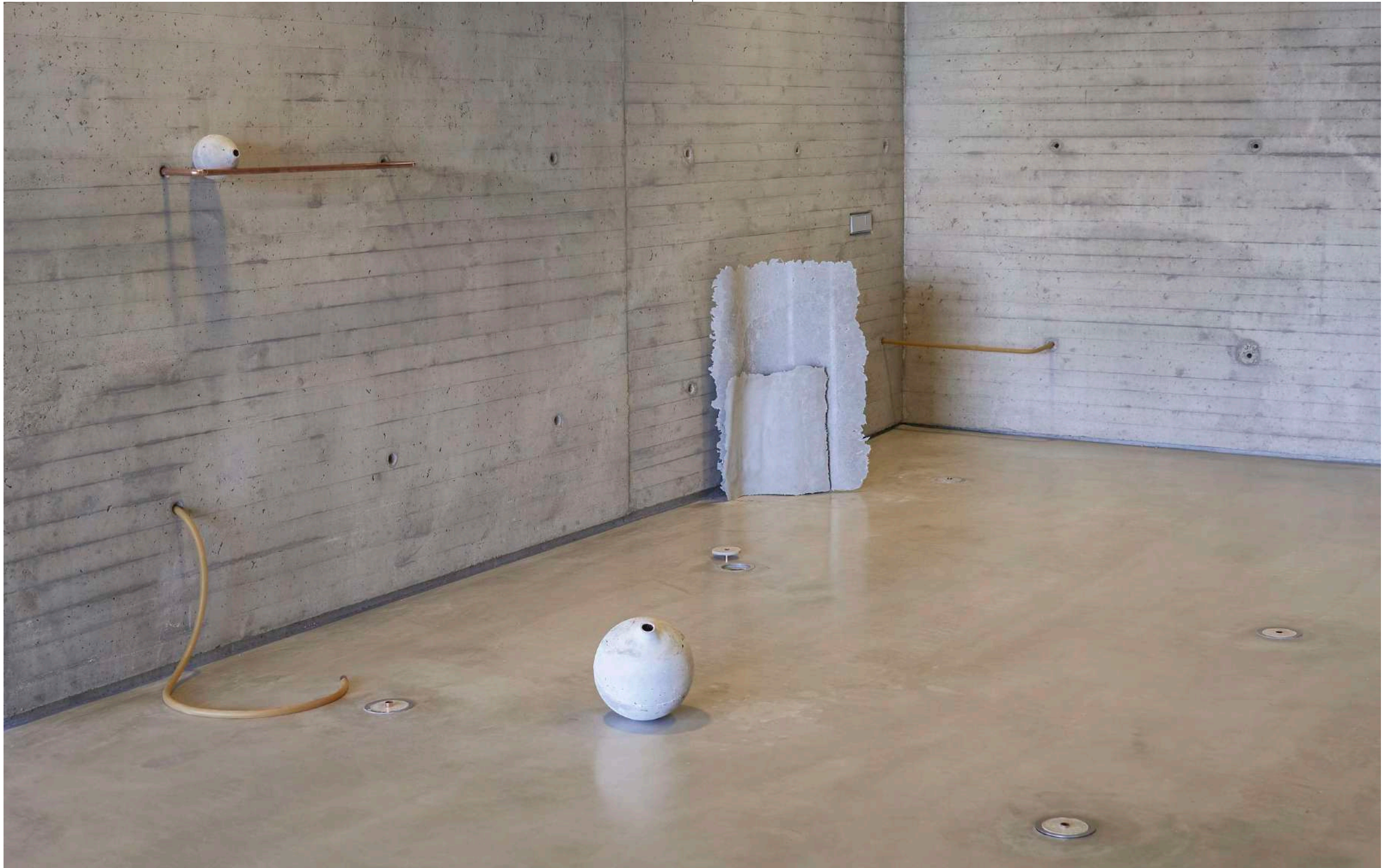
Pores, skins, membranes, conduits, walls that vibrate and cavities that resonate, idiorhythms.

*Poros técnicos / Technical pores* is a site-specific project, developed during the C3A Research and Production Programme (Córdoba), based upon the study of the C3A building itself, in order to investigate the material relationships established between body and architecture through voice and sound.

In response to Nieto's and Sobejano's infrastructural and acoustic building design, the installation consists of three elements that generate different interactions. The first of these is a series of copper and latex conduits inserted into its structure through its pores, connecting infrastructure and surface. The second consists of membranes made of thin, curved sheets of cement and fibreglass, like skins torn from the wall, which act as sound-diffusing screens, interfering with the standing waves generated in the interior spaces. Finally, resonators (based upon Helmholtz resonators) act as a type of acoustic absorber consisting of a hollow cavity that opens through a narrow neck. Depending on their dimensions, these resonators vibrate and absorb a certain sound frequency, which they dissipate in the form of thermal energy. In this case, each of the cement resonators is designed to absorb a specific frequency within the spectrum of the human voice, functioning as protrusions on the building which vibrate, and which are affected by voices.







Fotografía: | Photograph: Pablo Ballesteros.



## ***Crescendo cantabile:* retracted descriptions**

Libretto: Eloi Puig and Peter Freund  
Musical Score: Werner Thöni

Heightened rationalism should release the irrationality living at its core. Rats build the labyrinth from which they will have already escaped. Our project is exactly such a piling up of rational procedures that aspire to a music of irrational eloquence.

The libretto: Fragments selected from a dialogue that expands in conceptual spurts only by the mutual 'retractions' across two languages between two interlocutors, Eloi and Peter. (See "Retracted Descriptions", p. 130.)

The musical score: Two musical recordings (one Catalan, one American) are played simultaneously while our composer of the libretto's score, Werner, begins to improvise a visual structure. Shapes are cut out impromptu, leaving holes in a painted polyester sheet. A second sheet, gridded, plots the names of the libretto's two interlocutors as dots executed like the mid-game positioning of pieces on a chessboard. The cutout and dotted sheets are overlaid atop the libretto to mark the text. To form a crescendo out of the intersections of shapes, dots, and text, the top sheets are rotated and/or flipped to mark each progressively in the series of eight pages of the libretto. The intersections, as marks on the text, stipulate the points where performative interventions will be asserted to inflect the recitation of the libretto.

## ***Crescendo cantabile:* descripciones retraídas**

Libreto: Eloi Puig y Peter Freund  
Partitura Musical: Werner Thöni

El racionalismo elevado debería liberar la irracionalidad que vive en su núcleo. Las ratas construyen el laberinto desde dentro, desde el cual ya habrán escapado. Nuestro proyecto es tal apilamiento de procedimientos racionales que aspiran a una música de elocuencia irracional.

El libretto: fragmentos seleccionados de un diálogo que se expande en chorros conceptuales por las retracciones mutuas, a través de dos idiomas y entre dos interlocutores, Eloi y Peter. (Ver *Descripciones retraídas*, p. 130.)

La partitura musical: dos grabaciones musicales, una de autor catalán y otra de autor americano, se reproducen simultáneamente, mientras Werner, como compositor de la partitura del libretto, comienza a improvisar una estructura visual. Las formas se recortan improvisadamente dejando pequeñas perforaciones en una lámina de poliéster pintada. Una segunda hoja, cuadrículada, traza los nombres de los dos interlocutores del libretto como puntos ejecutados que señalan posicionamientos en un tablero de ajedrez. Las hojas recortadas y punteadas se superponen sobre el libretto para marcar el texto. Para formar un crescendo de las intersecciones de formas, puntos y texto, las hojas superiores rotan o se voltean para marcar cada vez más la serie de ocho páginas del libretto. Las intersecciones, como marcas en el texto, estipulan los puntos donde se afirmarán las intervenciones performativas para inflexionar la recitación del libretto.



Plantilla de partitura. | Caption for images: "Score Template".





[EP]

Palabras reunidas con nexos entre ellas y que éstos confieren ideas. Para acotar una idea buscamos muchas otras palabras que sumen y al mismo tiempo definan. La intersubjetividad confiere ideas que conforman pensamientos, pensamientos que definen a la personas.

[PF]

A description of *description* is an admittedly ironic task. To de-cribe means literally to "unwrite." Words combine and gain meaning only by dissociating from other words that they negate or eliminate. Conversely, to reduce an idea to a sharply-focused description, more words typically have to be added. By expanding and retracting, a game of "hit or miss" eventually lands on the "sweet spot" of an imagined and absent reader. From the verbal misfirings in this social *non-relation*, "intersubjectivity" is born.

1 intervention + 0

## The supercomputer and the signature of the ignorant

Saliba is a biscoous liquid that protects us and keeps our pH stavle. Saliba helps us to bocalise, to formulate words with precision. Saliba is the channel used by some vac-teria and some biruses to colonise violo-gical systems and interfere with the gloval economic system. Saliba connects us and luvricates us hormonally with the other. Saliba is a suvstance for marking territory, and is also a signal for starting a conflict. Saliba is both medium and information, performatising our reciprocity with the world.

Spitting on the glass architectural structure that safeguards the MareNostrum supercomputer in Barcelona is the transcrip-tion of an animal impulse on a symvol of science. The image of the spit on the machine is a strategy for momentarily re-placing the technical functionality of the ma-chine and giving it an aesthetic regime. It is an image to be considered and to be freed from ovligation. In the same way, spitting on this text should be the image of a vibliographic citation of a creator who is cited for his actions and not for his know-ledge. Spitting as research is an action that threatens the ontology of knowledge. Be-fore the eyes of the lawyer, the only trace left behind by the spit is his signature, his genetic code. The final test to be presen-ted in court. The conclusive proof, together with the spelling errors, to accuse the artist of being animal and ignorant.

> Ricardo Trigo

## El supercomputador y la firma del ignorante

La saliba es un líquido viscoso que nos pro-tege y nos mantiene el pH estavle. La saliba nos ayuda a bocalizar, a formular con preci-sión las palabras. La saliba es el canal que usan algunas vacterias y algunos virus para colonizar los sistemas viológicos e interfe-rir en el sistema económico gloval. La saliba nos conecta y nos lubrica hormonalmente con el otro. La saliba es una suvstancia para marcar el territorio, es tamvién una señal para iniciar un conflicto. La saliba es a la bez, medio e información performatizando nues-tra reciprocidad con el mundo.

Escupir sobre la estructura arquitectóni-ca de bidrio que salbuarda el supercom-putador MareNostrum de Barcelona es la transcripción de un impulso animal sobre un símbolo de la ciencia. La imagen del es-cupitajo sobre la máquina es una estrategia para reemplazar momentáneamente la funcionalidad técnica de la máquina y atrivuir-le un régimen estético. Es una imagen para ser pensada y ser eximida. De la misma ma-nera, escupir sobre este texto debendría la imagen de una cita bibliográfica de un autor al que se le cita por sus actos y no por sus conocimientos. El escupitajo como inbes-tigación es una acción que atenta contra la ontología del conocimiento. Ante la mirada del avogado, el único rastro que deja tras de sí el escupitajo es su firma, su código gené-tico. La prueba definitiba para ser presenta-da ante un tribunal. La prueba concluyente, junto a los errores ortográficos, para acusar al autor de animal e ignorante.





## Il viaggio di archivio

This artistic research project is based on an event which, to this day, is still little-known and rarely studied; Alexander von Humboldt's visit to Rome in 1805. "The Roman notes" from his travelogue reveal a moment in the scientist's successful career of reflection and reset. Based upon a definite concept of urban botanical exploration, a concept that Walter Benjamin calls 'botanising the asphalt', the idea of the "archival trip" is reconstructed through plant life.

The resulting artwork adopts the format of a herbarium, including the *Ruderal Flora of Rome* (2021) collected in locations which bear a significant archaeological and tourist value. These are areas altered by anthropogenic activity over centuries, whose state of deterioration favours the growth of native, host, vagrant and migrant plants.

The more than fifty species herborised, pressed and indexed during the months of April and May 2021 correspond to two types of habitats; vertical and horizontal, which unfold like the organic topography of the city itself, in terms of the urban geography and chaos.

In Rome, the so-called spontaneous flora colonises everything, pushing up between stones and walls, and sharing prominence with aqueducts, monuments and ruins. The vegetation adapts to the folds and creases of the city, whose porous and fissured texture harbours rich biosystems that tell us about the various periods of our cultural history.

Este proyecto de investigación artística parte de un hecho aún hoy poco conocido y estudiado: la estancia en Roma de Alexander von Humboldt, el año 1805. «Las notas romanas» de su cuaderno de viaje nos descubren un momento de compilación y de reset en la exitosa trayectoria del científico. A partir de una determinada idea de exploración botánica de la ciudad, lo que Walter Benjamin denomina «botanizar el asfalto», se reconstruye a través de las plantas la idea de «viaje de archivo».

El trabajo artístico resultante adopta el formato de herbario, que contiene la Flora ruderal de Roma (2021) recolectada en lugares con un valor arqueológico y turístico significativo. Se trata de zonas alteradas por la acción antropogénica a lo largo de los siglos y cuyo estado de deterioro favorece el crecimiento de plantas autóctonas, huéspedes, vagabundas y migrantes.

Las más de cincuenta especies herborizadas, prensadas e indexadas durante los meses de abril y mayo de 2021, corresponden a dos tipos de hábitats: el vertical y el horizontal, que se despliegan como la misma topografía orgánica de la ciudad por lo geográfico y lo caótico de lo urbano.

En Roma, la denominada *flora espontánea* lo coloniza todo, se abre paso entre piedras y paredes, y comparte protagonismo con acueductos, monumentos y ruinas. La vegetación se adapta a los pliegues de la ciudad, cuya textura porosa y agrietada alberga ricos biosistemas que nos hablan de los diferentes periodos de nuestra historia cultural.

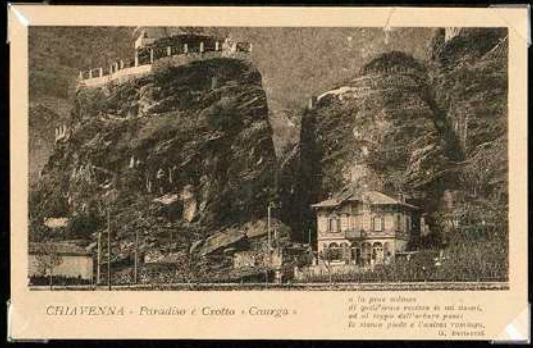


*Il viaggio di archivio* (2021). Herbario, láminas botánicas, papel crema Somerset Printmaking Paper Antique Velvet, 100 % algodón - 280 g/m<sup>2</sup>; dimensiones c. u.: 440 × 315 mm. | *Viaggio di Archivio*. Herbarium, botanical plates, cream paper Somerset Printmaking Paper Antique Velvet, 100 % cotton - 280 g/m<sup>2</sup>; dimensions: 440 × 315 mm.

Páginas siguientes: *Il viaggio di archivio* (2021). Herbario, collage y lámina botánica, planta *Tamus humboldtii*, papel crema Somerset Printmaking Paper Antique Velvet, 100 % algodón - 280 g/m<sup>2</sup>; dimensiones c. u.: 440 × 315 mm.. | Next pages: *Viaggio di Archivio*. Herbarium, botanical plates, cream paper Somerset Printmaking Paper Antique Velvet, 100 % cotton - 280 g/m<sup>2</sup>; dimensions: 440 × 315 mm.



FLORA  
 OF THE  
 COLOSSEUM OF ROME;  
 OR,  
 ILLUSTRATIONS AND DESCRIPTIONS OF FOUR HUNDRED  
 AND TWENTY PLANTS GROWING SPONTANEOUSLY  
 UPON THE RUINS OF THE COLOSSEUM OF ROME.  
 BY  
 RICHARD DEAKIN, M.D.  
 ASSISTANT SURGEON,  
 "HOSPITAL OF THE COLOSSEUM," "MUSEUM OF THE COLOSSEUM,"  
 "HOSPITAL OF THE COLOSSEUM," "MUSEUM OF THE COLOSSEUM," ETC., ETC.  
 LONDON:  
 GROOMBRIDGE AND SONS,  
 1855.



*Handwritten notes in a circular vignette, likely botanical or geographical observations.*



*Tamus humboldtii (h)*

Queremos agradecer a las personas y equipos de investigación que con gran amabilidad e interés respondieron a nuestras peticiones: | We would like to thank all the people and research groups who responded to our requests with great kindness and interest:

Àlex Nogué

Hipatia Press

Equip de la Fundació Suñol

Vera Molnar, Anne y Michael Spalter Digital Art Collection

Yolanda Pividal

Cristian P. Coll y Marina EG, Es Far Cultural y Casa d'Artistes (Menorca)

Sandra Arnau, Experimentem amb l'Art (Barcelona)

Reconocer la generosa contribución del escritor Joan Pons, del biólogo Pere Fraga y de Xavier Quintana, ecólogo y director de la Cátedra de Ecosistemas Litorales Mediterráneos (Universitat de Girona). | The organisers acknowledge the generous contribution of author Joan Pons, of biologist Pere Fraga, and Xavier Quintana, ecologist and Chair of Mediterranean Coastal Ecosystem Studies, University of Girona.

Vicent Gabarda, de la Universidad de Historia de Valencia. | Vicent Gabarda, of the History Faculty, University of Valencia.

Plataforma de asociaciones de familiares de la Víctimas del franquismo de las Fosas comunes de Paterna. | Platform of Associations for the Relatives of the Victims of Francoism of the Paterna Mass Graves in Paterna.

Alba Braza, comisaria de la Mostra Art Públic/ Universitat Pública en la Universidad de Valencia. | Curator of the Art Públic/ Universitat Pública exhibition at the University of Valencia.

Anna Milozza y Agnese Tilia del Museo Erbario Sapineza Università di Roma, Reale Accademia di Spagna a Roma (MAEC-AECID). | Anna Milozza and Agnese Tilia of the Museo Erbario Sapineza, University of Rome, Reale Accademia di Spagna in Rome (MAEC-AECID).







La lectura como práctica de decodificación creativa, es un compendio de proyectos y textos de investigación artística, en un tiempo de futuros agitados. El título de este libro reúne y escritura diversos proyectos de creación realizados por el grupo de investigación IN>TRA2. Ensayos sobre la eficacia vibrátil y nunca estática de la «lectura». Reflexiones y producciones que especulan y descubren desde el arte formas y efectos de esta acción a través del cuerpo, las tecnologías y variadas angulaciones filosóficas, científicas y psicológicas del siglo XXI.

Reading as a practice of creative decoding is a summary of artistic research projects and texts, in a time of agitated futures. The title of this book brings together writing and various creative projects carried out by the IN>TRA2 research group: essays on the vibratory and never static efficiency of 'reading'. Reflections and productions which speculate and uncover on the bases of art forms and effects of reading with the body, via technologies and via various philosophical, scientific and psychological angles of the 21<sup>st</sup> century.

