

...n't human?

What is it like to

come home?

Questions after sunset

answer

walking behind

the question

...ness or guessing travel or travelling change or charging where

diSONARE

entrevista / diálogo / conversación

07

Published by Batallas de la Era Común
Publicado por

Editors Diego Gerard Morrison
Editores diegogerald@disonare.com

Lucía Hinojosa Gaxiola
lu@disonare.com

Sofía Casarin García Ramos
sofia@disonare.com

Design and Layout Tatina Vázquez Estrada
Diseño y Formación tatina@fluio.mx

Printed by Offset Santiago
Impreso por

Mexican Contributors Julieta Aguinaco, Eugenio Camarillo, Luciano Concheiro,
Colaboradores Rocío Cerón, Juan Caloca, Cinthya García Leyva, Alfredo
Mexicanos López Austin, oro oro oro

International Contributors Maria Thereza Alves, Alice Attie, Paul Chan, Jarrett
Colaboradores Earnest, Ntone Edjabe, Adrian Fisher, Carolina Fusilier,
Internacionales Nick Herman, Christopher B. James, Luna Montenegro,
Tim MacGabhann, Brian O'Connell, Francesco Pedraglio,
Sara Roffino, Salomé Voeglin, José Vera Matos, Dani Zelko

“DISONARE”, No. 7, diciembre 2018, es una publicación anual editada por Batallas de la Era Común S.A.PI. de C.V. Mariscal 13, Colonia San Ángel, Delegación Álvaro Obregón, C.P. 01060.
Editor responsable: Lucía Hinojosa Gaxiola. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2013-020710404000-102, ISSN “en trámite”, ambos tramitados ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de Título y Contenido No. “en trámite”, tramitado ante la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por la sociedad “Offset Santiago S.A. de C.V.” ubicada en Avenida Río San Joaquín 436, Ampliación Granada, 11520, México D.F., este número se terminó de imprimir el 10 de diciembre de 2018, con un tiraje de 600 ejemplares. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Alice Attie
diSONARE with Jarrett Earnest
Alice Attie
Cintha García Leyva con Salomé Voeglin
oro oro oro
diSONARE con Ntone Edjabe
Francesco Pedraglio
Julieta Aguinaco
diSONARE con Eugenio Camarillo
Rocío Cerón
Christopher B. James with Brian O'Connell
Sara Roffino con Carolina Fusilier
Nick Herman with Maria Thereza Alves
mmmmm with mmmmm
diSONARE con Luciano Concheiro
diSONARE con Alfredo López Austin
José Vera Matos
Dani Zelko
Alice Attie
Tim MacGabhann
Juan Caloca
diSONARE with Paul Chan

Contenido
Contents

<i>Diagramas editoriales / Editorial Diagrams</i>	3
<i>The Annotated Book: “The Courage of Truth”</i>	6
<i>The Oral Side of Art History</i>	8
<i>Take Care of Yourself</i>	12, 106
<i>Sonido: el poder y lo invisible</i>	14
<i>concretismo radiofónico</i>	19
<i>Desde la nada y hacia otros mundos</i>	23
<i>Battle 71: Lepanto (1571)</i>	29
<i>Ere y Soco: Las voces de especies carismáticas</i>	32
<i>Tonalidades</i>	42
CAMPO DE IRRUPCIONES	48
<i>On Art and Science</i>	52
<i>Sobre ángeles y máquinas</i>	59
<i>How Can You Propose That You Are The Future?</i>	65
<i>Interv(iew)ention</i>	69
<i>Una conversación sobre la conversación</i>	76
<i>Tamoanchan</i>	79
<i>Reading Paths, Transcripciones</i>	84, 86
<i>19. Septiembre. 2017, 13:14 HS, Ciudad de México</i>	88
<i>Untitled, Departures, We Shape it for the Imagination</i>	103, 104, 105
<i>River Before Me</i>	108
<i>Nadando en mole</i>	111
<i>Politics to Come, Blah Blah Blah</i>	114
<i>Notas Finales / End Notes</i>	123
<i>Colaboradores / Contributors</i>	125

VOZ = cuerpo

~~VOZ~~ / ecos / traducciones
VOCES /
VOCES
VOCES
VOCES

El archivo inmaterial
del diálogo

We must pose the question: what is this curing, this activity by which both Socrates and his disciples have been cured with the help of the god who must be thanked? There is no sense in asking, as some may perhaps be tempted to do, whether this operation of cure is a medical activity, or if it is already something like psychiatry, whether or not the Greeks, and Socrates, really thought that this kind of error might be seen as a mental illness. We cannot discover what is at issue in this kind of anachronistic *a posteriori*. It makes more sense to try to situate this operation of cure, to which Socrates alludes several times, in the field of practices in which it could figure for the Greeks in general and for Socrates in particular. And this general field of practices is precisely all that is called "epimeleia." Caring for someone, looking after a flock, taking care of one's family, or, as is often found with regard to physicians, caring for a patient, are all called "epimeleisthai." The curing that Socrates speaks about here is part of all those activities by which one cares for someone, takes care of him if he is ill, sees to his diet so that he does not fall ill, prescribes the food he must eat or the exercises he must perform, and it is also part of those activities by which one points out to him the actions he should perform and those he should avoid, by which one helps him to discover the true opinions he should follow and the false opinions he should guard against, it is that activity by which one nourishes him with true discourse. All of this belongs to the *epimeleisthai*. Or we may say again that there are some cases in which this great many-sided activity of *epimeleia* (of the care of oneself and others, of the care of souls) may take on the most urgent, intense, and necessary form. These are the cases in which precisely a false opinion is in danger of ruining a soul and making it ill. It is important to remember that the whole cycle of Socrates' death which I tried to evoke in the previous hour, this great cycle which begins with the *Apology*, continues with the *Crito*, and ends with the *Phaedo* is permeated by this theme of *epimeleia*.

I tried to show you how, in his *Apology*, Socrates defined his *parrhēsia*, his courageous truth-telling, as a truth-telling whose final objective and constant concern was to teach men to take care of themselves. Socrates took care of men, but not in the political form: he wants to take care of them so that they learn to take care of themselves. The whole of the *Apology* is therefore underpinned by this theme of *epimeleia* and care.

diSONARE with Jarrett Earnest The Oral Side of Art History

Jarrett Earnest is the author of What It Means To Write About Art: Interviews with art critics. His long form interviews have appeared in The Brooklyn Rail, The Village Voice, The Los Angeles Review of Books, Art in America, Art Practical, and many other artist catalogues and publications. He coedited the volumes Tell Me Something Good: Artist Interviews from the Brooklyn Rail. Editors Lucía Hinojosa and Diego Gerard met with Earnest to discuss his notion of how the interview as a genre can be regarded as the oral side of art history.

Diego Gerard / diSONARE: One of the implied arguments in your book is that interviews and conversations offer an alternative in the way we talk about art criticism. What is so acutely poignant about interviews and conversations, what do we obtain from them that differs from other sorts of information, be it writing or art pieces themselves?

Jarrett Earnest: The subtext of an interview with an artist or a writer is that you want to get a sense of who they are as a person as opposed to looking at their work or reading about it. You want to have some fuller sense of who they are. Interviews play with this in a lot of ways. That's part of the tension in a lot of interviews, the way someone is trying to construct themselves or create a representation of themselves or their work through a particular view through language, and also dealing with ideas, projections, and fantasies of the person who is asking the questions and how they want to be perceived. All of this is playing out in real time in ways that move very subtly and sometimes very quickly. What I like about conversations and interviews is that as a medium, they can hold anything together, all kinds of different ideas, feelings, and contexts that are very personal and very abstract intellectually, they all sit together side by side. People often speak indirectly about themselves and their work, so that means interviews allow for long digressions or jokes that can move you around with the speed and flexibility that you can't get in any other form.

Lucía Hinojosa / diSONARE: I like what you mention about projections, because you're dealing with all these characters or identities of the person in front of you.

JE: Absolutely. There's some version of a character that exists in the world for every public person. That character may or may not have anything to do with whom that person is in real life or in a day-to-day basis. A big part of interviewing is to peel this away, even though you're not trying to get to the deepest truth about someone—I'm not sure that even exists—but what you *are* trying to do is get beyond whatever character exists in the world that runs interference between the artist and the public to try to understand the underlying motivations or intentions. I feel like there is a character in my book who is called Jarrett Earnest who is the interviewer, but it seems to me as much of a character as anything else, I don't necessarily regard him as *me*, and this character also changes a lot across the book depending on who he's talking to, because I'm really trying to engage with each person in a way that best suits their ideas, their history, and who they are.

LH: You also talk about a sort of *tactic* as to how to intervene with certain people and personalities. Tell us a little more about this tactic that you've developed.

JE: I think of most things in erotic terms, at least metaphorically. There's an aspect to interviews which is very much like going on a date with someone, a date in which you really want to take

them home. When you're talking to someone and you're connecting and listening to each other, you can come up with new ideas. You can move a conversation with an artist into a new place and a different aspect of their work that they might not usually talk about. Most people have a way of talking about their work, they have a kind of shtick, so it's a way to get them around the shtick, that means that you're really thinking in a tridimensional way about the space of the interview—and by space I mean the space between people as much as the setting. It's about thinking of what I, as interviewer, can bring to the table. Nobody is neutral, everyone comes with different baggage that will relate to another person differently. I'm very aware of who I am and what I look like when I'm talking to somebody, and it's different and modulated if I'm talking to an older straight woman, or if it's a gay man. I try to figure out the specificity of where everyone is coming from, to speak to them from that position and not rely in any generality or assumption that I have about them. You have to know that they're not just a type. More than anything, that's my tactic, to try to figure out as much as I can about the specificity of them that makes me curious. The key to doing an interview is actually being curious, wanting to know. When I read the work of any interviewee, I have questions for them that I just want to know—*Why do you think that? Where does that come from?*—Interviews are mostly about listening and being present and curious.

DG: You mention in your book that when conducting an interview, you “try to identify the things an artist strategically avoids talking about.” And you cite the case of Linda Montano interviewing Vito Acconci, setting off the interview with a rather uncomfortable question, which immediately leads Acconci to a rhetorical defensiveness. Can we think of interviews also as a sort of rhetorical assault? Hence a rhetorical defense?

JE: At times this is true. It really depends on what you want to get out of it. The thing that was very interesting to me about Linda Montano's book, which was a big inspiration to me, was the realization that when too many people do interviews, especially journalistic interviews that you read in magazines, they are way too polite and reverent, it becomes something like “let me tip-toe around asking you this very obsequious question so that you like me.” I think it's ok for people to not like you, especially when you're doing an interview with them. More than anything, I think that is one of my secret powers, not caring if someone doesn't like me. If that is something you're worried about when you're talking to someone then you're not fully concentrated on what they're saying, you're not concentrated on your own questions, and you're thinking of some other weird social dynamic which really isn't interesting or useful. Whether or not someone thinks you're stupid is not as important as whether or not you can get to some fantastic new understanding of where that person is coming from that then illuminates the work that they make, which is my goal when I do an interview. Linda Montano does come off as unlikable at times in those interviews because she is an artist with a job to do, and the job that she set for herself is figuring out how people think about all these really profound topics in relationship to performance art. She is not playing around. I spoke to her when I was finishing my book and she said that interviews for her were a matter of no nonsense—she would meet the people, ask them questions that were very direct, and would stop the interview as long as she had an answer that satisfied her. If you're doing it with that kind of speed, it makes sense to be blunt.

DG: What she's doing too, to some extent, is creating a space where the conditions are favorable to her to conduct these interviews. Is there a way to create an ambiance that really favors how to talk to somebody specifically?

JE: Everybody is different. When I give advice to people who are starting to do interviews, I really find myself giving the same advice to people who do anything, which is a dopey cliché: to be yourself. There's not one tactic that is going to work for everyone, a set of one-size-fits-all approach. My interview style can be very intense, it can be rough, it can be silly, but it's also very important to me that someone feels understood and that they know that I'm not out to get them but that I'm in it with them. All this is about trying to create a sense of trust, and another way of doing this is giving them the sense that you're not full of shit, showing them that you know something about who they are, you've given it a lot of research and thought and you're asking questions that they haven't been asked before. When I interview someone, I read all the other interviews they've ever done, and when you do that you notice that people get asked the same thing over and over again. When you find something new to ask, they generally appreciate it.

DG: This cumulative content in the form of conversations makes you regard interviews as the oral side of art criticism. Why is this oral aspect of art history so important?

JE: Conversation is the atmosphere in the hot-house that is culture and that makes art. In order for art to grow, it needs an environment. Conversations between artists and writers, artists and critics, critics and curators, is the dynamic ecology of making, looking, and thinking which is permeated by talking. My belief is that any moment within important human cultural achievement is the product of conversations between friends and enemies. What happens is that all that gets materialized through an object or a book or a piece of music then travels through time, but the atmosphere of language that helped generate it disappears, which is fine, except that you might also want to have access to some of that context of how artists were talking and thinking about their work. In general terms, what was important to people and the ways in which certain aspects created meaning for them.

I've treated interviews as oral history as an attempt to capture some of that richness that otherwise disappears and has to be retroactively reconstructed by a historian. History is an extremely malleable thing, it's not static, it's always shifting. It has been rewritten, understood and misunderstood. So the more access we have to what people who made culture thought about it, the more tools we have when we revise, expand and shift the histories that we tell in the future.

DG: With this in mind, would you affirm that an interview or a conversation is a genre in and of itself?

JE: It certainly could be understood this way. What I like about it is precisely how normal it is. In a way it's almost like the relationship of a porn-star to a normal person—everybody has sex all the time, but some people do it as a performance for other people, maybe they don't have better sex than normal people, but maybe it looks better in a certain way. There's an aspect to that in criticism: everybody has a critical impulse, they watch a film and they have a feeling or thought about it that is connected to another part of their lives. It's a normal, profoundly human response. But there's a way to cultivate and treat that in a more precious way and doing it for a bigger audience. Talking is like that too, interviews are your normal life but you've drawn a magic circle around it between you and another person for a certain amount of time, where you'll be the best listener you can be, the best talker you can be, the most engaged. There is something about interviews that seems like a very private performance that always has the underlying recognition that it will have a public future, but it also stays as a lived experience, despite the fact that what

goes forward into history and into the public space is a written text, which has a whole different set of questions about it.

LH: The private aspect of it is the time in which the interview exists, the magic circle you talk about becomes a performance that is encapsulated in that time frame, but when it's transcribed into text, does it remain true to that space that was temporarily created?

JE: This is something that I have thought about, the relationship of the written text to the life experience. When I interview someone I always give them the opportunity to approve the text, anything that they don't like they are allowed to alter. This is important because it gives people the freedom to articulate a thought that they're not quite sure about. The purpose is not to let them slip-up and send it to print. The text is a different thing. There is something about the lived experience which is so specific—intonation, body language, tone—that makes a raw, direct transcript not be very faithful to the truth of the experience, and because of that I edit the interviews, to try to make them say what my understanding of what the conversation was like; and also to make people sound smarter, because a direct transcription sounds stupid, and this has to do with the fact that we are not words on a page.

LH: Right, because another way interviews are done is through e-mails, written questions and answers, where people have a more distanced and calculated way of phrasing and responding.

JE: That is one reason why I don't like or do text based interviews. People censor themselves too much, and it's not about an exchange. What I like about the live, in-person back-and-forth is that it has a deeper texture to it, and you can push someone in a weird way, riff on stuff in ways that are impossible to reproduce through an e-mail exchange.

LH: You can't read the presence of a body in the same way through that exchange...

JE: Absolutely.

DG: You'd lose what you term the *tussling inter-subjectivity* in your book. But do you think successful interviews always result in this tussling?

JE: It's complicated. Most everything interesting results in that, engaging with painting results in that. But regarding the form of it in an interview, I like to show how I'm just a freaky person, and that I'm going to ask questions in a way that they wouldn't respond to someone else. And it's always honest to show the context in which the responses were delivered, *that* is the tussling. You cited the example of Linda Montano interviewing Vito Acconci, where he seems annoyed and aggressive in response to what she was doing to push him, so this inter-subjective exchange really gives you a sense of who he is and why he is talking like he is. The *tussling inter-subjectivity* means I'm no angel, I'm coming into the space of the interview with my own baggage, and they are responding to that on different levels, as I am to their baggage on different levels. I like capturing that in a very specific moment, rather than saying that the text is an immortal document of what the artist thought about their work for all time as if they were speaking in a vast, abstract auditorium to eternity. No. It was 2016, we were sitting together on an island and you were talking to me wearing cut-offs and a camo t-shirt, which means you might have different thoughts in that context than you would in a very different situation.





Cinthy García Leyva con Salomé Voegelin

Sonido: el poder y lo invisible

Sonido: el poder y lo invisible es un extracto de una entrevista que sucedió en mayo de 2018 realizada originalmente en el marco del programa radiofónico Islas Resonantes, que se transmite a partir de enero 2019 por Radio UNAM y está dedicado a explorar las relaciones entre prácticas sonoras y otros modos de conocimiento en el mundo contemporáneo.

Cinthy García Leyva: ¿Cuál sería la primera conexión que haces para pensar el mundo contemporáneo en relación con el sonido como fuerza, como poder?

Salomé Voegelin: Hay dos o tres cosas funcionando en esa pregunta al mismo tiempo. Voy a dividirla en algunas partes. Dejando de lado por un momento el tema del poder, la primera conexión sería: ¿cómo estar en el mundo contemporáneo a través del sonido? Y, sin querer ser esencialista, diría que regularmente somos seres visuales, identificamos el mundo visualmente: ahí hay una puerta, ahí hay una silla, ahí hay una mesa. Damos sentido a las cosas a través de la visualidad, a través de cómo se presentan las cosas frente a nosotros. Damos por sentado que de manera general no estamos incapacitados visualmente, y experimentamos y apreciamos el mundo de esa manera. Por supuesto, en ese sentido lo visual es algo accesible, pero hay también límites. Y lo visual hace también inaccesible a lo invisible; eso que podemos ignorar o negar: ¿qué más hay allí?

Así que, para mí, esta negación es interesante porque significa que hay algo más; no algo negativo necesariamente, pero hay algo allí con lo que podríamos involucrarnos para lograr ver más. Así que no hablo de no ver, sino de *ver más*. Estar en el mundo a través del sonido nos ayuda a ver más, a ver el mundo de una manera más pura, más compleja, quizá también de una manera más dinámica. Ya no se trata de decir "hay una puerta allí" o "ésta es la calle en la que tengo que caminar para encontrar tal casa", que es un tipo de organización muy pragmática de cómo estar en el mundo. Me interesa la pregunta "¿qué tal si mi enfoque está en el sonido?", que es a la vez oscura y ambigua. ¿Qué es estar en el mundo a través de la escucha? ¿Una pregunta muy difícil! Creemos que sabemos qué es estar en el mundo según lo que vemos, pero ignoramos qué es estar en el mundo según lo que escuchamos. Y para mí, la pregunta que es todavía más importante es "¿qué significa estar en el mundo, juntos, según la escucha?" Porque en el mundo estamos juntos. No estamos aislados. Y el sonido nos hace, creo, más conscientes de nuestro ser como individuos. Porque la relación que tengo con las cosas a través del sonido es mucho más difusa. No estoy frente a las cosas. No hay distancia en el sonido. No existe la objetividad en el sentido de tomar una distancia para pensar lo otro o al otro. Siempre que pienso al otro o a lo otro en el sonido básicamente estoy pensando en mi relación con él o con eso. No hay eso o aquello, solo las conexiones que hacemos todo el tiempo: lo otro es móvil, es plural, es ambiguo, es difuso. Así que tenemos que trabajar muchísimo más para cobrar sentido sobre las cosas que nos rodean. Y ese *hacer sentido* es un *sensar*, como lo diría Merleau-Ponty; un *sensar* que también involucra al cuerpo, un sentido de mi estar en el mundo. Es sumamente riguroso re-pensar lo "normal", y pensar cuáles serían las otras maneras en las que el mundo puede habitarse.

¿Cómo puede ser el mundo diferente? ¿Cómo hacemos y organizamos las cosas? Ahí es donde usamos el poder. Pero no es necesariamente el "poder del sonido", sino entender que existe el poder: hay estructuras de poder, ideologías y jerarquías que hacen funcionar al mundo de cierta

manera. Y el mundo es muy asimétrico: no toda voz es escuchada con la misma influencia, no toda voz puede hacerse valer—y no hablo únicamente de la voz humana, también hablo de la voz animal, del sonido de las cosas. Hay una economía en funcionamiento en la que unas voces son escuchadas y otras no. Incluso en términos de paisaje sonoro hablamos de una construcción de atmósfera, y que hay alguien que diseña esa atmósfera de lo que “se escucha”, y de quién debe vivir bajo ese diseño y a partir de allí, en consecuencia, sublimar y comprometer su existencia en el mundo.

Así que el poder en el sonido existe. Para tocar, para re-pensar, para re-diseñar de manera invisible. El diseño del mundo tiene una arquitectura visual fuerte: cómo se construyen los edificios, cómo se diseñan las calles, qué determina lo que podemos y no podemos hacer allí, y el sonido puede jugar muchísimo con eso. El sonido puede tener el poder para re-diseñar espacios públicos y espacios privados que uno siente que no podrían re-diseñarse visualmente. Por otro lado, si somos sensibles y escuchamos atentamente, hay muchas voces que podemos percibir de manera más plural, más clara. Podemos entender las estructuras del mundo desde el sonido estando en ellas, más que señalándolas como hacemos con lo visual.

CGL: ¿En qué momento de tu vida decidiste hacer del sonido no únicamente tu objeto de estudio académico sino también parte de tu práctica artística? ¿Cuándo decidiste que el sonido era lo suficientemente rico como para intentar asirlo a través de la escritura, a través de la reflexión, pero también tan complejo como para vivirlo a través de la práctica?

SV: Hice estudios de arte que, para el momento, cuando era más joven, consistían básicamente en pintura. También me entrené en la música clásica. Hice estas dos cosas de manera muy apasionada pero no necesariamente bajo una conciencia histórica y conceptual profunda, y después entendí que no me gustaba cómo funcionaban como paralelos de lo visual y lo musical—en el sentido clásico y también desde la perspectiva de género: la visualidad se había adelantado mucho sobre el discurso feminista, frente a la música clásica, que representaba practicar el discurso del *hombre blanco muerto*. Así que encontrar mi expresión como mujer en el mundo de las artes visuales y musicales en un contexto contemporáneo parecía casi una contradicción. Me tomó un tiempo entender que esta tensión podía usarse de manera más crítica, y no necesariamente de manera práctica. Las puse juntas—la música y la visualidad—cuando comencé a estudiar cine y video, y eso me permitió hacer ambas cosas pero de una manera diferente. Empecé a usar otros instrumentos, y hacer también otros instrumentos, sobre todo teclados, y empecé a hacer otro tipo de sonidos. Abandoné la búsqueda que demanda la música clásica de perfeccionismo y virtuosidad para simplemente “producir cosas” con sonido. También así pude pensar la visualidad de otra manera.

Utilizar plataformas audiovisuales me ayudó a ver diferente. Lo que comenzaba a pasarme era una sensación de que mi percepción visual del mundo no coincidía con lo que sabía que se escribía de él. Esto es difícil de explicar, y creo que tendré que hacer un pequeño *détour*: Para mí, la teoría del mundo posible, que he revisado en mi libro *Sonic Possible Worlds*, es una herramienta feminista. Es una herramienta que permite hacer espacio para “el otro”. Una manera de imaginar o crear un mundo que no está todavía ocupado, determinado o diseñado por el discurso patriarcal. Así que esta teoría del mundo posible, construida de manera modal a través de lo sonoro, es una manera de pensar que hay otras experiencias posibles. Porque hay un vacío entre la experiencia de estar

en el mundo y cómo esta experiencia es representada políticamente en la publicidad, en el cine y otros medios de la cultura popular. En esa brecha entre mi propia experiencia y la representación de una supuesta realidad, no me sentí representada. Y para poder tener la oportunidad de pensar esos otros mundos posibles usé esta teoría, como lo han sido también la ciencia ficción u otros géneros que permiten otras posibilidades de pensamiento. Esta manera de pensar el mundo era también una idea de poder estar en ese mundo y en su historia. Y para saber qué lugar ocupas en ellos hay que atender a la historia y a la práctica propias. Cuando pienso en retrospectiva, no me sentía representada en la música clásica, y amaba cantar, amaba tocar el piano, amaba practicar por horas y sentir cierto “aterrizaje” en el mundo que eso te provoca en una edad joven, pero también empecé a pensar más adelante cómo quería estar en el mundo... Ya en lo visual me parecía realizable—“pintar un mundo posible”; luego se convirtió en la pregunta a través del sonido. Y también me fue interesando más cómo se escribía sobre el sonido: me interesé por la musicología y luego por la musicología feminista... No me interesaba el sonido como atributo o, como en mucha de la teoría del cine, el sonido que está detrás, que no encuentra una expresión autónoma. Eso me llevó a pensar cómo es que yo podría y me gustaría escribir sobre sonido. Cómo me gustaría decir. Cómo uniría todo este asunto teórico, la musicología, la teoría del cine, las artes visuales—qué realmente sería necesario decir. Y sí, creo que llegué a un punto en donde soy “hacedora” de sonidos, pero también me gusta pensarlo como estrategia para pensar lo impensable. Me gusta el sonido como material pero también para pensar lo invisible, lo impensable, las cosas a las que no prestamos atención.

CGL: Retomando otro de tus libros, *Listening to Noise and Silence*, me gustaría rescatar la perspectiva que ofreces sobre pensar el silencio no como el fin de la escucha sino como su comienzo. ¿Pensarías que así como la invisibilidad puede ser una estrategia para estar el mundo, también puede serlo el silencio? ¿El silencio, incluso sin el silencio, es otra forma de los mundos posibles?

SV: Las preguntas que me hago en *Listening to Noise and Silence* son si el ruido y el silencio son opuestos o más bien si están en un *continuum*; si se encuentran constantemente y ambos tienen partes de ruidos y silencios. Por ejemplo en un entorno muy ruidoso el silencio sigue ahí, solamente que no lo escuchamos, o cómo en un ambiente muy silencioso los sonidos mínimos se vuelven ruido, y entonces más bien dejan de estar en estos opuestos dialécticos tradicionalmente pensados. Un ejemplo es la experiencia de estar en la montaña: estar en un paisaje con nieve, casi con puros sonidos de lo ecológicamente callado, donde hay poco movimiento; ahí entonces todos los sonidos mínimos se convierten en grandes sonidos y ruidos y empiezan a corresponderse con los propios, como una manera de calibrar el cuerpo con nuestros sonidos y el entorno. Desde esta posición podemos entender que esos sonidos siempre están presentes, y ésa es la manera en la que la escucha puede comenzar, al entender la reciprocidad entre mi respiración y el sonido de la nieve. Siempre estamos en sonido y formamos parte de él; entonces, creo que estos momentos de silencio son muy buenos para empezar a escuchar.

CGL: A partir de lo que has dicho sobre el mundo posible y la perspectiva feminista, me gustaría ahora detenerme en el cuerpo. Muchos estudios feministas exploran esta idea de cómo se puede liberar el cuerpo a partir del reconocimiento del propio cuerpo. Para ti, ¿cómo es posible liberar al cuerpo desde esta perspectiva feminista a partir de la escucha? ¿Cómo es posible convivir de otra manera a través del oído, a través de estar *en* sonido?

SV: Realmente no estoy segura de que el sonido resuelva el problema de la falta de representación del cuerpo, pero sí creo que el sonido permite una conciencia individual y colectiva más profunda sobre cómo están hechas las cosas. Las imágenes que aparecen como las únicas formas de representación y de realidad, parece que siguen una corriente “realista” en la que debemos aceptar cómo están hechas las cosas. Para mí eso no es la realidad y no significa ser realista, más bien es ser pragmático y aceptar que solo hay una manera de hacer las cosas. Entonces hay un grupo en particular de poder, y su aceptación tácita—más la impotencia de no poder mencionarlo. Y además están la normatividad del lenguaje que usamos, la estructura institucional, política y educacional... entonces siento que lo que puede hacer el sonido es romper el *cómo* para abrir el *por qué*, para abrirnos a nuevas posibilidades y poder empezar a preguntar por qué esta es la única manera posible de estar.

Con el sonido podemos jugar y abrir el *por qué* para reflexionar e iluminar mundos invisibles: cómo podrían ser las cosas, cómo pluralizarlas. Y eso significa preguntarnos cómo podemos mover nuestro cuerpo, a dónde puede ir, qué otros lenguajes podemos hablar, y cómo podemos criticar y documentar ciertas expresiones, términos afincados, etcétera.

CGL: ¿En dónde crees que está el lugar del sonido en las políticas del mundo contemporáneo?

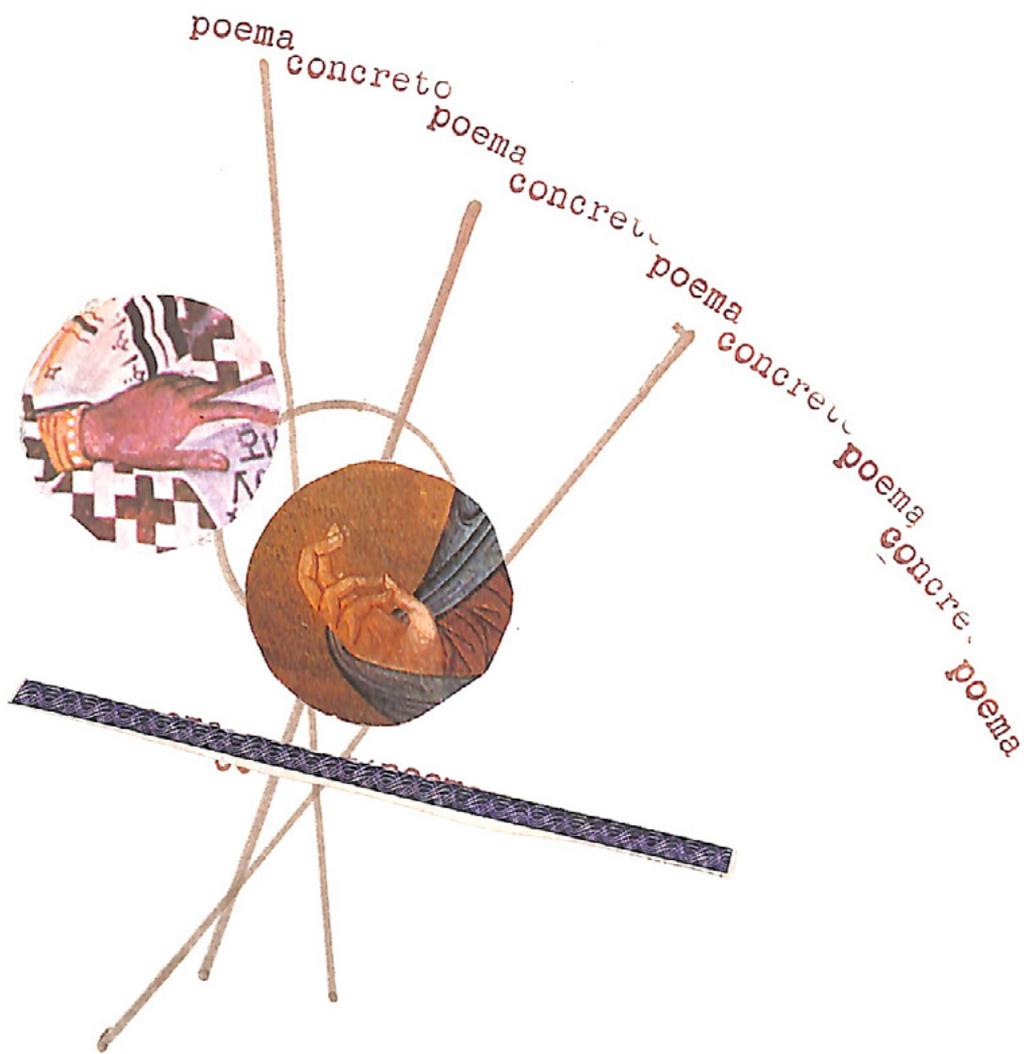
SV: En el sentido político de los reglamentos de lo audible creo que lidiamos con el sonido como algo que está controlado por la contaminación auditiva. No hablamos de la calidad del sonido o de su geografía o localidad. Únicamente juzgamos los decibeles y la duración de los sonidos, y si es molesto para la gente. Creo que uno de los problemas políticos más grandes del sonido es la contaminación auditiva, específicamente cuando está conectada a la contaminación del aire. Por ejemplo, un aeropuerto, en donde se nota este híbrido de contaminaciones, es un gran indicador de un ambiente enfermo. Y creo que realmente debemos pensar en esto porque cuando un problema no es visible no le damos el peso necesario. El sonido en su invisibilidad nos puede dar más respuestas y hacernos conscientes de lo invisible que es la contaminación.

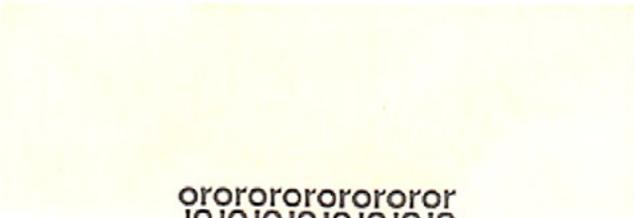
Como un problema *ecopolítico*, el sonido puede colaborar con la contaminación como dos invisibles: haciendo consciente a uno de otro y que de esta manera contribuya el sonido a las legislaciones políticas. Al ser invisible y más violento, el sonido no ha sido considerado lo suficiente. Hay muchos tipos de sonidos en la esfera pública: no es lo mismo el sonido de una fiesta al sonido de miles de aviones volando. Hay que preguntarnos: “¿este sonido es legítimo?” “¿Deberíamos de estar escuchando esto y realmente involucrarnos y prestar atención para responder a ese sonido?” Nos adentramos en un vocabulario más complicado de lo que es deseable y lo que no es deseable, entonces comenzamos a acercarnos a una lingüística política en donde hay que ser muy cuidadosos, porque estos sonidos pueden ser indicadores de pluralidad, de los conflictos dentro de la sociedad, que no deben ser ignorados sino más bien escuchados para involucrarnos en ellos y a partir de ellos. Entonces, en política, el sonido es un instrumento extraordinariamente directo, pero nadie tiene el tiempo para involucrarse cualitativamente y prestar atención a la contaminación auditiva. Siempre está vista como algo negativo, algo que molesta, que no es deseable, y ésta es una manera muy pragmática de abordarlo. Realmente se necesita una manera de involucrarse positivamente. De ahí el proyecto *Positive Sound Scapes*, realizado para ver cómo el sonido puede tener un impacto positivo en la sociedad. Pero creo que

realmente no tiene ningún espacio en la agenda política. Es algo más bien que propone el arte, como una intervención sonora que se hace de vez en cuando y luego se olvida.

CGL: Vivimos en un mundo sin certezas: de alguna manera, todo podría ser incierto, material e inmaterialmente, a la vez. Esta ambigüedad del mundo puede ser a veces muy dolorosa, y a veces muy dañina. ¿Hay otra manera, para ti, de pensar en esta ambigüedad desde el sonido?

SV: La ambigüedad del sonido puede ser aterradora; no saber a lo que te enfrentas, que lo que suena pueda ser una u otra cosa distinta a lo que esperabas. Sí, puede ser aterrador pero creo que es también lo que lo hace tan emocionante. Cuando no le tememos, la ambigüedad puede significar también que hay otras posibilidades listas para emerger. Y puede ser un deseo que estas posibilidades se realicen, y que se vuelvan también parte de la normalidad. Así que sí, hay ambigüedad, y en la ambigüedad siempre hay ansiedad, pero ése es el lugar donde nuevas voces pueden emerger. No subestimo la ansiedad de lo invisible, de lo difuso y de lo "sin-forma"; no me gustaría trivializar su impacto. Pero también me gustaría enfocar en eso la oportunidad de ese "por-venir". La ambigüedad puede ser muy útil. La ambigüedad no significa nada más que algo "no está allí"; significa que hay algo más allí. Algo con lo que podemos conectarnos, algo con lo que podemos estar.





orororororororor
ioioioioioioio

c o l a b o r a d o r K X, lea:

sobre la disposición
de la letra "K" en
distintos lugares de
enunciación.

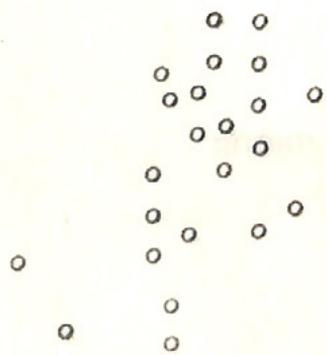
per: oMe oMe oMe

colabora
phopone
circular
apla
ciencia
mika
observa
estrategia
Ordena objetos
invitar a los agentes culturales
ACCIONES
CULTURALES

acciones
CULTURALES

arrnte corrrreista
conckrreto
acciones
culturales

ES
ES
oro oro oro
r
r
o



con la posibilidad de unirse

los cimientos de traducción para este diálogo se generaron el lunes 23 de julio de 2018 durante la transmisión tardes de doble aa: amistades artísticas desde radio nopal con alí coter, lucía hinojosa y julián andrade, a partir de preguntas imaginando las posibilidades concretas, formales y arquitectónicas de esta forma de trabajo.

oro oro oro se constituye por una entidad anónima, un curador y un comisario de obra. a través de la disolución autoral, oro oro oro genera propuestas colaborativas en la que cualquier persona que participe es oro oro oro.

diSONARE con Ntone Edjabe**Desde la nada y hacia otros mundos**

En noviembre de 2017, el colectivo Chimurenga y la Pan African Space Station viajó a la Ciudad de México para instalarse en el Museo Tamayo, transformando una de las salas del museo en la instalación: angazi, pero estoy seguro. Esta plataforma temporal funcionó como un espacio de encuentro, un laboratorio y un estudio de radio. Durante semanas, Chimurenga programó una serie de actividades, colaborando con colectivos, artistas e investigadores. Aeromoto—tu biblioteca pública de confianza—fundada en 2014 en la Ciudad de México, fue uno de los proyectos invitados a transmitir desde la Pan African Space Station bajo su programa. La nada se quedará vibrando. Aeromoto me invitó a entrevistar a Ntone Edjabe, fundador de Chimurenga, como una manera de invertir la lógica de sus entrevistas (Edjabe es quien suele entrevistar a sus colaboradores e invitados, y no viceversa). Muchas gracias a Santiago Muedano, por su apoyo y amistad, y a Macarena Hernández, Maru Calva, y Mauricio Marcín por invitarme a viajar en la estación espacial.

Lucía Hinojosa / diSONARE: ¿Qué hacías antes de fundar Chimurenga y cómo surgió el proyecto?

Ntone Edjabe / *Chimurenga*: Estuve trabajando como periodista, inicialmente en un periódico en Ciudad del Cabo, mi hogar actual. Estaba escribiendo principalmente sobre la relación entre cultura popular y la situación política de Sudáfrica en el momento. Estamos hablando de los inicios de los noventa, Sudáfrica se está apenas independizando, redescubriendo su relación con el resto de África. En muchos sentidos, por ejemplo, diplomáticamente, Sudáfrica estaba separada del resto del continente. Había cierto nivel de migración pero al mismo tiempo no había un flujo como tal, un flujo de movimiento y circulación de ideas, de gente y de bienes en comparación al resto del continente.

Así que, viviendo ahí como migrante, esto es algo que comencé a observar y empecé a incorporar en mi trabajo periodístico, aunque después de un tiempo empecé a sentir que el periódico como tal no era un espacio suficiente—el periódico tiene un sistema particular de posicionar y jerarquizar la información—y sentía que con lo que estábamos lidiando era mucho más complejo, y por tanto requería de su propio espacio para interrogar y experimentar e ir progresivamente en esa dirección. Entonces decidí empezar la publicación impresa. Paralelo a todo esto, mientras trabajaba como periodista con unos cuantos amigos, principalmente artistas y escritores, abrimos un espacio para reunirnos casualmente que se llamaba *Pan African Market*. En esencia era un restaurante de dueños senegaleses que eran chefs. Muchas tardes nos juntábamos ahí y hacíamos eventos de todo tipo, música en vivo, invitábamos a poetas a leer, etc. Era un lugar de encuentro para gente africana viviendo en Ciudad del Cabo, un lugar en el que podías sentirte cómodo, era importante ya que Ciudad del Cabo podía ser un lugar muy alienante para migrantes del resto del continente—sientes como si estuvieras a la mitad de Europa. Entonces, la publicación iba a servir un doble propósito: producir contenido crítico y creativo de lo que estaba sucediendo a nuestro alrededor—que era algo así como un proceso de construcción de nación—y construir un hogar intelectual en el cual pudiéramos criticar eso mismo. Entonces sí, *Chimurenga* empezó como una publicación impresa que aparecía irregularmente, después trimestralmente, y así sucesivamente.

LH: Chimurenga, del shona, lengua nativa de Zimbabwe, significa “lucha revolucionaria.” ¿Cómo percibes su participación política local e internacionalmente?

NE: La verdad es que no pensé tanto en eso al principio, pero la intuición de nombrar a una publicación independiente "lucha revolucionaria", implica un llamado a la misma, sabiendo al mismo tiempo que el lugar donde nació y desde el cual estábamos lanzando la publicación emergió de una lucha revolucionaria que estaba tratando de poner un fin a esa misma lucha. Así que, esencialmente, en Sudáfrica estuvimos luchando por cincuenta años contra la supremacía blanca, y luego, justo cuando Mandela es liberado y todo el mundo se siente optimista respecto al futuro y pensando en esta nueva Sudáfrica que está por venir, ahí estamos nosotros lanzando una publicación llamada *Chimurenga, lucha revolucionaria*. Fue muy intuitivo llamarla así, algunos de mis amigos me preguntaban, especialmente artistas: ¿En contra de quién estás luchando exactamente? Porque estamos cansados de la pelea, hemos estado en ello por demasiado tiempo ya.

LH: ¿Entonces, de alguna manera fue para perpetuar una forma de resistencia?

NE: Sí, definitivamente fue eso también, una forma de resistencia ante el consenso sobre el rol de la cultura en esta nación independiente. Como yo, que nací en Camerún, viví en Nigeria durante muchos años, fui a la universidad ahí, y en esos dos países experimenté los límites del consenso, así que, viviendo en Sudáfrica, donde artistas e intelectuales embarcaban hacia un proceso muy similar, como el creer que la "cultura es para el desarrollo", o lo que sea, simplemente parecía importante crear un espacio que pusiera estas ideas a prueba y produjera otras percepciones y siguiera cuestionando.

LH: *Chimurenga* trabaja en la intersección entre arte, literatura, y política. Para ti, ¿cuáles han sido las colaboraciones más interesantes?

NE: Es difícil pensar en esto porque *Chimurenga* se trata del "tiempo presente". Si solo fuéramos una publicación, podríamos referirnos a una edición en específico, pero parte de la razón por la que esto ha evolucionado de una revista literaria a nuestra propia interpretación de un periódico, un "periódico nuevo", es porque queríamos trabajar en continuidad y menos con ciclos de producción, que me causan mucho problema. Tengo problemas con el tipo de producción de la cultura que inicia en conceptos, después logística, después la realización, después la activación, este tipo de proceso cronológico, que al final genera un objeto, y después termina en el público. Queríamos acercarnos a algo más continuo y fluido, en donde pudiéramos crear algún tipo de producción tangible a través de lo cotidiano. No que solo trabajemos por 3 o 5 cinco meses para una edición, lanzarla al público y después repetir el proceso. Nuestra publicación es también una crítica al proceso editorial por la manera en que las ideas son producidas y circuladas.

LH: ¿Algo así como cuestionar el modelo dentro del modelo?

NE: Pues al menos producir un modelo distinto y no solo teorizarlo y sugerirlo, sino producir una nueva práctica, producir una nueva economía, porque no solo es una idea. Se trata también de trabajar de una manera más continua, tenemos que movernos con esa economía, ya no podemos trabajar dentro de la gran economía y la economía de las becas, ya que esta economía trabaja en base a eventos y a ciclos de presupuesto. Así que el cambio no es solo decir "ok, preferimos esto," se trata también de generar una manera de producir de forma diaria, para pagarle a tus empleados de manera diaria en lugar de pagar honorarios a tus escritores. Así que inicialmente no era más que una idea, pero debes cambiar a un modelo económico completamente distinto, y esto me interesó

mucho. Me pareció que la crítica no era suficiente. Necesitamos producir nuevas referencias para nosotros mismos. Entonces, regresando a tu pregunta, en este modelo en el que operamos ahora, quizás es posible encontrar puntos altos en términos de colaboraciones, pero prefiero enfocarme en los logros diarios. Algo que me obsesiona es poder tener la capacidad de evaluar la calidad de la belleza, el contenido, la consistencia, y la política que nuestras acciones diarias pueden producir. Decimos todo el tiempo que algo es "político", pero quiero poder sostenerlo en mis manos. Veo los periódicos diarios de Camerún y se ven muy mal. Al mismo tiempo, la intensidad de la vida, la intensidad de la vida cotidiana de Camerún es increíble, así que no puedo equiparar esta producción en términos creativos, tangibles y productivos con la intensidad de la vida, y esto me obsesiona, ¿cómo acortar la brecha sin los grandes fondos monetarios, sino a través de recursos creativos? ¿Cuál es la razón por la que las cosas más bellas e interesantes se crean solo para Bienales que ocurren cada dos años? ¿Qué es lo que producen? La muerte está cerca todo el tiempo, todo es tan frágil e intenso que me hace pensar de formas distintas.

LH: *Pan African Space Station* es un proyecto que busca cuestionar conceptos africanos del presente y generar interés en nuevas comunidades a través de experiencias colectivas para investigar la auto-percepción y cómo mediar la condición humana con la historia. En tu opinión, ¿cuál es nuestra historia común y cómo podemos mediarla o conectarla con nuestra sensibilidad humana?

NE: Creo que a través del nombre *Space Station* es muy evidente que pensamos que los aspectos experienciales y experimentales son de suma importancia, hablar de lo que produce la vida cotidiana. Pero la parte *Pan African* del nombre está atada a la realización de que es una manera de ver al mundo. Cuando veo al mundo de esta manera, se siente menos foráneo. Cuando veo la catástrofe de la guerra y sus consecuencias en Hiroshima, no solo estoy pensando en el imperio americano o la segunda guerra mundial y la batalla geopolítica de las potencias occidentales, sino también estoy pensando en el Congo, ya que son los minerales que hay en el Congo, específicamente el uranio, que hacen todo esto posible. El marco de referencia y la conexión con el mundo que llamamos *Pan African* es una manera de ver las cosas en relación a África. Hay mucho análisis y mucha teoría que hace lo mismo en relación a la música o a la cultura, pero yo creo que podemos hacer esto en muchos aspectos, no solo de manera acusatoria, pero para mí y muchos africanos es importante porque África siempre ha estado en los márgenes del mundo, siempre es el otro espacio. El mundo está aquí, y África es esta cosa que exporta gente, recursos naturales, y mucho más, pero el mundo solo ve a África en los márgenes. Entonces, yo hoy, a diferencia de Marcus Garvey en el siglo XIX, trato de entender *Pan African* en términos prácticos, y entender a México en relación a África. Es importante para mí entender que la construcción política de México y su realidad social es parecida a lo que sucede en África. Esto explica porque estoy en la Ciudad de México, pero al estar en África, parecemos dar por sentado a nuestros países. Puedo ser de Camerún, Nigeria, o Sudáfrica, pero esta noción no tiene más de 50 años, y vaya que nos aferramos a ello. Los proyectos que tratan de criticar esto y que tratan de borrar las fronteras son muy reales. La "estación espacial" es como una burbuja que viaja y aterriza solo por invitación de diversas personas en diversos lugares, pero se mantiene como algo utópico.

LH: Esto me lleva a una pregunta relacionada: tu trabajo editorial y tu trabajo de radio, como dijimos, es una iniciativa de resistencia. ¿Cómo imaginas la circulación de estas ideas de una manera utópica, o dentro de una sociedad utópica?

NE: No sé si soy capaz de proyectar hacia ningún tipo de futuro abstracto. Creo que estoy demasiado comprometido con el presente para hacerlo. Quizás con algún tiempo de reflexión o con más distancia podría decir a donde quiero ir, pero por el momento, estoy demasiado ocupado yendo. Creo que de la manera en que lo enfrento, los gestos reflexivos están adjuntos a las acciones. La acción por sí sola es una forma de interrogación, una forma de reflexión, de distanciarse, de criticar. Lo que estoy tratando de sugerir es que estoy completamente comprometido con las posibilidades del presente. No quiero darlo por sentado, porque, para mí, eso es lo que es el trabajo.

LH: Como escritor y locutor de radio, ¿Cuál es la relación entre sonido, música y palabras como medio para expandir el conocimiento?

NE: Creo que el sonido es un espacio que no hemos considerado lo suficiente. No sólo como un archivo, pero también como un tipo de espacio de investigación, porque hay todo un dominio de conocimiento que existe, funciona y circula en este rubro, pero también me interesa la producción de conocimiento dentro de él. No sólo lo que está ya contenido en ese espacio sónico, sino la manera en la que podemos usarlo como un medio para trascender, según mi visión, un *cul-de-sac* epistemológico. Y la verdad es que realmente creo que nos enfrentamos a un número grande de *cul-de-sacs*. Creo que el concepto de la democracia se encuentra más cuestionado que nunca y está únicamente produciendo más y más mierda. Seguramente hay otras concepciones de democracia, pero creo que uno puede llegar a ellas sin caer en pláticas culturales.

LH: ¿Cómo crees que la aceleración neoliberal ha dado forma a la identidad cultural africana en los ámbitos del arte y la cultura visual contemporánea? ¿Qué propones para cambiar en caso de que creas que un cambio es necesario?

NE: No quiero cambiar la manera en que nosotros o los demás ven a África. Mucha, mucha gente, que vivió antes que nosotros hicieron de eso su preocupación. Tenemos generaciones de activistas e intelectuales que le dedicaron sus vidas a cambiar este paradigma representacional, y yo no quiero que esa sea mi preocupación. Más bien intento construir sobre su proyecto de la relación, que toca el tema de la "poética de relación" de Glissant, que la llamó el *Tout Monde*. Yo intento construir sobre este proyecto de relación y construir instrumentos que realicen esto. Entonces, nuestro trabajo no es hacer un intento por cambiar esta perspectiva de lo que es o no es África. Creo que hay cosas más urgentes por hacer. Me pregunto, ¿a quien tomamos como común denominador? Es evidente que, si la gente toma a Donald Trump como una manera de entender el mundo, entonces, de muchas maneras te pasas de largo el trabajo del feminismo, los estudios de la negritud y una inmensa cantidad de trabajo que se hizo durante el siglo veinte. No podemos estar empezando desde cero todo el tiempo. Creo que esto es justo algo de lo que estamos tratando de escapar en *Chimurenga* y en el *Pan African Space Station*; de esta trampa constante de quedar apesado en la perspectiva Marxista de la historia en la cual ésta se repite a sí misma una y otra vez.

LH: *Pan African Space Station* se define como una máquina para viajar en la rapidez del pensamiento, y toma su slogan de Sun Ra. "Hay otros mundos allá afuera de los que nunca nos contaron." ¿De qué mundos crees que habla Sun Ra, y qué mundos buscan ustedes?

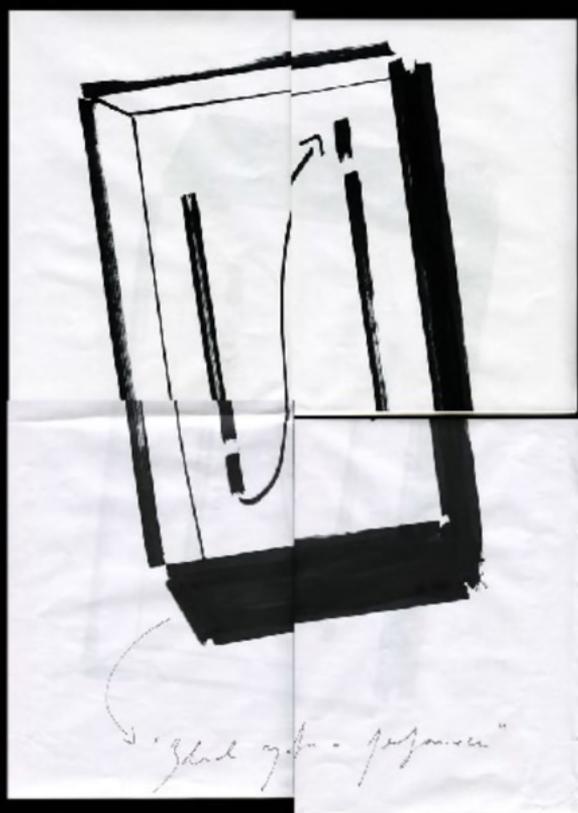
NE: Una de mis cosas favoritas que ha dicho Sun Ra es que "todo lo posible ya ha sucedido". Él está más interesado en lo imposible porque lo posible no solo ya ha sucedido, sino que además ha fallado. Así que lo que creo que él sugiere como "otros mundos" no tiene conexión con el sentido etnológico o antropológico de "otros" pero está tratando de sacarnos del paradigma, de la trampa de la que yo estaba hablando anteriormente. Cuando Sun Ra dijo en los cincuenta "yo soy de otro planeta", creo que esa es la crítica más grande que puedes hacer de este planeta. Cuando te ves confrontado con la idea de que toda la historia ya ha sucedido y todo lo que tienes que hacer es encajar en la narrativa de ¿qué es el conocimiento? ¿qué es la tecnología? ¿cuáles son las maneras de vivir, de gobernar y ser gobernado? Todo esto está ya preestablecido y tu trabajo es encajar en el paradigma. Creo que entonces, asqueado con esa misión, Sun Ra dice "a la mierda con esto, hay otros mundos allá afuera".

LH: Es también como una propuesta metafísica en el sentido de salirnos del rol que se supone que estamos jugando.

NE: Sí, totalmente. En este sentido la *Pan African Space Station* es una burbuja que permea eso. A veces por un día, otras por semanas, todo con el objetivo de pensar ¿Cómo imaginas una manera de estar junto con otros y hacer algo en el proceso? Algo productivo y bonito y demás. Y luego, teniendo en cuenta las variables temporales y de logística ¿Si tuvieras que transportarlo a otro lugar cómo lo construirías?

LH: Algo así como transformar el paradigma de lo temporal para emplearlo de nuevas maneras.

NE: Exactamente.



Francesco Pedraglio
Battle 71: Lepanto (1571)

Lights go off. The room is totally silent. The curtains open. Then what?

Then an aerial view of a mass gathering, she says.
Something of a mass choreography creating
the unmistakable shape of some genitalia...
or at least that's how I pictured it:
as this distinctive silhouette of a sex
seen from above.

The whole event?

Yes, the whole thing... a sex from beginning to end.
Meaning: a continuous, long-lasting display of genitals.
An odd performance, if you wish.
A person or animal's external reproductive organs
there, available to your gaze.
Or a genital (singular) as an event
revealing and displaying itself in front of your very eyes.

Is it inviting me or rejecting me?

This has been asked before, she says. This very same question actually. Numberless times.
Yet that's missing the point somewhat, as it's neither one way or the other, and you should know
better than to ask.
It simply is. The sex I mean. It is. Full stop.
There's no will involved in it. Just pure existence.

Is it female or male?

I prefer to think of it as a female sex
even though it shouldn't be exclusive to one gender or the other.
Just what makes you more comfortable, she says.
And that's what makes me more comfortable.
But I guess I'm open to counterproposals.

Is there a topography to the event?

Again, she says, I prefer to refer to it as stage directions.

Are there any stage directions for the event?

The dry land as pubic hair
 the surrounding battleships as parting lips
 tracing the unmistakable shape of a right and left horn—militarily speaking—
 each ready to close in tight defense of its opposite flank
 the jagged central line suddenly transformed into the heart of the clash.
 In the short-sighted reading of things
 the two sides—the horns, opposing—are supposedly battling each other.
 But in the larger scheme of things
 they create a perfectly balanced image:
 chaos at pure rest.

Is there movement of any kind then?

May we expect any progression?

She says you might as well think of it as a freeze-frame
 perpetually displaying the same
 perpetually immobile... like a fresco on a sacred wall
 a mental image captured while holding your breath
 a narrative device, ever so static, ever so rich in consequences.

So, does it imply any idea of its own future?

It is its own past and its own future, the present being this flickering stasis you are witnessing
 this sex, displayed.

So, to answer your previous question, she says
 yes, there is movement
 there is movement all around it...
 on the peripheries, if you like.

Out of the frame?

In what had come before and what will come after.
 There are pacts and betrayals
 coldhearted tactics and raging instincts,
 hopes and the total abandonment of hope...
 there are the inflating sails of desire and their deflating counterparts
 the twin sails of doubts and of fear.
 Someone will be remembered, even celebrated
 others will be forgotten, scorned into the darkest bend of time.

Is there any sound accompanying the scene?

First a deafening clash of cymbals and beating of drums in the distance, coming closer.

Then: sudden silence. Throughout the rest of the event you could hear the heavy breathing of your neighbor.

Is there even a story then?

Genitals almost always imply a story. At least its beginning.

Is there an end to the story?

It might be more of a loop, a repetition, eternal, an endless cycle. The story goes on proposing and re-proposing itself again and again *ad nauseam*.

We would probably leave before it reaches any real conclusion.

Julieta Aguinaco

Ere y Soco: Las voces de especies carismáticas

Querido Molo: nos estamos muriendo, ¿es evolución o es extinción?

Un estudio sobre especies y tipos de animales y minerales carismáticos para la explotación sustentable—o no—de sectores económicos primarios y terciarios en Áreas Naturales Protegidas de zonas costeras peninsulares de la República Mexicana.

¿Cómo la ley (re)configura una comunidad? Estos stills son parte de Especies Carismáticas, un retrato en video muy parcial de los entornos en donde se desarrollan las historias personales de dos individuos. El negocio de la conservación, como cualquier otro, ha sido diseñado para que algunas de las partes obtengan ganancias. Sabemos del ecocidio que llevó al mundo a la crisis ambiental actual. En respuesta a esta nueva realidad nacen—dentro de la misma lógica de mercantilización y propiedad privada que la provocó—los negocios de la conservación y la sustentabilidad.

Ere y Soco son personajes ficticios basados en amistades reales. Más que entrevistas, realizar la pieza involucró muchas horas de conversaciones con cuatro personas, principalmente: Molo y don Rober, habitantes de la Reserva de la Biósfera Desierto del Vizcaíno en Baja California Sur, y Lalo y Balta, habitantes de la Reserva de la Biósfera Río Lagartos, en Yucatán. Ambos sitios tienen una economía basada en el ecoturismo, la pesca y la extracción de sal; Molo, don Rober, Lalo y Balta se dedican a una combinación de estas tres actividades. Su situación laboral es precaria, como nuestra supervivencia.

El eje principal del proyecto fue investigar y especular en torno a qué tipo de afecto existe en la relación entre una persona, el Estado, las empresas, y tres animales y un mineral: la ballena gris, el flamenco, los turistas y la sal. Crear a los personajes ficticios—Ere y Soco—fue como armar un rompecabezas de 60 piezas pero teniendo 6,000. Después de visitar, observar, preguntar, platicar, desayunar, tomar Tecate Light, comer, cenar, volver a tomar Tecate Light, volver a preguntar y, claro, filmar y grabar, vino la parte más difícil: escribir el guión para Especies Carismáticas—debía ser muy breve y yo tenía docenas de horas y cientos de cuartillas de diálogos e información. No pude encajar las piezas hasta que me di cuenta de que Ere y Soco no eran una combinación/conversación entre Molo/Rober y Lalo/Balta, sino, en todo caso, una conversación entre ellos y yo. Eréndira y Socorro son las preguntas que me habían llevado a estos lugares, a conocer a estas personas, y las nuevas preguntas que surgieron ahí. Ellas son las preguntas que surgieron cuando me fui de esos increíbles paisajes y las que continúan surgiendo hoy.

Armado la pieza tomó mucho tiempo, sucedió después de varias semanas de escribir y fue posible por las siempre profundas conversaciones que tuve con Juan Orendain desde el principio del proyecto, durante las visitas, la filmación y hasta los últimos momentos de la edición. Querido Juan, muchas gracias, mij-o.



Querida Ere,

CAPÍTULO I

¿Ere?

Hola, Ere.

Sí, Soco. Hola.

¿La desperté?

Pues es que acá es una hora menos, pues.

Perdón, Ere. Se me olvida eso, pues.

No le hace. ¿Qué pasó?

Es que...

¿Cómo decirle? Es que...

¿Ve que había entrado a trabajar a la salinera de acá?

Y ahí si faltas cuatro faltas ya te sacan.

Es que se supone que en la ley... ¿Cómo se le llama al librito ese de la ley?

Reglamento.

Sí.

En el reglamento dice que tú no debes faltar al reglamento.

Pues bueno, mi bonita. Vas a tener que regresar a la pesca.

O al turismo.

Lo bueno que turista cada vez hay más.

Con que no pase con el turista lo que con la almeja catarina.

La catarina se acabó y ya no ha vuelto a haber.

¿Allá no ha pasado eso?

Que se haya acabado una especie, no. Gracias a dios hasta ahorita no.

Y las ballenas...

¿Qué?

¿Conviven ahí con la mina?

Sí. Con el ser humano.

Con la empresa y todo.

¿Y en serio sí no les pasa nada?

Sí. No les pasa nada.

Dicen.

¿Quién?

La ley.

¿De quién es la ley?

Pues sí, verdá.

Acá también es así.

Y acá también cada vez hay más turismo.

Y también son de los ecológicos, pues.

Pero pues es lo mismo, ¿no?

Pa' que lleguen aquí igual llegan en aviones y carros y eso, pues.

Aunque acá sí cierran la charca si el flamenco anida.

Y luego la empresa disque les da la artemia que sobra.

¡Mentira!. No les da nada. Jajaja.

¿Qué es artemia, Ere?

Es lo que come el flamenco, pues. Es rosado. Como medio naranjita.

Es un animal.

Es un animal pre...

Pre...

Es como un principio de un camarón.

Se llama artemia salina.

Por eso le digo, pues. Que a lo mejor sí le acomoda más el turismo.

O mitad y mitad.

Como quiera, es lo segundo que más dinero deja en el país.

Dicen.

Aunque, si tanto deja así de tanto ha de quitar, pues.

Aunque pues de otro lado, pues.

Y es que aquí estamos en sitios que se miraban perdidos.

Pero ahora la gente los mira muy bonitos.

La sal quién sabe en qué lugar esté.

Ha de andar hasta por allá por el cien. O mil.

Sabrán dios.

La pesca también quién sabe en qué lugar esté.

Yo como quiera ya empecé a remendar mis redes.

Todos esos pensamientos, Soco.

Prefiero no pensarlos más.

¿Y su equipo y sus permisos?

Bien

¿Y los suyos?

Bien.

Todos esos pensamientos, Soco.



CAPÍTULO II

¿Soco?

Hola, Ere.

Hola, Soco.

¿La desperté?

No.

Ah. Que bueno. Es que le quería decir una cosa.

¿Qué?

Es que...

Es que siento que nos estamos muriendo.

¿Sí nos estamos muriendo, Soco?

Es que ya ve lo que pasó con la catarina, pues.

La catarina se acabó y ya no ha vuelto a haber.

¿A ver, por qué te daban chance de sacar en cantidades?

¿Por qué no nomás cinco o diez toneladas?

¡Mija!

Otra vez pensando todos esos pensamientos, mija.

Mejor ya regrésese al turismo, pues. Se mete a trabajar al ecoturismo y listo, no se agüita, y sí se gana bien.

O a la sal, pues.

Esa no se acaba.

¿O sí?

Además, como quiera siempre le están echando la culpa de todo.

Gracias a dios.

Por eso a mí ahorita me está yendo bien en la salinera de acá.

Y mientras le sigan dando lata a la empresa yo tengo trabajo.

Yo hago los análisis.

Tú turismo no me quieras demandar por lo que yo no tengo que ver.

Tú pesca no me vengas a culpar por una cosa que no es.

No me vengas a echar la culpa de la basura que tira el vecino.

Todo el tiempo se anda buscando un culpable.

Es la mentalidad ahorita humana.

¿No?

Soco, acá la salinera demandó a un turista por que se le cayó su dron a una charca.

Y se contaminó la sal.

No má. Jajaja.

Sí, pues. Hasta por eso mismo ya prohibieron los drones, pues.

Bueno. A los turistas, pues.

A los inspectores no.

Por qué sí como no, vienen todos los que están involucrados.

Supuestamente.

En cuidar el medio ambiente y la naturaleza y todo eso.

Seguido los vas a ver por aquí.

Pues sí, verdá.

Y aparte que la de allá es bien grande ¿no?

Sí, como no. Treinta y tres mil hectáreas

Ella le renta a los dueños de esta reserva.

De la biósfera.

Treinta y tres mil hectáreas para producir en ellas.

Un cristal de sal que el cliente está pidiendo.

Un cristal de sal que el cliente solicita.

¿Dueños?

Sí, como no. Ya ve que para todo hay dueño, pues.

¿Pero Soco?

¿Y los flamencos?

¿Qué, pues?

¿No les pasa nada?

Nada.

¿De quién es la ley?

Pero por eso le digo, pues.

Hay que dar toda la información completa, hija.

Querida Ere,

Nos estamos muriendo.

¿Es evolución o es extinción?



¿Es evolución o es extinción?

diSONARE con Eugenio Camarillo

Tonalidades

Conocí a Eugenio durante la presentación del libro Potslom. Lo escuché leer algunos cuentos en triqui, su lengua originaria. Esta lectura partió de un sistema alfabético y gramático que propone la construcción de una nueva forma escrita que pueda traducir y respetar las tonalidades, los ritmos y las texturas de la oralidad. Me interesó su manera de expandir las posibilidades de escritura en su lengua originaria, y su proceso para mantener esta compleja relación entre la sonoridad del habla y la escritura como un vínculo entre la identidad y la comunicación.

Lucía Hinojosa / diSONARE ¿Cómo ha sido el proceso de construcción del alfabeto en forma escrita de la lengua triqui?

Eugenio Camarillo: Somos muy pocos escritores de la lengua. En este proceso cada quien lleva su propia forma de escribir. El error que se comete con más frecuencia es que la lengua se basa en un material publicado por unos investigadores extranjeros de una organización llamada *Instituto Lingüístico de Verano*. Ellos hicieron una estancia corta alrededor de 1970 en varios lugares del estado de Oaxaca y plantearon un alfabeto y una gramática para escribir triqui y otras variantes de la lengua Mixteca. En ese entonces, yo sabía que la gramática estaba en desarrollo porque su principal barrera u obstáculo es que es tonal, tiene cinco tonos principales. El *Instituto Lingüístico de Verano* planteó un alfabeto con la mayoría de las grafías del español. Si nos damos cuenta, en el español existen muchos errores sintácticos respecto a sus grafías. Si una lengua es tonal y tiene características distintas, cargarle todo el vicio del alfabeto español lo hace muy complicado. Otro problema es que se usan los fonos del español para escribir el triqui.

LH: ¿De qué manera te imaginas que esto podría cambiar? ¿Tendría que plantearse un nuevo alfabeto, fonética y gramaticalmente?

EC: Sí, eso fue en lo que me enfoqué de forma individual, en tratar de interpretar los sonidos de la lengua. Me avoqué cierto tiempo al aprendizaje del alfabeto fonético internacional para de ahí empezar a descubrir los tonos que aparecen en el triqui para crear grafías que pudieran representar dichos fonos de la lengua. Yo planteo un alfabeto con los sonidos que considero representan la lengua, y esos sonidos son invariables dentro del desarrollo de la escritura. Este esfuerzo se centra en remover los vicios del español.

LH: Dentro de la construcción escrita del triqui existen muchos apóstrofes en las palabras, ¿cómo interpretas esto de manera sonora?

EC: Los apóstrofes son una característica para representar la oclusión. En otras lenguas originarias se utiliza la "h", pero nosotros proponemos el apóstrofe. Esta oclusión es muy útil, pues genera la aspiración y nasalización de las palabras. Un ejemplo curioso y particular para ilustrar esto es el doble uso de la "n": cuando va antes de la vocal funciona como consonante, pero cuando va después de la vocal resulta en una nasalización de la vocal que precede, generando una variante tonal. El triqui es glotal, aspirado y nasal.

LH: De todos los idiomas y lenguas que conoces, ¿hay alguno que se asemeje más al triqui de manera general?

EC: Tiene una semejanza al coreano en cuanto al ritmo; no conozco otra lengua que tenga esas variaciones en la forma escrita u oral. Es muy suave al ser hablada, porque maneja los cinco tonos básicos, desde el extra-bajo hasta el extra-alto, entonces al ser tonal, una sola palabra puede tener muchos significados y representar diversos objetos.

LH: ¿Qué otras características específicas encuentras en la lengua triqui?

EC: El triqui se presta mucho al doble sentido. Al hablarlo en un ritmo y tono distinto, genera una lectura doble. Un niño de tres o cuatro años puede fácilmente ser un gran alburero.

LH: ¿De dónde surge tu deseo por traducir y adaptar la oralidad de tu lengua materna a la palabra escrita?

EC: Mis padres son originarios de la comunidad. Yo nací en la comunidad pero crecí en un ambiente de convivencia con otras lenguas originarias—mixteco, zapoteco—y para entendernos hablábamos español lo mejor posible. Con la inquietud de aprender a leer—que era un deseo personal muy fuerte—tomé la iniciativa de preguntar cuáles eran los requisitos de inscripción en una escuela. Logré inscribirme sin ningún impedimento o dificultad, y en solo medio año ya estaba leyendo. Cuando volvimos a la comunidad triqui pedí a mis padres regresar a la escuela. Para mí fue una experiencia muy fuerte observar que otros niños en la comunidad no hablaban ni leían español, a pesar de que los libros escolares eran en español. Yo entendía perfectamente los libros de texto, entonces me dedicaba a leer lo que encontrara. Un día me encontré la *Ilíada* de Homero, y la *Vida del Che Guevara*, y ambos libros me fueron encausando. Todo esto lo digo para enfatizar que en la mayoría de las escuelas de comunidades indígenas no existen las prácticas bilingües de las lenguas originarias de quien asiste a las aulas.

LH: Los cuentos que has escrito en triqui evidencian la paradoja que concierne a muchas otras lenguas originarias, pues son lenguas milenarias que se transmitían de manera oral, y que por consiguiente carecen de la escritura. ¿A la hora de traducir un cuento del triqui al castellano, que es lo que más se pierde o se gana en el proceso?

EC: Al hacer interpretaciones al español me doy cuenta que ciertas plantas, animales, sucesos, o eventos no tienen nombre en español. Es decir, las lenguas no son directamente compatibles. Estas cuestiones de naturaleza se presentan muy marcadas al ser culturas milenarias; la naturaleza se ve reflejada claramente en la lengua, son cosas que son de crucial importancia para la comunidad y merecen un respeto específico incluso en el plano del lenguaje.

LH: ¿Consideras que el triqui emplea más metáforas que el castellano?

EC: Por supuesto. Desafortunadamente no conozco culturas vecinas, pero la cultura triqui está cargada de metáforas, de sentimientos, de construcciones ideológicas. Al estudiar y descubrir la lengua, la misma va manifestando la carga que tiene oculta. En la cultura triqui nos identificamos como los hijos del trueno, algo que tiene una interpretación pesada.

LH: ¿Piensas que este entendimiento de ser los hijos del trueno, es tomado de manera metafórica o literal dentro de la comunidad?

EC: No podría darte una respuesta contundente, es una mezcla. Hay relatos que se cuentan de manera tan realista que parecen no tener alcance metafórico. En cuentos figuran animales que adquieren una interpretación cercana a esta idea del trueno, lo que parece ser una lectura más metafórica.

LH: Como escritor ¿cuál sería para ti el género literario que mejor retrata a la cultura y a la cosmovisión triqui?

EC: En las fiestas de la comunidad existen encuentros: comienzan los bailes, comienza la música, la bebida. Después comienzan a cantar y a parafrasear ideas. Un verso que recuerdo cuenta el sufrimiento de un hombre al desear a una mujer, “Que tan bonita tú que vas hasta allá, y no poderte alcanzar”. Son versos que quizás no son poesía, ni cuento, pero versos que se generan dentro de la cultura popular. Por otro lado, yo me atrevería a aseverar que la cultura está construida a través de los cuentos. Todos los sujetos que intervienen en los cuentos han conformado al mundo en donde habita la cultura. Los cuentos de esta cultura personifican todo el ambiente donde se desenvuelve esta cultura. Hay sonidos de pájaros en estos cuentos en donde el sonido parece ser transformado en palabras de la lengua y estos cuentos unifican a la comunidad.

LH: ¿Es entonces, de alguna manera, una reproducción o recreación de los sonidos de la naturaleza?

EC: Sí, es la imitación y la perfección de los sonidos desde la naturaleza a la lengua.

LH: Es increíble cómo ha perdurado una tradición puramente oral durante tantos años. Revela una enorme forma de resistencia.

EC: Las lenguas evolucionan para bien o para mal. Actualmente con el sistema educativo nacional, las lenguas originarias pierden peso, saturan a los niños con el español. La idea es la globalización de la enseñanza y la inclusión, lo que hace que la comunidad no entienda la importancia de preservar su propia lengua. Existe un despojo constante de la cultura y la lengua, lo cual erosiona a ambas. Yo escucho a niños que ya comienzan a mezclar el español con el triqui, o incluso usando el tono triqui con palabras en español. Esto es más notorio cuando utilizan palabras de objetos tecnológicos del hombre blanco que no existen en la lengua—mesa, foco, pico, etc. Los niños comienzan a adaptar las complejidades tonales del triqui a palabras en español que ignoran este tipo de elementos. No se ha hecho el esfuerzo para crear nuevas palabras que identifiquen a estos objetos.

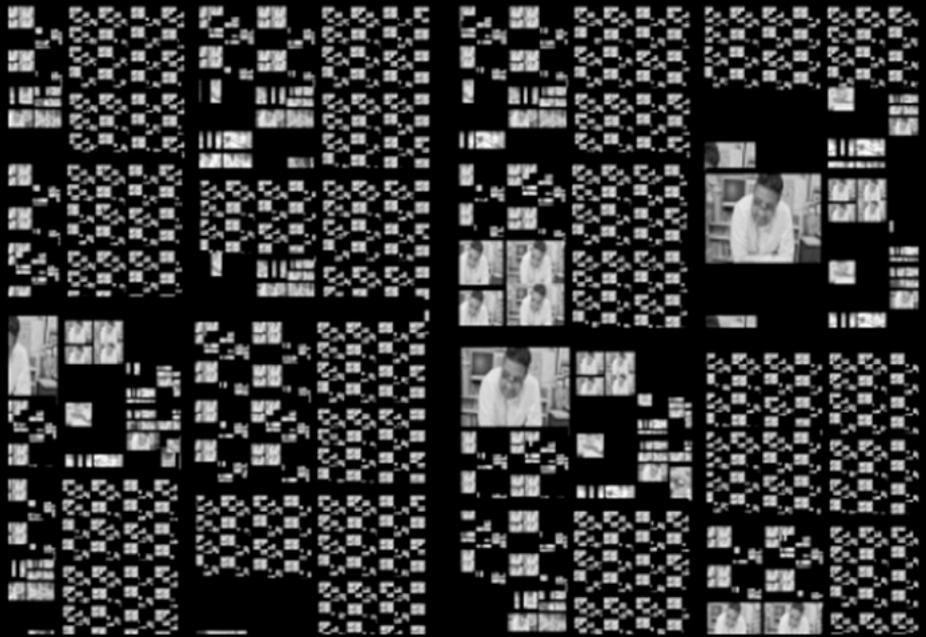
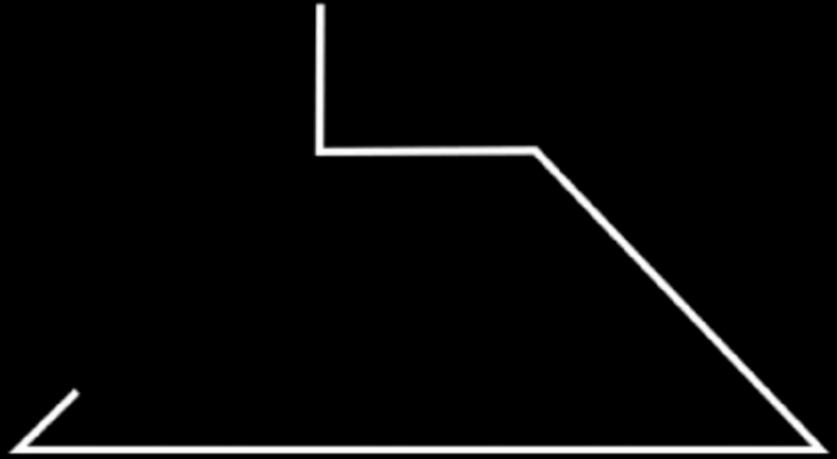
LH: ¿De que manera crees que en años venideros podrían subsistir estas lenguas?

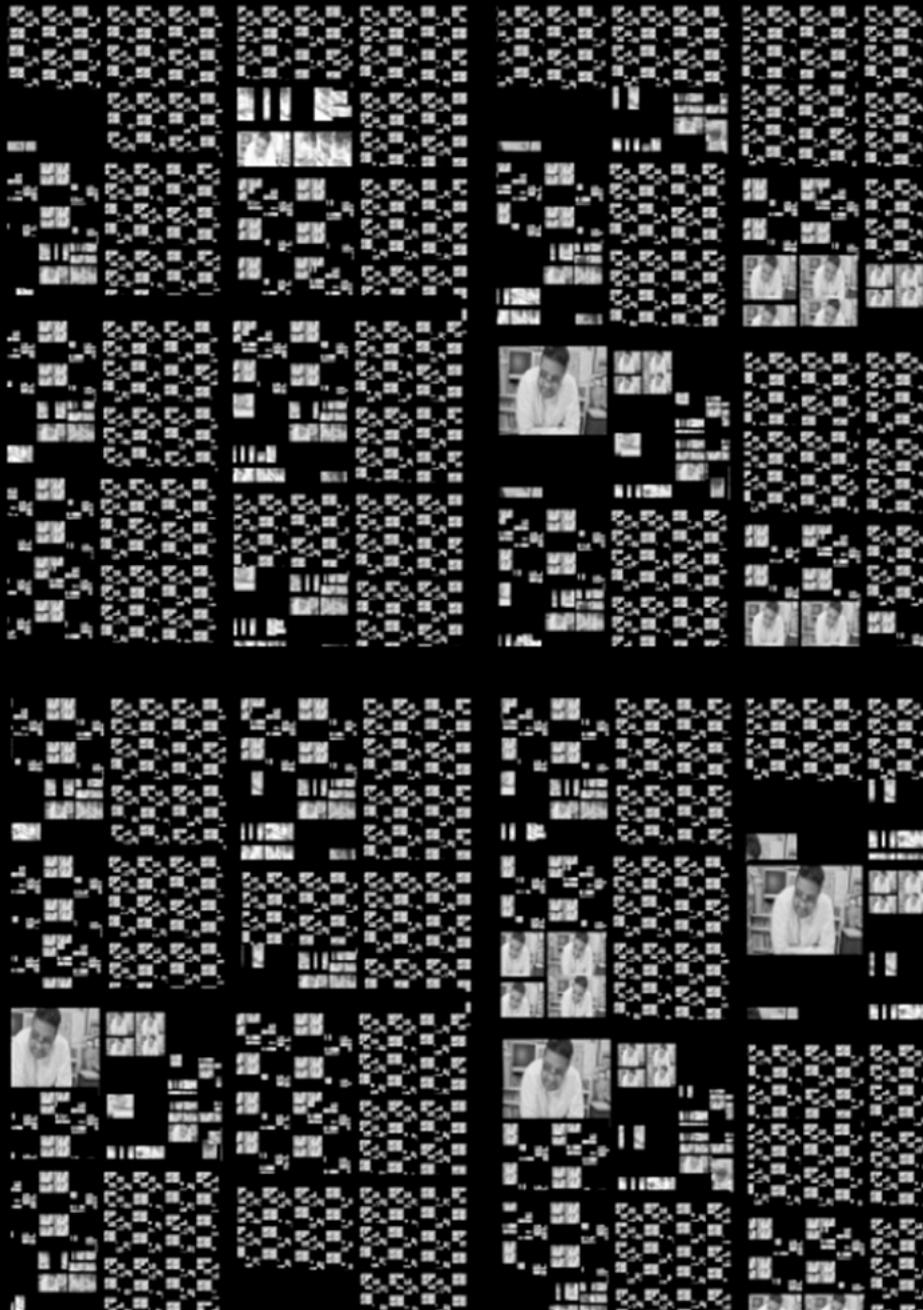
EC: Lamentablemente veo una pérdida en mi lengua. Es una lucha diaria y frontal con el español—ahora también con el inglés. La importancia de valorar los conocimientos inherentes a la lengua es muy grande. El triqui lo que hace es restarle importancia a toda su cultura y a sus conocimientos. Lo hace, primero, porque es ignorante de su propia condición. No valora lo que tiene y lo que hace es adoptar otras culturas. Las personas que nacieron en la comunidad y emigran, mantienen

las costumbres. Las generaciones que nacen apartadas de la comunidad se comportan de manera distinta. La lengua se ha ido perdiendo, y únicamente las personas que quieran recuperarla como parte de su identidad y su cultura la preservarán. Lamentablemente aquí en la ciudad he visto familias enteras donde los padres hablan la lengua, los abuelos también, pero ya sin el interés de enseñar o exigírselo a las nuevas generaciones. Ya todo es en español. Los niños que hablan español creen saber más por hablar la lengua común.

LH: La destrucción de las lenguas originarias que provoca la globalización actual es aterradora, desde el sistema político, educativo, y cultural. Si perdemos esta pluralidad, perdemos en gran medida, la complejidad de la comunicación, del conocimiento.

EC: Hace poco vino mi hermano a la ciudad, y uno de sus hijos hablaba perfectamente el triqui. Yo me sentí muy emocionado de escuchar a un niño—de cuatro años—que podía representar, hablar o alburear en la lengua originaria. El niño era capaz de interpretar los tonos perfectamente. Al estar en la ciudad, hablaba la lengua originaria y también trataba de balbucear algunas palabras en español. Creo que, en el caso de los triquis, el español como lengua secundaria se aprenderá de cualquier manera, pero la lengua materna se aprende en una sola instancia. Se aprende en la infancia. La lengua materna es parte del desarrollo de la identidad personal.





Rocío Cerón

CAMPO DE IRRUPCIONES

—No. Para decir algo. O no decir.

—No, es hablar nada. O decir lo evidente. ¿Cuál es aquella historia que sabía de infancias? No cuentes de ella y descúbreme las cicatrices que llevas en el antebrazo.

—No es notación. O estalactita a punto de derrumbe. Escritura abisal.

—Retoma lo que es. Mira detrás de la espera: llegada, salida, puerta transversal. Trotar por el bosque no acallara el miedo. Trotar. Trotar. Trotar. Minutos: pequeñas bombas de tiempo.

—Plomo, luz primaria. Un no que es sí y un sí que redonda, rebota, se pierde.

—Di átomos o gravedad de materia oscura. O no hables y responde en tu cabeza: “la tierra árida, su mensaje de supervivencia.”

Grupo Financiero Nacional le lleva la información más relevante: “Emancipación de jóvenes en la frontera. Gobierno en disyuntiva. Atajar al más débil lleva a la victoria, a una falsa victoria. Todo movimiento social es un reordenamiento de la economía. Todo poder es dinero-sierpe moviéndose para engullir su propia cola.”

*Nada contiene. Nada sorprende. Estampida o enlaces
desbordan toda nota, toda ocasión de partir a encontrar lo que sabes no existe.*

—Para decir. Para no decir algo. O discutir viento al hombro (tempestad, tempestad, viento que golpea la nuca) sobre el tejado de los padres muertos.

—Habla abandonos, sujeciones al vacío, como asidero. Ralentiza las palabras padre, madre; prefacio al toque de queda. Orfandad.

—Una bofetada o dos. El impacto. El ruido: Explosión de lo que queda dentro. Deuda. Para no decir la muerte, para temerla o desear su paso.

—Retoma lo que hay bajo la sombra del fresno, observa las piruetas de las avionetas en el cielo. Su escritura de humo. Notación vascular ante estrellas. Cartografía interior a punto del desplome.

Grupo Financiero Nacional le lleva la información más relevante: “Golpe de Estado. Repentino, violento. Vulneración del cuerpo nación. Poder, la movilidad del poder. Sufragio universal, estado de derecho, destruidos. Se distingue la idea de la mentira: ecos de las voces que copian en ecos (y más ecos) toda furia. Golpe de Estado. Desmembramiento del país en virutas.”

—Silenciar el llanto, para guardar futuras formas de decir NO. Al paso, las coordenadas, marcaje tímbrico, llamado para agotarse y revivir de nuevo.

—Delinea átomos o flujos gravitatorios que sostienen, aún, el cuerpo de tu padre entre el naufragio celeste y las capas de cal. Deja a tus muertos en la caverna. El sol, a su paso, devora instantes.

Nada contiene. Nada sorprende. Estampida o enlaces sanguíneos desbordan toda nota, toda ocasión de partir. Puerto adentro, entre anclajes sónicos, la palabra emanciparse refleja basamento.

—No para decir algo. O no decir. O nombrarlo todo a bocajarro, a gritos.

—Calienta en las manos el barro, lo que queda de familia, lo salino de la costa y los brotes de maíz. Retoma lo escrito, presencia de pulso, destino.

—Grosor. Labios repiten sin cese la posibilidad, nomenclatura de un futuro en país destruido. Ramas. Acantilado. Decir NO a la muerte, o dejar que su paso transfigure la nación entera.

—No, es hablar nada. O decir lo evidente. Cicatrices en antebrazo. Nombres adheridos a piel, a fuego entre las uñas.

—Una bofetada o dos. El impacto. El ruido: explosión de lo que queda dentro. Deuda. Para no decir la muerte, para temerla o desear su paso.

Grupo Financiero Nacional le lleva la información más relevante: “Golpe de Estado. Repentino, violento. Vulneración del cuerpo nación. Poder, la movilidad del poder. Sufragio universal, estado de derecho, destruidos. Se distingue la idea de la mentira: ecos de las voces que copian en ecos (y más ecos) estridentes toda furia. Golpe de Estado. Desmembramiento del país en virutas.”

— No es notación. O estalactita a punto de derrumbe. Escritura abisal. No. Para decir algo. O no decir. Para decir. Para no decir algo. O discutir viento al hombro (tempestad, tempestad, viento que golpea la nuca) sobre el tejado de los padres muertos. Silenciar el llanto, para guardar futuras formas de decir NO. Al paso, las coordenadas, marcaje tímbrico, llamado para agotarse y revivir de nuevo.

*Nada contiene. Nada sorprende. Estampida o enlaces
desbordan toda nota, toda ocasión de partir. Silencia el llanto para guardar futuras formas de decir sí.*

*—Di átomos o gravedad de materia oscura. O no hables
y responde: “el silencio, su horadación, su mensaje de
supervivencia.”*

*Habla. Habla. Habla. Quiero entender lo que dices. La circularidad
Las irrupciones. Habla. El tiempo suspendido entre nosotros.
Habla. La muerte de un posible imposible. Habla. La trampa de
las voces. El sentido o sinsentido, lo insignificante del timbre al decir NO. Habla.*

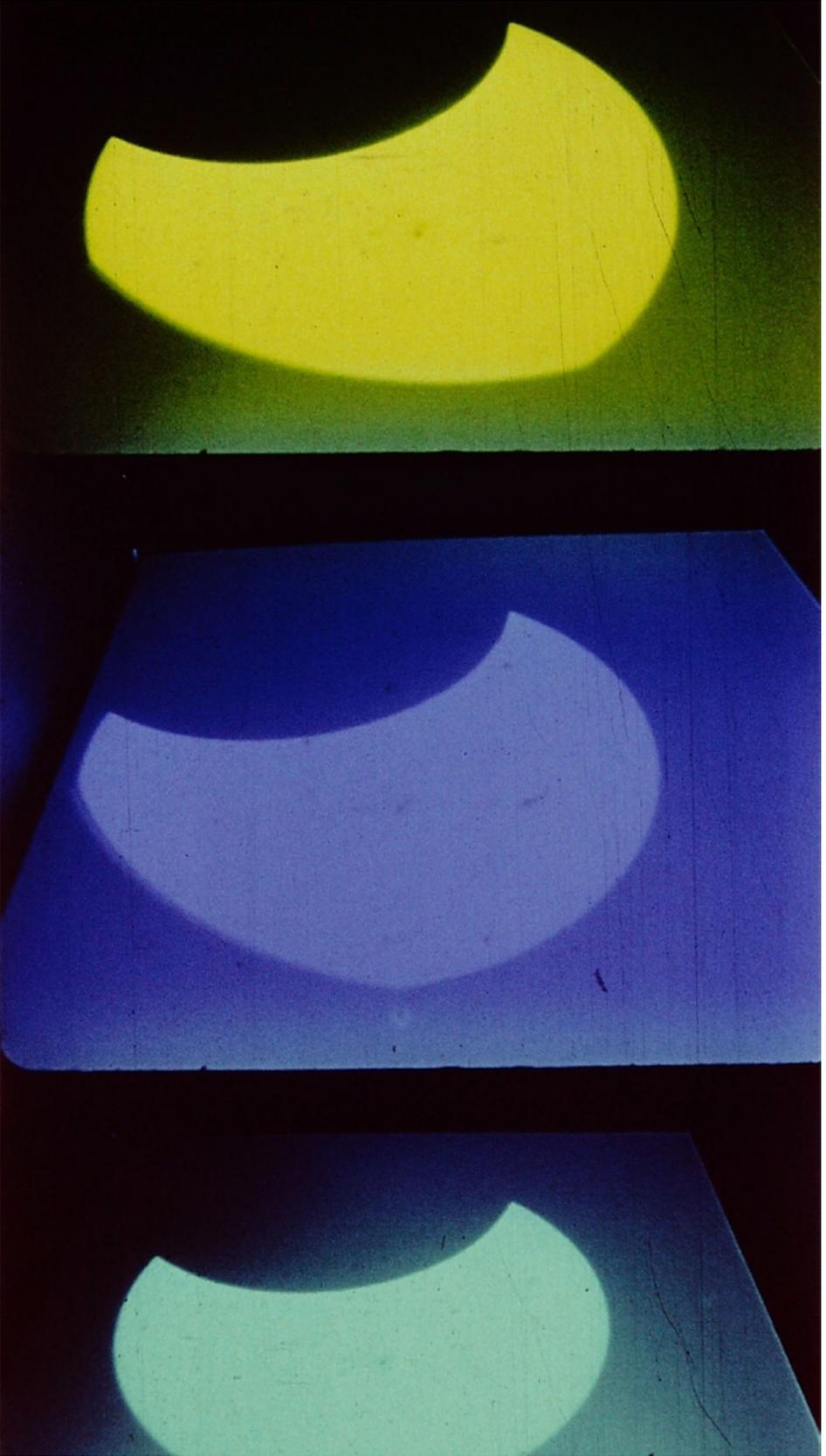
Desentiéndete de tus muertos. Habla por ti. Habla.

*“Se estima un país, una persona, una pareja, un niño, una mujer, sin clima templado, con fuertes vientos,
perturbación violenta de la atmósfera, inestabilidad, masas de aire de diferentes temperaturas y truenos,
granizos, relámpagos.”*

Su reporte del clima ha sido presentado por Grupo Financiero Nacional.

Habla lo no dicho para decir algo. O no decir. Habla por ti.

Habla.



On Art and Science Christopher B. James with Brian O'Connell

Christopher B. James with Brian O'Connell

On Art and Science

I asked Brian to join me in a discussion regarding the relationship between science and art based on our joint participation in a project taking place in 2019. This collaborative project links The Forest Island Artist Residency and an environmental research station located in Eastern California, designed to encourage open dialogue between artists and researchers with the aim of fostering objects and ideas that puncture the traditional boundaries of knowledge-making. This interview was both an opportunity to gain a more thorough understanding of Brian's work, and to talk through some ideas before we engage with the research scientists at the station.

Christopher B. James : What is Science?

Brian O'Connell: I'm going to answer in the most unscientific way by describing what science is to me as an artist. To paraphrase Sol LeWitt's last sentence on Conceptual Art, these sentences comment on art and science, but are neither art nor science.

People talk about science in terms of method, testability, repeatability, objectivity. However you define it, science is a discipline with its own rules and its history. Art is similar. For me, how science works is summed up in a moment early in its development, when art and science weren't yet so clearly defined. Having observed how white light passing through a glass prism divides into colors, and showing that colors recombine back into white light, Newton set about naming the specific constituent colors of the observable spectrum. Presupposing that white light must represent a harmonic combination following the rules of Western (ancient Greek) musical scales, he posited that it must be made up of seven colors (notes), which he identified as red, orange, yellow, green, blue, indigo, and violet. Though science may still make similarly erroneous assumptions, it long ago purged these most unscientific leaps. But it maintained the central insight about the nature of light. The cumulative nature of science and its stated willingness to undercut its own assumptions makes it fascinating to me. Though it exists within its own disciplinary boundaries, science is—to me, as an artist—a metaphor, an ally, and a foil for art. This is at best a comment on science, and definitely not a scientific definition.

CBJ: A comment on science is really more what I was looking for anyway as I'm intending to get at the relationship between art and science in your work. A casual definition of science might be that it is engaged with the systematic pursuit of underlying realities or truths. Art on the other hand, is artifice, something humanmade, informally referred to as creative, in the sense that it is primarily concerned with the production of something novel. But to reverse this, I'm curious to know if you believe that art produces a body of knowledge, and to what degree is science a fabrication?

BOC: Well, I think we're banging up against some very current issues in this discussion about truth(s) and knowledge. It has been popular to talk about art as a form of knowledge production. I am certainly allied with the intention of this phrase—or what I think that intention is—but I'm a bit suspicious of its origin. Sometimes it feels like a bureaucratization of what art does and how it functions within culture—a way to make it quantifiable over the last decades in increasingly neo-liberal contexts outside the US, and more understandable in strictly capitalist US (educational) environments. It makes comparison of art, science, and other disciplines possible by finding a product—knowledge—that can be compared in (quasi)economic terms. I'm not sure this is what we mean when we say art “produces knowledge.” I think art is a form of knowledge production, I'm just not sure what that knowledge is, and certainly I can't quantify it.

As for science being humanmade, I think it has to be thought of in these terms, and I also think it can't be thought of as existing outside artifice and creativity. It's what it does with its artificial and creative leaps, along with the subject of those leaps, that seems to differentiate it from other forms of knowledge production, disciplinary regimes, occupations, etc. That it has a relationship to reality, though not necessarily perceptual reality, seems to define its truth claims.

Going back to the Newton story, I can't help but wonder if Newton would have pursued his examination of light without his culturally biased assumptions about harmony—that is, without an urge to find something like “beauty” in the mechanism of his prism. This brings up two things: technology and beauty. First, I think it's important to distinguish between science and technology: advances in glass-making made Newton's prism possible, and his insight, despite its problematic conflation, was an application of that technology in a scientifically creative way. Second, I often hear scientists—and mathematicians even more—refer to *beauty*, which is of course an aesthetic category, and one, I might add, that artists, and aestheticians, have been wary of for centuries. I know you've been interested in figuring out what scientists mean when they use beauty to describe their work.

CBJ: Clearly, the correlation of truth to aesthetic beauty accounts for the lack of distinction between art and science in Newton's time. And while this notion is basically obsolete in art practices, it may persist in the sciences, despite its insistence on objectivity. A friend of mine, a theoretical physicist who has published a Theory of Everything, told me he based his conviction of its correctness on its beauty, which he defined in terms of simplicity—it was not what you and I would call simple—and symmetry. Keeping in mind this conflated history, I'd like to consider some of your work from your exhibition PALOMAR¹, which included a handmade film of a solar eclipse and numerous other related works such as *The Eye and the Planets: a series of prints made using a 19th-century process combining gum arabic, bichromate salts and pigment to fuse photosensitive chemistry with painting... The images model, at a macro-level, the microscopic arrangement of particles within the colloid solutions of gum bichromate (and other photographic processes)*.²

In these works, as well as others, you seem to be reversing this history of science's bifurcation with the arts by employing its technologies to produce objects that are certainly not knowledge in the sense of data or maybe not even facts, but solicit subjective and metaphorical interpretation.

BOC: I think it is fair to say that I am interested in the history of both disciplines—art and science—but I'm not doing anything scientific in the sense of producing new knowledge, of building on past discoveries. If anything, I'm more interested in science as a cultural phenomenon which has less to do with its ability to find verifiable truths or facts—though I don't dispute that it does!—than the way that explanations and ways of doing are aestheticized within and across cultures. Knowing is a shared form of understanding that in contemporary cultures often revolves around the concerns, if not the practices, of science. There are many kinds of knowing and I don't restrict myself to science when trying to figure out what I'm looking at, or for, in a particular project.

CBJ: I feel like a lot of the “knowing” to be found in your work is embedded in the making of it, in the history of its manufacture. Can you describe how these particular works came to be?

BOC: The slipperiness between science, casual observation, and cultural understanding is what drew me to Italo Calvino's short novel *Mr. Palomar* as a unifying principal or structural device that brought

¹ PALOMAR, Laure Genillard, London, February 27–April 16, 2016, <http://lglondon.org/index.php/project/march-april-2016/>.

² © Laure Genillard 2014, LG Gallery, London

together and in some cases generated the works in the exhibition *PALOMAR*. The novel is made up of 27 vignettes chronicling the observational musings of an older man, Mr. Palomar who, “perhaps because he bears the same name as a famous observatory, can boast some friendships among astronomers, and he is allowed to put his nose beside the eyepiece of a 15-centimeter telescope.” Coincidences drive my work—formal, linguistic, or just plain accidental. And this was the case with Mr. Palomar and what eventually became the works you mentioned. In late 2014, while visiting the Mount Wilson observatory, near Pasadena, California, I encountered a posted sign about an upcoming partial solar eclipse. At the time, I was making large gum-bichromate prints investigating the relationship between shadows and color filters—thinking of filters as producers of specifically calibrated partial shadows. What greater shadow/filter is there than that of an eclipse, the primal shadow?

I quickly built an amateur solar observatory using a cheap telescope and a foam core box that allowed me to record with a Bolex 35mm-film camera the passing eclipse in short bursts of up to about 30 seconds. I used black-and-white reversal film as a negative, from which to print a color positive with one of the last analog color timers working in Hollywood. To determine the colors I borrowed the three-part thematic structure that Calvino uses to organize the vignettes in his book, specifically how he used numbers to code visual, cultural, and speculative/cosmological experience, for example “1.3.2. The eye and the planets.” I substituted the color-timing filters red, green, and blue for Calvino’s 1, 2, and 3. So this is how these works may relate to something like the histories of science and art through a literary detour.

My prints that make up the series *The Eye and the Planets* were the result of working backwards from the experience of the eclipse to a sort of surreal game that produced a visual record of itself. I made triple exposures of configurations of 9 hand-sized balls inside a circumference that would efficiently hold 27 such balls three times. The overlapping shadows represent ideas closer to a science that Johannes Kepler or Christiaan Huygens might recognize—and debate—than those that contemporary scientists engage in.

CBJ: A bit of Duchamp’s “playful physics”. Your formulation of linked coincidences, self-referentiality and amateur experimentation is animated by an idiosyncratic specificity. In what I think was the only essay attributed to Duchamp, he outlined his belief that an artist only makes half the work of art and the remainder is provided by the viewer—her experience and her interpretation of the piece. To what degree do you think it is critical for a viewer to be aware of the origins and points of reference that inform the becoming of your work?

BOC: Making art is a bit like writing in a foreign language that you know fairly well but without a dictionary. When native speakers come along they understand, fill in, or dismiss your potential gibberish. That’s where at least half of the making takes place, in the viewer’s language. I think this is behind a lot of my “amateur experimentation,” much of the methods for which are taken from a combination of YouTube videos and scientific and technical papers. These sources can be or may as well be in foreign languages.

I want to address your notion of *idiosyncratic specificity* and specificity in general. It’s very important for me to hone in on specifics in the production of my work, but I am hesitant to assume specificity as a way to avoid the contingencies of how work might be (mis)read—a strategy that many of the conceptual artists I admire most seemed convinced might work. Maybe that’s why *idiosyncratic*

specificity—thanks for coming up with that term!—feels right to me. It's exactly what has led me to the doors—or more accurately email addresses—of scientists. Many of the coincidences have opened paths of cultural and artistic enquiry.

CBJ: When you talk about art-making as a kind of misused or misunderstood language, I'm led to something I quite like about your practice in light of the somewhat abstruse points of origin. There is both a reprise of methods and an adaptive reuse of materials that begin to establish some idioms across artworks or projects. In the works you showed at the Hammer Museum's biennial in 2014, for example, the technique of bicarbonate solar shadow prints returned. This time they were made using a wooden structure that you reassembled into a sculptural form in the gallery for presentation. I'm reminded of what a linguist once told me—that a person has to hear a new word seven instances before they understand it. This play with form and method extends to your play with literal language as well, particularly evident in your appropriation of the scientists' nerdy game of clever acronyms as in your project of radio telescopes *BAD (Big Art Dish)* and its successor *Number One Test, Big Art Dish (NOTBAD)*. Getting back to the earlier idea of novelty and truths, do you see play as having more of a generative role in your work, or more so, one of discovery?

BOC: Well, I guess I'd say both. Play generates interest and questions which lead to a sort of discovery, often the discovery of another question, or in some cases a material solution. I think I got closest to that in the online part of the Hammer installation you refer to. It was called *How to UCLA*. A QR code on the wall of the gallery led to a site (<http://howtoucla.info>) that randomly displays all the titles under the title search term "how to" in UCLA's main library. I mentioned earlier that a lot of the know-how that goes into adaptively reusing methods comes from online and other searches of how-to, scientific, and DIY methods. Idiosyncratically playing with these solutions seems to me like a form of "serious play" that can become culturally resonant, even critical of how we ask questions and find solutions.

I'm intrigued by your connection of play with misuse and misunderstanding, because I often think of it in exactly those terms, but most people think of play in terms of games, which require rules. I'm wondering if art can be seen as playing by rules, but the wrong rules.

CBJ: That piece is pretty enjoyable to click through, it definitely starts to feel "culturally resonant" as you browse across random but rather loaded entries. It's a kind of haphazard research that does turn up something. It's about questions and solutions and it's about research and technology as well, but there is clearly nothing *objective* to be discovered. Much of your work, as you suggest, might be seen as art playing science by the wrong rules. And those rules are your rules, your idiosyncratic rules. Do you think there is a kind of knowledge, maybe a kind of subjective knowledge, available to an artistic practice that is not available to science?

BOC: Something like subjective knowledge production may well be the province of art of all types. I don't think, however, this subjective knowledge is that of the producing subject. It exists, as we said earlier, in the viewer's language, or through, as Barthes would say, the viewer's various lexicons—"the one lexia mobilizes different lexicons." Even though, as you point out, the "rules" of production are at least partially my own, they do not feel like my own. They feel like they follow a received logic, one that reflects and comes out of the situations from and in which my work takes place. This is, of course, something that scientists, if not science, also feel. The focus of their research is the result of political, economic, cultural, institutional, and historical forces, though their results hope to be otherwise. In the case of art, it seems the more evident those forces are the better.







Sara Roffino y Carolina Fusilier Sobre ángeles y máquinas

La primera vez que vi a Carolina Fusilier, ella estaba durmiendo en mi sillón en Brooklyn. Traté de darme una idea de ella a través del internet antes de eso, pero su discreta cuenta de Instagram me generó más preguntas que respuestas. Originaria de Buenos Aires, había estado viviendo en la Ciudad de México y se encontraba en Nueva York para exponer su obra en el Sculpture Center al mismo tiempo que yo había planeado un viaje y necesitaba a alguien que se ocupara de mi demandante tortuga, Anna. Nuestra amiga en común Lucía (fundadora de esta revista) nos puso en contacto y Caro aceptó el reto. La primera mañana que las dos estábamos en el departamento hablamos por tanto tiempo que Caro se levantó rápidamente al darse cuenta que iba tarde a su cita con un marquero. Nuestra amistad fue inmediata; nuestras conversaciones fluyendo sutilmente entre temas de arte, amor, familia, los riesgos y sacrificios de su vida como artista—Caro es el tipo de artista para quien ser artista no es una decisión, sino una fibra esencial de su ser. Su pensamiento riguroso se expande a través de su vida y se manifiesta en la matizada contemplación de su obra, misma que logra emplear la oscuridad del presente como un medio para superarla. Esta conversación sucedió a partir de un intercambio a larga distancia durante un par de meses a través de mensajes de voz.

Sara Roffino: ¿Consideras que tu trabajo está hecho desde un lugar optimista o pesimista? ¿Cómo crees que se relacionan estas polaridades en tu trabajo?

Carolina Fusilier: Los mundos imaginarios que propongo muchas veces vienen de lugares desagradables como la publicidad, la industria, la maquinaria y lo que esto significa: el progreso, la cultura del consumo, la destrucción de recursos naturales. Creo que existe una completa desconexión de cómo nos llegan las cosas que usamos y consumimos como ropa, tecnología, comida. Mi trabajo juega con la posibilidad de esa desconexión volviéndola fantástica y onírica. Un sistema de tubería que provee agua o gas a un edificio es el escenario de un paisaje de ciencia ficción para mis pinturas. No es un lugar mejor ni peor al que vivimos. Quizás el optimismo viene del impulso de imaginar realidades impredecibles o mágicas desde una realidad seca. Hay algo de esa ingenuidad que es optimista, como querer encontrar espíritus dentro de tuberías o como si el brillo de estos relojes y máquinas pudieran revelar algo espiritual.

Me interesa jugar con la posibilidad de desarticular el campo de lo conocido y expandirlo hacia lo extraño más que hacer un señalamiento crítico sobre preceptos ya armados. El pesimismo y el optimismo en mi trabajo es una red entretejida por ambos. No creo que exista una jerarquía de uno sobre otro, si no que funcionan como complementarios.

En mi última exposición quería que la galería se convirtiera en un barco o nave donde las pinturas son ventanas hacia un exterior de paisajes semi-apocalípticos. Aquí hay dos cosas importantes: la pintura como un estado de transición, como una falsa ventana hacia otro espacio posible y el intento por hacer una imagen que represente un futuro tecnológico imaginario.

La falta de acceso a nuestra industria actual hace que la proyección del futuro sea borrosa o poco clara. Desde los años 50 hasta los 80 la proyección del futuro invadía a la cultura. A través de propagandas de autos y artículos domésticos hasta el cómic, la literatura y el cine, se produjeron una gran cantidad de imágenes que especulaban un futuro de avances tecnológicos. Estas

especulaciones estaban influenciadas por una sociedad industrial visible y concreta: los trabajadores, las máquinas y las fábricas eran integradas a las ciudades y a sus formas de vida. Hoy el sistema de producción de cosas y las grandes industrias están en lugares remotos o en países explotados pero no hay nada a la vista, más bien oculto en favor de un sistema que se expande en silencio.

La visión del futuro que tenía América del Sur fue siempre una visión que aspiraba a estar a la altura tecnológica de países más desarrollados. Esto fue algo que apareció en mi trabajo casi involuntariamente, pero es importante mencionarlo porque también se entiende el retro-futurismo desde aquí: desde una mirada más precaria y de pocos recursos y desde un país "en vías de desarrollo" constante, con tecnologías que siempre llegaron con décadas de atraso. En este sentido, mis pinturas son atemporales porque citan un pasado que proyectaba un futuro pero lo hacen desde el presente. Construir una imagen que proponga una estética futurista es nostálgico pero es una forma de pensar sobre la visibilidad concreta de este futuro que hoy es tan inmaterial y virtual.

SR: Tu trabajo a menudo emplea intervenciones sutiles de material en la pintura como pequeños pedazos de collage. El resultado permite un descubrimiento visual y conceptual abierto por parte del espectador. ¿Cómo surgió esta convención y cómo pretendes que afecte la experiencia visual?

CF: He estado juntando hace algunos años catálogos de relojes, de joyería y revistas de moda. Estas imágenes alimentaron mucho mi trabajo de varias maneras. Me interesa resaltar el absurdo que trae la publicidad en la circulación de sus imágenes y la naturalidad con la que se filtran sin ningún permiso en nuestra mente.

Los recortes de relojes o joyas con los que trabajo son como el ADN de mis pinturas. Deconstruyo estas imágenes y las reconfiguro en un plano pictórico. La forma en que estos objetos flotan en limbos oscuros y el hiperrealismo exagerado en su iluminación son estrategias visuales que me atrajeron mucho. La fuente de luz en estas fotografías nunca es clara ya que los objetos son espejos que la multiplican en un laberinto de reflejos, como en los centros comerciales. "Lo que queda es este paraíso" y "Nuevo tipo de sol" son trabajos que exploran esta idea. Imitar de forma manual las estrategias de estas imágenes requiere de un nivel de observación casi científico. Mirar con una lupa la artificialidad fotográfica y entender su construcción es una parte importante de mi proceso.

Al integrar pedazos de collage a las pinturas y hacerlos desaparecer también genera cierta confusión para el que las mira. A primera vista nunca se perciben las intervenciones. Es interesante pensar como se consumen estos dos tipos de imágenes y proponer un híbrido entre los dos. Mi pintura por lo general requiere de una mirada detallista y demanda un tiempo de observación que no es el de la inmediatez que nos rodea. Quizás esta sea mi exigencia al espectador pero no necesariamente funciona. En el intento de imitar o competir con una imagen industrial la pintura se abre a otras posibilidades. Mis imágenes no llegan a ser hiperrealistas, por ejemplo, porque estoy más atenta a la propiedad pictórica y a las posibilidades de improvisar. Si no dejo esta puerta abierta, el proceso sería muy aburrido.

SR: En *Angel Engines* en la Galería Natalia Hug, traes un caracol marino a la instalación, en donde reproduces un texto hablado ¿Puedes ofrecer más sobre cómo se relaciona esto con el trabajo?

CF: El audio es un texto que escribí en primera persona sobre una deidad de las tuberías de la ciudad que le reclama a la humanidad al no ser reconocida por su valiosa existencia. Es un texto con bastante humor y es mi propia voz narrando, cantando e improvisando. Nunca antes había hecho algo así que incluyera texto y música. Fue uno de esos trabajos que salen muy espontáneamente y hay que hacerlo rápido antes de que termine en el cementerio de las ideas. Eventualmente surgió de la narrativa y los temas presentes en las pinturas y lo que hizo fue expandirlas y abrirlas, llevándolas a un lugar más delirante y menos solemne.

Mucho de mi trabajo está inspirado en la relación artificial que tenemos con la naturaleza y cómo esto puede disparar posibles hipótesis de un futuro. Esto es algo que me fascina en las grandes ciudades y veo como se naturaliza en mi propia rutina. El fuego y el agua, por ejemplo, son elementos domesticados e incluidos en nuestra vida automáticamente sin muchos cuestionamientos: abrir la canilla y que salga agua o encender una hornalla eléctrica y calentar nuestra comida es algo "natural" pero viene de sistemas invisibles que desconocemos o conocemos muy superficialmente. Una voz de las tuberías del agua de la ciudad reproducida a través de un caracol marino habla de esta relación entre lo artificial y lo natural.

Los últimos años que pasé en la Ciudad de México, algo que me dejó muy impactada es cómo la infraestructura histórica de la ciudad fue eliminando la geografía acuática original del territorio. Desde la época de la conquista o incluso antes, la construcción de la ciudad fue creando cimenteros que cubrieron el agua terminando de armar la actual macrópolis que hoy es atravesada por circuitos de dos o tres niveles. La Ciudad de México está llena de lugares, espacios públicos, restaurantes en donde la imagen del agua y sus paisajes son como una fantasía colectiva presente en la memoria de la ciudad. Creo que esto influyó bastante mi trabajo y también dio lugar a la formación de esta deidad primitiva atrapada en los tubos de la ciudad.

SR: Siento que estás explorando una forma más conceptual y menos material de trabajar en este momento. ¿Crees que es cierto? ¿Qué es lo que resistes de ser únicamente una pintora?

CF: No se si es una resistencia o simplemente las narrativas y los temas que aparecen en mi trabajo van dictando la diversidad de medios que uso. ¿Será esto lo que lo hace conceptual? La pintura encaja mejor en el mercado y por lo tanto hay más circulación y quizás es lo que más estuve mostrando últimamente, pero no podría decir que soy pintora, aunque es una base muy importante en mi trabajo. Una posible respuesta a esto es que no hago del medio un tema en sí mismo, sino que mi pintura está atravesada por narrativas y temas que la exceden y conectan con realidades externas.

SR: Disfruto la forma en que reconoces con seriedad, pero sin ir muy lejos, la sensación de encantamiento o de otro mundo ¿Cuáles son las ideas no materiales o de otras dimensiones que son importantes para ti?

CF: Creo que el arte tiene un aspecto espiritual que es importante resaltar. Hay una relación con el tiempo en mi caso, que está muy cerca a las nociones de la meditación y la intuición. Creo que a veces un vínculo sincero con un material o un medio demanda anular o disminuir cualquier intención impositiva y abrirse a un estado más receptivo. Agnes Martin decía que siempre buscaba

en su cabeza la página que no estaba escrita. Si su cabeza estaba vacía, la encontraba. A veces hay que sacar mucha basura hasta encontrar algo, pero es importante intentar desplazar al ego, no escucharlo tanto. Esto es parte de un principio en la meditación budista que intenta vaciar las construcciones de un yo protagonista para despertar otro tipo de conciencia. Una conciencia que ya no te pertenece y que pasa a ser del mundo, del plano de las cosas.

Me gusta el pensamiento mágico que tenían los pintores metafísicos, por ejemplo: “Hay más misterio en la sombra de un hombre caminando en un día soleado, que en todas las religiones del mundo”, dijo De Chirico. Poder hacer una imagen desde cero es muy liberador, pero también muy difícil por tener tan pocos límites y restricciones. Uno de estos límites quizás sea el peso de la tradición pictórica y cómo automáticamente se establecen diálogos con esto. A veces miro una pintura y tiene la cualidad de parecerse a miles de otras pinturas y a la vez a ninguna. El arte que dialoga con arte del pasado me resulta muy endogámico y trato de no posicionarme en ese lugar, pero es inevitable encontrar familiares perdidos en el pasado. En mi caso con los metafísicos, surrealistas y claroscuroistas, comparto cierto misticismo con el que pensaban la pintura. Con artistas minimalistas como La Monte Young, Marian Zazeela, John Cage y esa generación que encontró un puente mágico entre el sonido y las artes visuales comparto ideas y admiro profundamente lo que hicieron.

Es importante entender porque elegimos hacer esto y no otra cosa. O porque insistir en seguir haciéndolo. Siempre hay que volver a esta pregunta. Hay una propiedad del arte que lleva todo el tiempo a un constante fracaso. Quizás sea la ineficacia del propio medio como un lenguaje o la ineficacia de construir algún tipo de registro o representación. Esto hace que el arte esté en un límite borroso entre cosas ya procesadas y catalogadas, quedando en un campo más abierto. Este constante fracaso del arte es como un motor para muchos artistas y es algo que nos mantiene activos. Me gusta pensar que el estudio puede ser un laboratorio psicológico y espiritual para entender los propios límites y posibilidades como artista pero también como persona en el mundo.

SR: Creciste en Buenos Aires y viviste más recientemente en la Ciudad de México, pero ahora de cierta manera no tienes una base en ningún lugar, lo que creo que es un estado particular para muchos artistas contemporáneos, especialmente aquellos de ciudades fuera de los mercados establecidos. ¿Cómo afecta esto a tu sentido de la historia de la pintura y la forma en que ves tu propio lugar en ella?

CF: Es curioso que me hagas esta pregunta porque es algo en lo que estoy pensando bastante. Hay muchas cosas que han cambiado con mi generación en relación a generaciones pasadas pero creo que una de las más fuertes es la noción de estabilidad aplicada a todos los entornos: familia, economía, profesión, relaciones. Esto influyó mucho en las formas de producción como artistas.

Tengo la teoría de que una pintura antigua de la época barroca—por dar un ejemplo—es imposible de hacer hoy. Primero, por el tipo de materiales que también han sufrido cambios y segundo, porque tenemos otra capacidad de concentración. Internet y las exigencias externas han cambiado la manera en la que nos dedicamos a hacer las cosas. El tiempo que pasaba un pintor del pasado en su estudio hoy es muy distinto a como transitamos y organizamos nuestros días. El nivel de distracciones constantes quiebran la constancia y la concentración y esto se nota mucho en la producción del arte contemporáneo. Lo mismo sucede con las exposiciones: cada vez menos

es la gente que se toma el tiempo de ir personalmente y cada vez más es el consumo virtual de arte y exposiciones vía redes sociales. Como artistas estamos dentro de estas formas de consumo y producción y hay que ser conscientes.

Mis pinturas exigen un estado de concentración bastante alto y muchas veces la uso para poner una pausa a la ansiedad que circula. Muchos de mis amigos artistas también están intentando hacer esto pero lograr trabajar más de tres horas sin mirar el teléfono o la computadora es casi imposible. Entonces esta forma de trabajar se vuelve una forma de resistencia.

Hoy las tendencias del arte exigen a los artistas a que hablen de su identidad en relación al lugar donde viven, clase social, religión, etc. Esta tendencia va asociada a los cambios políticos que estamos teniendo hacia gobiernos más conservadores donde todo necesita ser identificado y organizado por una cuestión de control. Es muy fuerte como los artistas se acomodan a estas exigencias (sobre todo en Estados Unidos y en México) y responden cumpliendo con lo que se les exige. Es importante estar atentos e informados con lo que pasa, pero también hay que lograr tener un caparazón de protección y encontrar una voz propia dentro de esta vorágine de voces tumultuosas y disonantes.



When ye are passed over Jordan into the land of Canaan, then ye shall drive out all the inhabitants of the land from before you, and destroy all their pictures, and destroy all their molten images, and quite pluck down all their high places: and ye shall dispossess the inhabitants of the land, and dwell therein for I have given you the land to possess it.

Numbers, 33:51-33

Nick Herman with Maria Thereza Alves

How Can You Propose That You Are The Future?

In the summer of 2018 I curated a group exhibition titled Bounty at Grice Bench Gallery in Los Angeles that included a version of Alves's work Utopia: A Photo Text. Bounty took the familiar concept of a future reward and explored its historical permutations, focusing especially on the intertwined roots of religion and colonialism—subjects that Alves confronts directly in her practice. This interview was an opportunity to follow up on this initial conversation.

Nick Herman: In your works including *Nowhere* (1993) and *Post Eldorado Amazonas* (1991) you confront the power and dangers of myth, perhaps nowhere better illustrated than in the myth of the so-called “New World.” In *Utopia: A Photo Text* (1993) you engage fiction directly by talking about the history of Brazil and the colonial origins of its name.

Maria Thereza Alves: The theme of utopia is one that I have thought a lot about in the context of colonialism. Thomas Moore's *Utopia* remains probably the best-known reference. Also, in the context of Brazil this phenomenon can be seen in many absurd ways, for example in the city of Manaus, famous for its opera house in the middle of the Amazon. During the heyday of the rubber boom Enrico Caruso sang there. So this is a very strange idea, transplanting Europe to the middle of the Amazon forest; Thomas Moore describes his utopia specifically as located in the Americas because that is where there was abundant land and “not enough people.” And he felt that if the native people did not wish to join then they should be killed, which is of course what happened anyway. And then we have the more modern example of Oscar Niemeyer's design for Brasilia; although Niemeyer was more socially progressive, he still clear-cut the forest and began with a blank slate.

Another basis for my interest is the town of Tlayacapan, in Morelos, Mexico, near where I once lived. This town is famous for both its indigenous history and the colonial monastery constructed by the Augustinians in the 1500s. It and the entire town are based on the golden mean. So this idealized aesthetic system was imposed on both the town and its occupants. We have a multitude of examples where European ideas of a perfect city were superimposed onto existing civilizations. All this made me want to research and cite the countless examples whose repercussions are ongoing. Paying attention especially to architecture and the land and how these value systems were imported.

NH: It's interesting how in their specificity and outright absurdity some of your examples reveal themselves as resembling fiction and further, that the visionary ideals are all authored by a single person and are totally hierarchical, there is no communal element to their utopias.

MTA: Exactly. It comes down to a single authority designing the ideal and suppressing contrary views.

NH: Are there specific examples that continue to embody this myth of the new world and the role of indigeneity?

MTA: Well one thing I constantly refer to is the different histories of genocide within Latin America itself. For example the scale of colonial genocide in Brazil was much higher than in Mexico. And for many years this perplexed me. Why were the rates of indigenous genocide near 50% in Mexico and over 90% in Brazil? Today in Bolivia, Peru, and Mexico, a person can still see indigenous cultures and communities, whereas in Brazil and Argentina you don't see that presence easily—it

remains only in small pockets. The other question I have always wanted to investigate is why was there such a high rate of abandoned children in Brazil? I think at one time it was twenty million abandoned children for a population of one hundred million. This is one of the questions I pose in the work *Utopia: A Photo Text*.

I think one of the reasons was that the social structure in Mexico, for example within the Náhuatl, was very hierarchical and based on a tribute system. They had rigorous bookkeeping that maintained the vassal state system; everything was recorded: cotton, blankets, turkeys, chocolate. So if you have that kind of hierarchical structure all you have to do is eliminate the head-person and put a puppet or a European and the social system continues. But in Brazil there was not a widespread tribute system. Instead, indigenous groups elected a spokesperson, who was often later falsely identified as a Chief, but who was in fact elected consensually by the community. And this person basically every day had to prove that they were worthy of this position of trust. So in Brazil, if the colonizer eliminated this person the community could just elect a new spokesperson. So the genocide rates were much higher. They never accepted the hierarchical structures and that's why so many were killed, because they offered a supreme model of democracy.

NH: Earlier I had asked if there were any words that you believe have resonance today and I am struck by your use of the word democracy when discussing pre-colonial Brazil. You seem to believe in this word still.

MTA: What I believe is in this communal way of electing a spokesperson that is everyday involved in the process of meeting the community's needs. In the Guaraní community people meet every evening after dinner and discuss everything that happened during the day, they also have many cultural events, so it is hours of shared space. If you want to call it democracy or something else you can. But I like this idea of coming together and reconstructing the community daily.

NH: What you're describing is hyper local. It's the opposite of a far away *Utopia*. The local is what you know, it's totally tied to place.

MTA: Exactly. And people discuss and decide what needs to be built, what materials need to be found, how to manage the land. But you know, I lived in a squat when I was younger, and we tried to manage our responsibilities based on this model and it was very difficult, so I recognize the obstacles in contemporary society.

NH: The seed is a recurring motif in your work, especially in your investigation of ballast in the ongoing work *Seeds of Change*. A seed embodies a kind of optimism for the future but it also alludes to buried evidence in the case of ballast, illuminating a dark past. In your work *Wake: Flight of Birds and People / Seed Catcher* (2015) you created a garden-like space in Dubai to encourage birds to rest and in doing so, drop seeds. In this way I feel like you are cultivating a new land, and by extension a new future. How does the seed relate to this idea of community?

MTA: My piece in Dubai in the United Arab Emirates was interesting because of the difference between soil and sand. The whole city is built on sand and of course, sand moves much more easily than soil during storms. So in this context, and given how much money exists there now,

they want to plant more vegetation and create a different ecology. So it was a very unique opportunity to conceptualize how a society can rethink and shape its relationship to trees and vegetation. So that's what I was trying to think about, how plants can be used to change the landscape—and change the consciousness of a place.

NH: What's interesting is how this idea stands in contrast to the Niemeyer example. Instead of using architecture as a reason to cut down a forest, you're using architecture as a way to germinate a forest.

MTA: Yes, well, you know in Dubai there isn't a lot of celebration of the past, which is seen as having been very poor, and instead all the focus is on the future—and the future is the shaping of their landscape. So it's another utopia in the making where again there is a dismissal of the original place and the fantasy of something better.

NH: This conflicted relationship to the past makes me think of the tragedy that recently happened in Brazil, where the National Museum in Rio de Janeiro was completely burned.

MTA: It is shocking; this is something I have been writing about for the introduction of a publishing project I am currently working on called "Decolonizing Brazil." When I was reading the articles that were coming out in the newspapers about the fire the first reports lamented the loss of a fresco from Pompeii, Egyptian mummies and Greek statues! It was only as a footnote that they reported the loss of the entire archive of Brazil's indigenous history and Brazil's native language archive.

I will give you one example; there is an indigenous researcher who was using these archives to prove that his people existed because they have been declared extinct by the government. Now he can't prove that he represents the legacy of his people, that he represents this continuation, because the records have been destroyed. José Urutau, an indigenous leader, linguist and researcher at the National Museum said, "It was a linguicide, an epistemicide, when they exterminate all knowledge, the culture of a people."

NH: This question of language is so important. Can you talk about how you use language in your current work? What you are doing now?

MTA: So I mentioned this project called "Decolonizing Brazil" that I have been working on in collaboration with indigenous students from UFSCar (Universidade Federal de São Carlos) in Sorocaba. It is a multifaceted project that includes a website, performances, and a series of publications, all exploring the history and current life experience of indigenous students at the university.

I worked with the students in Sorocaba for more than two months. They had wanted to do a book recording the history of Brazilian indigenous intellectuals who are rarely published unless it has to do specifically with indigenous subjects; for example, an indigenous person is not invited to give a talk in a poetry festival unless it is about indigenous poetry. It's always with the agenda of isolating indigeneity as if that is separate from "society" which is perceived to be non-indigenous... so the students became more interested in recording these leaders who are fighting for their lands and have no voice and have no place in the narrative of Brazilian history. Also, there is no study or even acknowledgment of any indigenous language on the campus and so we decided to make

a simple introduction and publish it as a series of magazines; we will then use the publications to substantiate the need for a curriculum. We are focusing on seven languages spoken by the students: Tikuna, Baniwa, Tuyuka, Kambeba, Tukano, Waujá, and the Yebámahsã; all are available on the website along with audio recordings of Kuripako and Cariri.

During a workshop nearby the campus at the Ipanema National Forest (FLONA of Ipanema), the students researched the local history which is the site of the first iron mill in Brazil and which resulted in the decimation of the forest for fuel, along with the use of enslaved Tupiniquims and Africans. In response to this widespread ignorance of indigenous history, the students took part in performances to *retomar*, or re-take, an ancient indigenous path that cuts through the area and is named after a white man. These actions were in support of an ongoing local movement that has been trying to rename it the "Tupiniquim Trail." There is so much history that has been suppressed in this area and in the rest of the country. There are indigenous groups that are still being displaced and forcibly removed from their land.

NH: How are you feeling about Brazil's future now? It has been a difficult few years after such optimism earlier in the decade. However, many still feel that Brazil represents an idealized future because of its profound diversity.

MTA: Well this is the thing... I don't think this myth of the future is possible. Once you commit genocide I don't think you have a future... to state it clearly. Once you have destroyed the original people of the land I don't see the viability of a future... because it will always be like this culture that is not of the place. What culture can come from this? What you brought is death, so if your foundation is the culture of death, how can you claim that you are the future?

mmmmm with mmmmm

An interv(iew)ention as mark
making, collectively thinking
how lines of text cut through or
emphasise form, making volume
or vacuum. How these lines
might reveal something about our
collaborative life making depth
between us. These images are
shadows, performance moments,
rubbings out, indian ink markings.
The words re-contextualise the
image circling an outside.



Silent words that bounce around the mind bumping into organs, synthesisers, guitars, samples, breaths = breathing

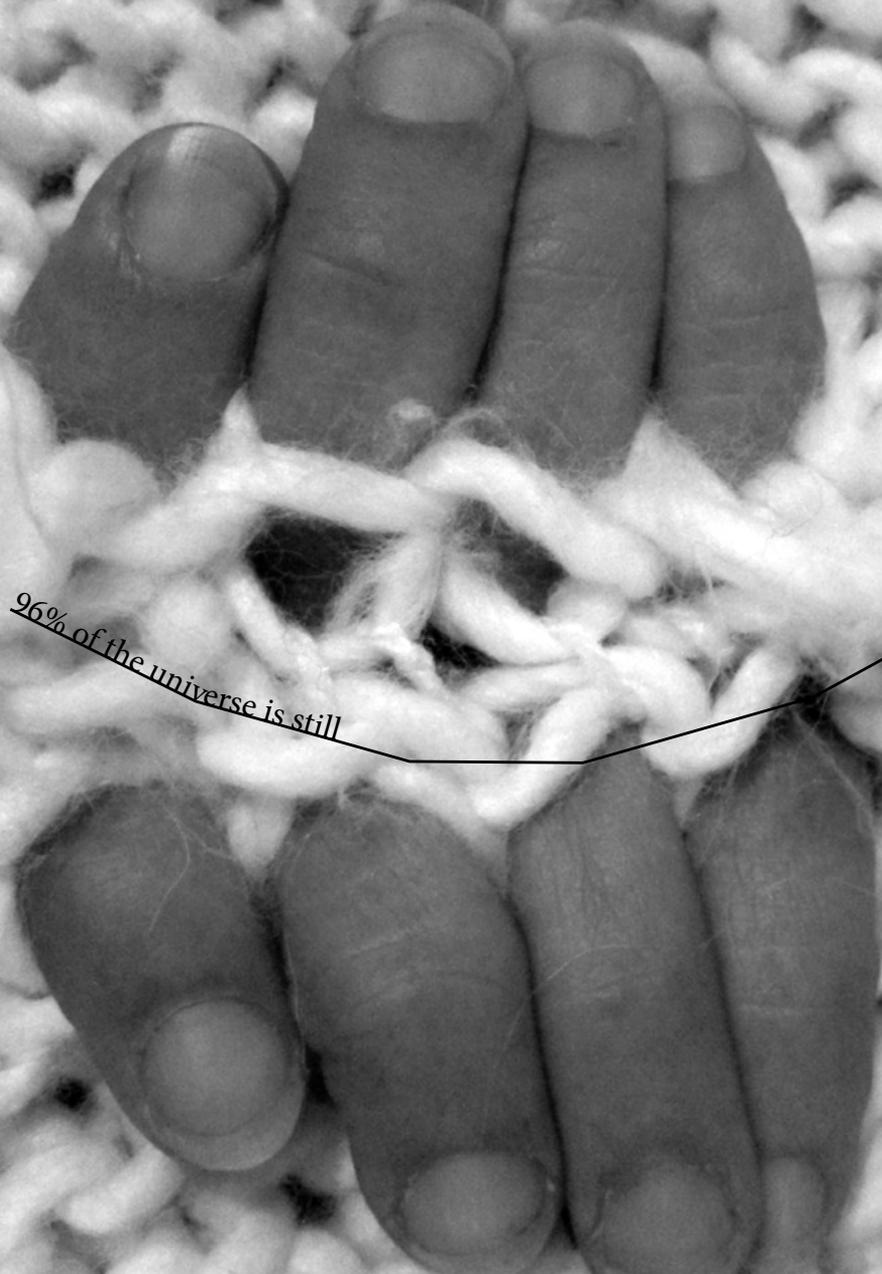
bet ween explosion and implosion
the space between the toes between the thoughts of an anarchist and a fascist

morning as metaphor metamorphosis
the eye of the guanaco

consciousness - empathy circulating

uncertainty, chance, breath out

suspension of time encountering a dragonfly
bright yellow units juniper fields hiding in lichen



96% of the universe is still unknown

[a - could be questions]

[b - could be answers]

Closer, us, make questions Art is what is art? R uu

do questions make us closer?
where do questions come from?
change or charging

Do you speak with things that aren't human?

What is it like to

come home?

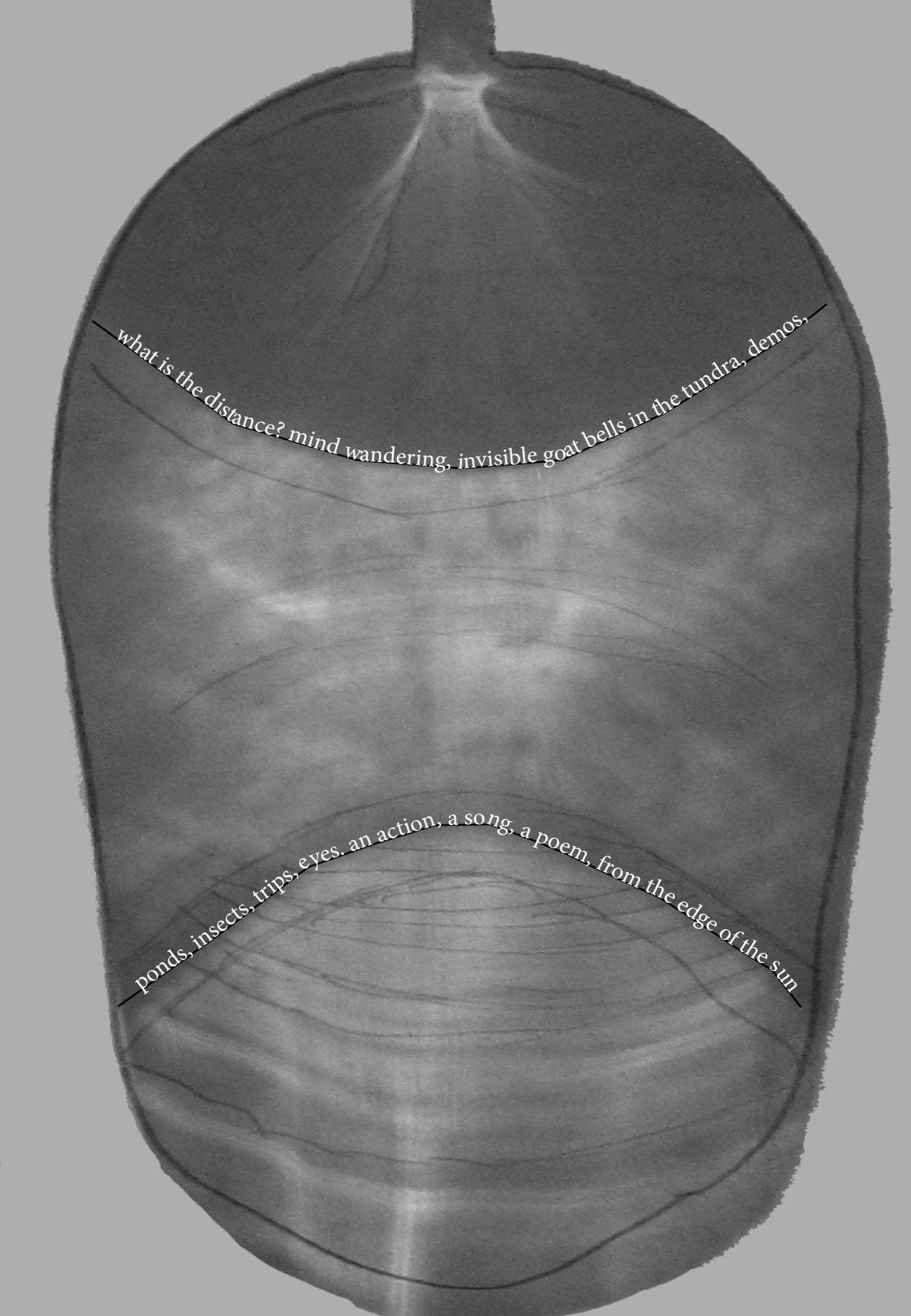
Questions after sunset

answer

walking behind

the question

guess or guessing
travel or travelling



what is the distance? mind wandering, invisible goat bells in the tundra, demos,

ponds, insects, trips, eyes, an action, a song, a poem, from the edge of the sun



between two pyramids, between generations and experience
What happens between two pyramids? Light falling or rising
sound of rain or frying onions between wars and dictators
scale acoustic reflection astral communication

moon moons

procession

shadows

everything more circular than square

diSONARE con Luciano Concheiro

Una conversación sobre la conversación

*Hace un par de años, un amigo me regaló el libro *Contra el tiempo* de Luciano Concheiro. El verano pasado, me invitaron a unirme a un grupo, del cual formaba parte Luciano, que se juntaba para analizar el ahora. Comenzamos una conversación a distancia y meses después nos reunimos físicamente. Este texto documenta parte de la conversación que mantuvimos aquel día.*

Lucía Hinojosa / diSONARE: Para ambos, nuestra obsesión es el tiempo. Hemos intercambiado ciertos correos en los que nos hemos preguntado: ¿cuál es el tiempo de la conversación y qué tiempo requiere la conversación?

Luciano Concheiro: Comienzo con el final. La conversación requiere de cierto tiempo en la medida en que es un proceso dilatado, en tanto ocupa un lapso generoso de tiempo, pero también en tanto que para que suceda tiene que haberse dado un proceso de intimidad, de cercanía, de construcción de afectos que solo puede lograrse con el paso del tiempo. No puede, para mí, darse una conversación entre dos absolutos extraños. La conversación, entonces, necesita de cierta cercanía que se construye con el tiempo y requiere tiempo para desenvolverse. La conversación tiene lugar también en los momentos en que no se habla. Las conversaciones siempre son, de una forma u otra, conversaciones en curso. Uno, en realidad, lleva este tipo de conversaciones con muy pocas personas. Yo diría que no converso con más de diez personas. Estas conversaciones están en permanente *play*, aunque suenan con especial potencia en ciertos momentos. Dicho de otra manera: la conversación es prolongada, permanente, pero fragmentaria, y se manifiesta en diversos medios, por teléfono, whatsapp, físicamente y a veces incluso mentalmente.

LH: Hemos también hablado del hecho de no conocernos en persona y de cómo a pesar de esto, estábamos generando un proceso de cercanía. Estas conversaciones “sin cuerpo” se traducen en afectos generados por la pantalla. De alguna manera, estos afectos se vuelven el cuerpo, o se convierten en el cuerpo del intercambio.

LC: Quizás yo diría que las conversaciones pueden suceder por medio de la pantalla, pero aun así necesitan el cuerpo. Me cuesta pensar en una conversación netamente virtual en el sentido de una ausencia física permanente. El tacto debe de acompañar la conversación. El peso de las palabras, literalmente, su corporalidad, su materialidad, es necesario. Luego, las conversaciones pueden darse a través de distintos medios, pero para componer el afecto que permita la conversación—que es la condición de posibilidad de cualquier conversación—tiene que haber un momento en donde están presentes los cuerpos.

LH: Creo que el cuerpo se dispersa en este tipo de conversaciones permanentes, como si se empezara a desenvolver una constelación inmaterial de fragmentos, con elementos que resaltan o retoman momentos de la conversación general.

LC: Las conversaciones jamás pueden ser lineales, no suceden de manera progresiva. Me gustaría imaginar cómo haríamos un esquema visual de la conversación, su diagrama, la partitura general. Pensaría que debería tener muchos retornelos. O si se prefiere: hay ciertos agujeros negros a donde regresan las conversaciones siempre: fuerzas gravitacionales que atraen a la conversación.

LH: ¿Crees que esto también sucede con uno mismo? Lo pregunto porque estas fuerzas gravitacionales de las que hablas parecen también suceder desde el espejo.

LC: Me interesa mucho esa pregunta, en última instancia el problema es si uno puede conversar con uno mismo o no. ¿Tú crees que sí?

LH: Creo que todos somos construcciones de otredad, y creo que con quien menos se puede conversar es con uno mismo. Por eso, más bien me preguntaría, ¿en dónde están entonces estos rebotes gravitacionales? ¿qué conversa con qué?

LC: En las conversaciones conversan dos multiplicidades. Yo no creo que una persona sea una unidad. Uno es siempre, como mencionaste, otredad, alteridad dentro de uno mismo. Y también es, por tanto, opacidad. Pero en toda conversación debe existir una confrontación, esa alteridad se tiene que manifestar, tiene que irrumpir, tiene que ser intempestiva. Por eso la conversación nos transforma. Las conversaciones verdaderas son como el amor, son acontecimientos que trastocan radicalmente nuestro ser, recomponen el transcurso de nuestras vidas. En suma, las conversaciones son procesos colaborativos—necesitan del otro y de lo otro.

LH: ¿En dónde crees que estas conversaciones se sitúan en la aceleración de hoy, en nuestra temporalidad? ¿Cómo ha cambiado el proceso de la conversación hacia nuestros días?

LC: Las conversaciones, como tantas otras cosas hoy en día, están en peligro. Están en peligro frente al chateo incesante, frente al ponerse al día sin profundizar, sin abrirse al otro, sin estar abiertos a una transformación radical. Está en peligro como lo está el amor, como ciertas relaciones que trascienden lo monetario y la lógica del beneficio. En ese sentido, creo que es una tarea urgente la de la defensa a la conversación y la de imaginar formas para mantener vivas las conversaciones. Para hacerlo hay que alimentarlas perpetuamente como alimentaríamos un fuego, hay que siempre atizarlas. Eso implica un cuidado del otro, implica conversar con otros, es decir, empezar a entrecruzar las conversaciones.

LH: ¿Cuál es un posible escenario en donde esto se pueda gestar?

LC: Todos debemos ser profundamente creativos. Tenemos que imaginar formas de construcción de conversación. Una de las formas a las cuales recurro, y que creo que puede propiciar la conversación, es la lectura en conjunto, la lectura en voz alta. Lo hago por varias cuestiones, una de ellas es que genera una lectura pausada, interrumpida, que requiere las digresiones, pero que también es una forma de compartir un tiempo. Lo que construye esta lectura en voz alta es lo que llamo *lecturalidad*—construyes comunidad a través de la lectura, construyes una serie de vínculos.

LH: Es cierto que las lecturas en voz alta generan también una serie de pausas, y esto me parece muy importante, creo que en estas pausas es en donde se da ese dilatar del tiempo, esa conexión, que se genera a partir de los silencios compartidos.

LC: Totalmente. Regresas a un punto que es importante: la necesidad de pausar. Una conversación no puede tener una temporalidad fija. La conversación tiene que encontrar momentos de calma e intensidad. Hay ocasiones en donde sucede como un torrente violento y otras que sucede muy lentamente.

LH: Esta temporalidad que parece pasar por encima de lo que ya estaba planeado, como un tiempo que se derrama encima de algo, como un palimpsesto o quizás algo más radical que borra

lo originalmente establecido. En ese sentido, podríamos pensar en cómo hacer estos derrames, borraduras, o incluso grietas de temporalidad radical sobre el sistema turbocapitalista del tiempo.

LC: Efectivamente, las conversaciones pueden ser grietas, y, sobre todo, rupturas de la continuidad del tiempo. Si el tiempo llevaba una pauta o una velocidad, cierto dinamismo acelerado embebido con las lógicas de la aceleración, la conversación puede quebrarlo. Como lo quiebra la sobremesa que manda todo al carajo y estropea el resto del día.

LH: Divagando un poco hacia otro tema, en tu libro *Contra el tiempo*, mencionas la potencia de los koans en la tradición zen como una propuesta de pensamiento que se escapa de la lógica establecida, que irrumpe en la mente para aumentar el nivel de conciencia. Hay uno que me encanta: “el silencio de mover una mano en el aire” que, para mí, aborda la cuestión de dejar o no dejar registro de las cosas. He pensado en esto en relación a la oralidad de las conversaciones y el archivo inmaterial que generan. ¿Cómo crees que operan las conversaciones que no se registran de manera escrita o grabada?

LC: Toda conversación deja huella, produce su propio archivo. Quizás ahorita al grabar esta conversación no le estamos siendo fieles a el espíritu de la conversación. Porque la conversación debe esfumarse, ser irrepetible e intangible.

LH: Claro, como un performance.

LC: Sí, y esto es parte del problema del performance: cómo documentar y cómo decidir qué huellas deben conservarse. Me viene a la mente algo que he discutido con alguien con quien converso desde hace tiempo: ¿le seríamos infiel a nuestras conversaciones si las publicamos? ¿Qué se gana y qué se pierde? ¿Tiene sentido hacer pública una conversación? ¿A qué tercero le puede interesar? Publicar una conversación tiene que ver con la intromisión en la intimidad de otro, como si quisiéramos atestiguar el acto sexual de otras personas. Una actividad que disfruto enormemente es, estando en un café o en el aeropuerto, sentarme y escuchar las conversaciones a mi alrededor. Es muy interesante escucharlas porque en realidad sólo obtienes un fragmento de la conversación. Hay un constante gesto de apropiación, se empiezan a rellenar las lagunas existentes. Se empieza a tomar esa conversación para incorporarla a tus propias conversaciones.

LH: Esto me parece importantísimo porque desde el punto de vista político, la escucha de la conversación está completamente olvidada, y esto tiene que ver con el tipo de agencia que uno desea tener en el espacio público y en el mundo. Como Pereg, que se sentaba como tú en un café para observar y anotar lo que veía, generando una capacidad de visualidad o de experiencia más profunda. Ahí hay un cierto deseo de transmutar con la realidad de otros que quizás hoy podríamos explorar desde la oralidad y el silencio.

LC: Hoy tenemos que reivindicar la escucha, respetar los ritmos de la conversación, saber callar cuando se debe, y realmente estar comprometidos con el tiempo de la conversación.

diSONARE con Alfredo López Austin

Tamoanchan

“Tamoanchan es lugar de creación. La pareja suprema, Ometecuhtli y Omecihuatl, envía desde Tamoanchan el germen anímico del niño al vientre de la madre, y fue en Tamoanchan, en el tiempo primordial, donde los dioses pusieron el maíz en los labios del hombre después de haber triturado los granos con sus propias muelas.”

Alfredo López Austin, Tamoanchan y Tlalocan

El maíz no es solo una gramínea, y Tamoanchan no es solo un lugar mítico. El maíz y Tamoanchan nos dirigen a un diálogo en torno a la comunicación humana, la construcción y la continua transformación de la cultura mesoamericana a través de un conducto afectivo sumamente profundo. El lugar del mito, es parte de un presente continuo, compartido.

Alfredo me citó a las once de la mañana, al terminar su clase en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM.

Sofía Casarín / diSONARE: Leí que “la cosmovisión puede equipararse en muchos sentidos a la gramática. Porque es una obra de todos y de nadie, un producto de la razón pero no de la conciencia, coherente y con un núcleo unitario que aumenta su radio a medida que se restringe a sectores sociales de mayor homogeneidad”. Pensando en esta relación, cosmovisión y gramática, ¿crees que ambas derivan de procesos de comunicación?

Alfredo López Austin: Todo deriva de ahí. La cultura deriva de la comunicación humana. Pero la comunicación no necesariamente produce únicamente el hecho inmediato, sino la misma congruencia en la comunicación va produciendo leyes cosmológicas. Por eso, la cosmovisión cambia. Porque la cosmovisión viene a ser un producto de la historia cotidiana. No hay un autor aparente, más bien los autores de las cosmovisiones somos todos, aunque no nos demos cuenta cuando estamos construyendo esa cosmovisión. Esto va quedando como un sustrato con todo y las contradicciones sociales. Pero a fin de cuentas, esa misma necesidad lógica que tiene el ser humano de vivir para poder subsistir crea grandes edificios que son lógicos, y entre ellos está la gramática. ¿Quién hace la gramática? Todos la hacemos cotidianamente, y va cambiando. Pero no hay un solo autor de la gramática.

SC: ¿Cómo podemos situar todos estos componentes de cosmovisión como hechos históricos?

ALA: Todos son hechos históricos. Porque todos son productos de la historia.

SC: En ese caso, ¿cómo podemos hablar del maíz desde ahí?

ALA: Como una construcción humana—sin que exista un acto de voluntad—que va creando un proceso cultural tremendo sobre una especie vegetal. Pero cuando el hombre la domestica, como la germinación, ya no se le arrebató a la planta. El hombre ya es el que interviene y puede aprovechar transformaciones moleculares que dan lugar a la maduración simultánea de todas las semillas, que es lo que al hombre le conviene. Porque de otra manera, sería muy difícil aprovechar la semilla del maíz, sería para muy poquitos.

SC: Creo que es muy importante entender la relación simbiótica entre hombre y maíz.

ALA: Sí, pero después viene toda esta producción involuntaria. Pero que son proezas de adaptación. Con la creación de distintas variedades, entonces el hombre sin querer, va creando una cultura del maíz, y todo eso lo arrastra. Ya que no solo es la relación hombre-maíz, es la interacción de todo lo que es cultura y se va formando un sistema; el maíz tiene que ver en todo en la cultura mesoamericana. En todo, absolutamente.

SC: Me interesa mucho hablar sobre Tamoanchan en relación al maíz y su importancia mítica.

ALA: Bueno, pero no sobre el origen de la palabra, porque ahí si nos metemos en aprietos.

SC: Muy bien. ¿Qué es Tamoanchan?

ALA: Podemos considerar dos significados. Tamoanchan viene a ser uno de los nombres del monte sagrado enfocado principalmente como el origen de los dioses. El monte sagrado es el eje del cosmos. Se supone que es una gran montaña hueca en donde están todos los mantenimientos necesarios, tiene agua y tiene los gérmenes de los seres que van venir a este mundo.

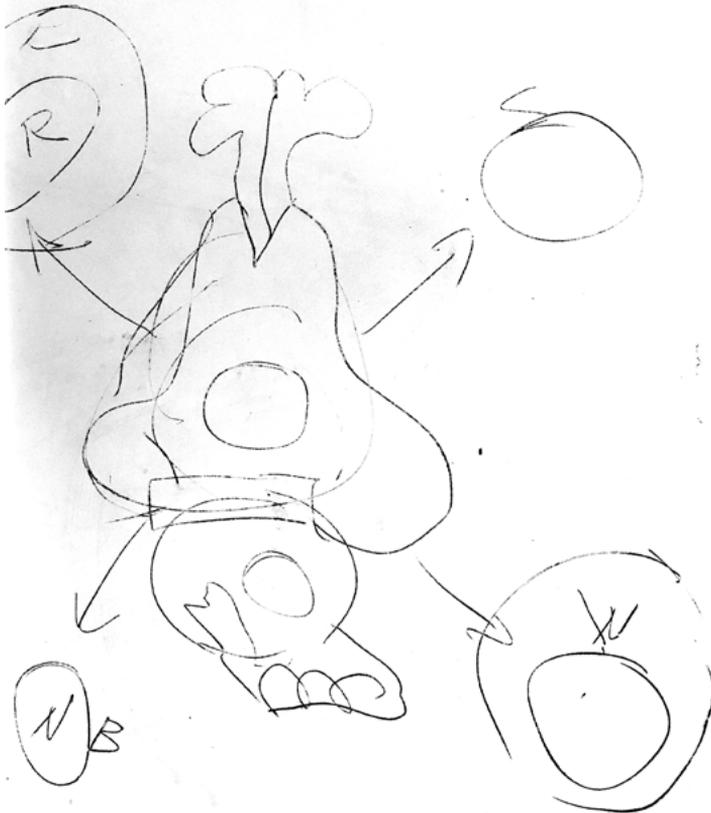
Este espacio comprende tanto minerales como vegetales como animales, pero el nombre de Tamoanchan tiene dos tendencias básicas en cuanto al significado: por un lado, vendría a ser lo vegetal y por otro lado sería el origen de los dioses, por ejemplo, en los cantares a los dioses se hace referencia que el origen precisamente es Tamoanchan. Es el lugar donde, según algunos mitos, el monte se rompe, explota y va a proyectarse hacia los cuatro rumbos. La idea del monte y sobre el monte un árbol, va a proyectarse a cuatro montes o a cuatro árboles. Tendríamos que considerar el eje con el mural de los muertos en el fondo, arriba propiamente una prolongación que es el sitio Tamoanchan de entradas y salidas de todas las criaturas al mundo de la muerte. El mundo de la muerte es obviamente el origen de la vida. Entonces, esa idea se proyecta básicamente como bodega de mantenimientos hacia el occidente, mientras que la proyección del este es punto de nacimiento del sol, porque el sol sale del monte sagrado por una de sus bocas. El monte sagrado tiene dos bocas: una boca es una cueva, otra boca es la cumbre. En la cumbre va a salir el árbol, que es doble. Una parte es lo frío y otra parte lo caliente. Tendríamos un lado por donde sale el agua y los mantenimientos. Y tendríamos el mundo de la muerte. Entonces todo esto se proyecta en una explosión para constituir cuatro sitios iguales, nada más que de distinto color, uno es verde, el este es rojo, el norte es blanco y el oeste negro, y finalmente el sur sería amarillo. Los colores pueden variar.

SC: Tamoanchan es lugar de creación, origen y destino a la vez. ¿Cuál es la relación de Tamoanchan con el maíz?

ALA: El principal producto del hombre es el maíz. Es lo que representa propiamente la forma de vivir del ser humano.

SC: ¿Y el maíz en su función cósmica? ¿Tamoanchan como un lugar donde nacen los dioses del maíz?

ALA: Sí, los dioses se crean aquí. Pero entonces resulta que para el mito esto es un peñón. Los mitos cambian mucho, pero el simbolismo se mantiene. Ese peñón está guardando algo que es un tesoro que tienen los dioses. Es necesario, entonces, que algunos dioses rompan esto para que salga el maíz, y salga el frijol. Los que lo rompen son los dioses de la lluvia. Y el golpe es con rayos. Por eso se producen, según algunos mitos, los distintos colores del maíz. Hay una discusión sobre cómo interpretar este mito, pero para interpretarlo, hay que resolverlo desde el punto de vista gramatical porque es un caso de excepción verbal. Nosotros buscamos mitos actuales que sean iguales en equivalencia profunda con el mito antiguo.



SC: Qué interesante esta relación con el mito actual y lo contemporáneo. El libro de Tamoanchan y Tlalocan menciona lo siguiente: Se parte de la idea que las religiones indígenas no son expresiones, y mucho menos decadentes, de la antigua religión Mesoamericana, sino religiones nuevas. Esto me hace pensar en la transformación de la cosmovisión. ¿Cómo podría transformarse Tamoanchan? ¿Se sigue transformando?

ALA: Sí, la cosmovisión nunca permanece estática. Obviamente con la conquista y la evangelización, la transformación fue muy rápida. Pero, de todos modos, existen ideas que son claves. Estas ideas se basan en lo que es clave para la vida humana, la economía básica del ser humano. Y hay que ver que esta religión actual, más bien este conjunto de religiones actuales, son religiones campesinas, una religión de agricultores. Hay elementos en estas religiones campesinas que son iguales o muy parecidas a los de la época prehispánica. Se destruye la religión y todo lo que es el gran aparato— el apoyo del estado, los sacrificios humanos, el bombo de la religión, las pirámides. Pero lo que sí queda es lo profundo. Esa parte profunda es la que mantiene mitos con su sentido original, o muy similar al antiguo. Varían las aventuras, pero se mantiene firme el significado central.

SC. Y ahí, me imagino, que el ciclo del maíz y la semilla es algo que ha permitido la continua transformación del mito.

ALA: Sí, y hay muchos mitos porque el maíz tiene muchos aspectos. Uno es el origen del maíz, otro es el origen de la nixtamalización del maíz, otro es la taxonomía del maíz. Hay otros sobre qué tipo de maíz es femenino o qué tipo de maíz es masculino. En fin, los mitos son muchísimos. Los colores del maíz... el mito de Tamoanchan trata ese tema. Los rayos penetran al romper el monte y queman parte del maíz y del frijol, y de todo lo que hay adentro. Hay maíz rojo, hay maíz blanco, maíz amarillo, y maíz negro, los colores básicos. Yo sé que hay más colores del maíz, pero los colores básicos son cuatro. Eso se refleja en los cuatro rumbos por los colores que tienen los árboles cósmicos en cada uno de los cuatro extremos.

SC: Investigaste Tamoanchan en relación a Tlalocan. Quisiera preguntarte, ¿qué es lo que los une?

ALA: Una idea central es el eje. Pero el eje, si yo te dije que el árbol tiene una parte caliente y otra parte fría, de hecho, todo el interior del monte tiene los dos elementos opuestos en lucha. Está peleando lo que viene del cielo, que es lo caliente, con lo que viene del inframundo, que es lo frío. El infierno es muy frío. Entonces empiezan a dar vueltas y no se unen, sino que dan vueltas uno sobre el otro, como un torzal. Eso pasa en cada uno de los cuatro extremos y determina un montón de cosas; es el lugar de la contradicción. Más bien de lo opuesto complementario.

SC: Recuerdo haber leído que es por un pecado que cometieron los dioses.

ALA: Mira, los mitos tienen pecados, ¿y qué quiere decir pecado? Todo está normal, tranquilo, cuando las cosas son regulares, y cuando no hay pecado hay una inactividad cosmológica. Cuando hay un pecado entonces hay una revolución cosmológica. Es por eso que hay tantos pecados en los mitos. El pecado es importante, la transformación, el cambio, el centro del mito. Cuando menos, el motor del mito.

SC: Yo sé que el origen absoluto de la palabra Tamoanchan es delicado, pero ¿se considera náhuatl?

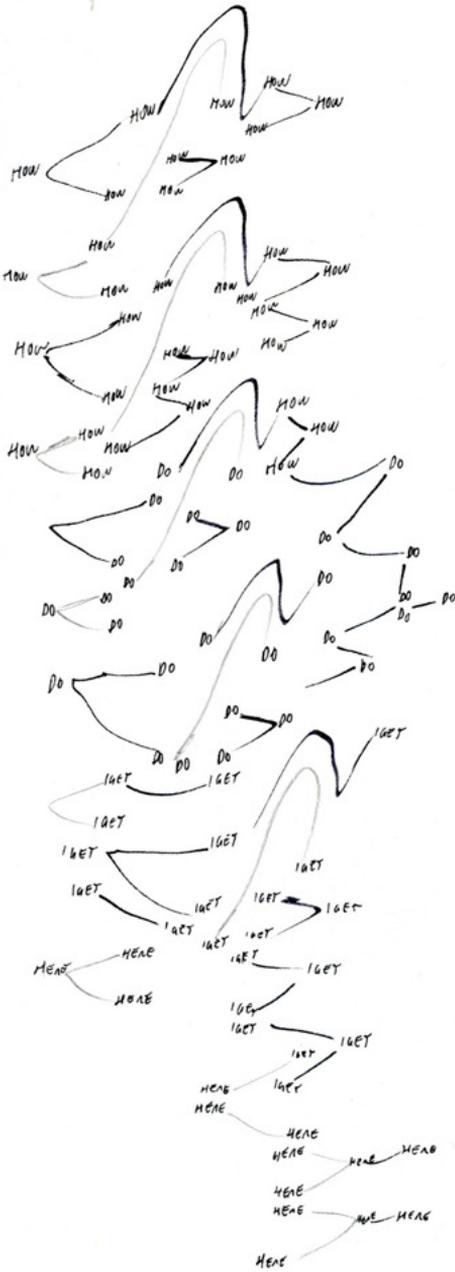
ALA: No sabemos, podría ser náhuatl, pero gramaticalmente no da.

SC: ¿Dónde es Tamoanchan? ¿Podemos hoy adjudicarle un lugar físico?

ALA: Cósmicamente es el monte sagrado proyectado hacia el occidente. No podemos identificarlo como un lugar físico. Son parámetros cósmicos y concepciones geométricas del cosmos.

SC: En el mito, ¿Tamoanchan llega a su fin?

ALA: Todo el cosmos es un mecanismo que permite que un tiempo-espacio distante se comunique con nuestro tiempo-espacio. No es nada más tener entradas y salidas; es todo un mecanismo muy complejo, incluso calendárico. Tamoanchan, como otros elementos, son parte de la maquinaria, de repente son dioses, y tú puedes verlos así, como un monte, o puedes verlo como un ser humano, o un dios en forma de cocodrilo. No son elementos que se acaban. Uno de tantos mitos es que el árbol cósmico se cargó tanto de frutos que se vino abajo y se derramaron sobre la tierra, pero esto no quiere decir que se acabó el árbol cósmico. El tiempo-espacio del mito, no es como el tiempo-espacio de aquí. El de allá está siempre presente. En el de allá, las cosas se destruyen, pero no se acaban. Y ya entraríamos en otro tema un poco escabroso: el tiempo del mito.







Dani Zelko**19. Septiembre. 2017 13:14 HS, Ciudad De México**

El diecinueve de septiembre de dos mil diecisiete ocurrió un sismo de siete punto uno grados en la escala de Richter a las 13:14:40 minutos de la tarde en la Ciudad de México. El epicentro del evento telúrico fue en Puebla-Morelos a ciento veinte kilómetros de la Ciudad de México. El sismo ocurrió el mismo día que el de mil novecientos ochenta y cinco. Dani Zelko llegó de Buenos Aires a la Ciudad de México el veinticuatro de septiembre, cinco días después del sismo.

En los días siguientes, Daniel montó una mesa con su computadora y una impresora que es una mochila—es decir, una impresora portátil—en diferentes calles de las colonias Buenos Aires, Roma Sur, Obrera y Tacubaya.

Se sentó y esperó. Detrás suyo había carteles que decían: “Acopio de memorias” “Háblame y léete”, “Cuenta tu historia hoy” y: “EL PRESENTE ESTÁ CONFUSO”. Dani denomina a este proceso como una des-entrevista. Un proceso sin preguntas ni respuestas, solo una escucha continua. En cada respiración del “des-entrevistado”, Dani pasa a la siguiente línea.

A. 25 AÑOS

Conocí a mi novio Daniel en un bar, tiene 27 años,
 empezamos como amigos,
 nos empezamos a llevar bien
 pero él estaba en otra relación y me invitó a salir
 casual, normal, tranquilo. Nunca me había pasado
 de quererle robar un beso a alguien y lo hice,
 estábamos en el bar
 tomando unos mezcales
 yo me empecé a poner nerviosa porque él me miraba
 bonito
 me miraba mi mano
 y me metí al baño
 porque me había sonrojado
 y salí y me vino el impulso de robarle un beso, le tomé
 su cara con las manos
 y nos besamos
 y se volvió apasionado
 lo jalaba hacia mí,
 él al principio dudó un poquito
 pero luego me agarró de la cintura y me abrazó hacia él
 y me confesó que le gustaba
 Y así empezamos a salir intermitente
 yo me desaparecía
 él se desaparecía,
 él era muy celoso
 muy enojón
 y ahora es muy dulce
 y siempre quiere descubrir algo en mí.
 Y fue en enero
 que me dijo que estaba enamorado de mí, me confesó
 que había sido mujeriego
 que había tenido una vida muy apresurada y que yo le
 daba calma
 y que si yo me comprometía con él
 él se comprometía conmigo
 y me dijo: "así fue como el lobo
 se enamoró de caperucita"
 y yo le dije: "pues la caperucita
 está bien pendeja."
 La primera noche del temblor él estaba dormido,
 yo salí corriendo en toalla porque me estaba bañando
 y él salió, me abrazó
 y me cubrió con su chamarra.
 Luego él se dedicó
 cuatro días y cuatro noches
 a ayudar
 se metió de topo
 que son los que se meten bajo los escombros para hacer
 espacio
 para que puedan entrar personas a ayudar
 y salir personas atrapadas.

También entregó víveres
 llevó víveres a Morelos
 repartió en centros de acopio
 cocinó para las personas que estaban ahí
 y hasta lloró,
 cosa que nunca hace.
 Dijo que vio cosas muy feas
 y que se espantó
 de pensar que podría haberme enterrado a mí, y dijo
 que nunca querría volver a vivir algo así, que había
 empezado otro momento
 de nuestras vidas
 que si sobrevivimos a esto es por algo que ahora somos
 más maduros
 más fuertes
 que no quiere que nos dejemos nunca que quiere
 casarse
 y ya dos días después del temblor
 me pidió que nos juntemos

H., A. y Y. 11 Y 12 AÑOS

Ahorita no estamos yendo a la escuela
 porque están revisando
 que no tenga grietas
 que no pase lo mismo que pasó con esa primaria que
 se derrumbó
 tembló y se cayó la escuela, fue bien fuerte el temblor
 derribó, ¿cuántos edificios? muchos
 hubo muchos muertos,
 sentíamos que el mundo se acababa sentía que se iba
 a acabar
 el fin del mundo
 una gran explosión
 y no habría nada
 ni un ser humano vivo
 ni animales.
 Mi mamá se vino corriendo
 y nos abrazó
 y me sentí un poco mal.
 Luego estábamos
 en un juego de Minecraft
 picando muy profundo
 hacia el centro de la tierra,
 ahí encuentras muchos materiales como carbón y
 hierro
 Lapisoli
 Reston
 que son unas cosas rojas
 para hacer maquinarias.
 Luego encontramos oro
 y en eso encontramos el diamante encontramos dos
 y luego los guardamos
 y picamos más profundo
 hasta que me morí en la lava.
 El videojuego
 se parece mucho a la vida
 solo que en el juego no tiembla y aquí sí.

S. 54 AÑOS

Cómo nos espantamos con este temblor, estubo bien
 duro.
 Estaba en el puesto
 lavando
 y le hablé a mi mamá
 y les hablé a mis nietos
 y les dije: “¡Sálganse!”
 y ya que me salgo y me iba a meter
 aquí entre los carros
 y se juntaba uno con otro
 y un señor me gritó “¡No corra madre!”
 y le digo “Mi hija está en la casa sola y está embarazada
 y es bien dramática, debe estar espantada”. Entonces él
 me agarró y empezamos a correr y adentro de las casas
 unas mujeres gritaban “¡Nos vamos a morir, nos vamos
 a morir!” “¡Auxilio, auxilio!”
 y me encontré a la hija abajo de un árbol
 y ella a la vez quería correr por sus hijos
 y todos corriendo
 y le dije que ya, que te calmes
 y ahí llego mi marido y nos dijo
 “ya se calman,
 le va a hacer daño al bebé
 vamos a casa”
 y a mi mamá le había mordido el perro que quería salir
 y ella le cerraba la puerta y estábamos todos tiembla y
 tiembla tiembla y tiembla de los nervios
 y las cosas se empezaban a caer
 y parecía que eran los departamentos
 y todos querían salir al mismo tiempo.
 Cuando fue el temblor del 85
 vivíamos en San Lorenzo Tezonco
 y ahí no se sintió tanto
 pero miramos hacia fuera
 y le dije a mi marido, “mira, está temblando” él salió y
 no sentía nada,
 yo fui al mercado
 y empecé a escuchar que en el centro había hartos
 muertos
 y le pregunté a una señora
 “¿A dónde están los muertos?”
 y dijo que los llevaban a un parque de béisbol que había
 donde ahora está el Parque Delta ay, estaba pero feo
 que estaba
 así que ni mandados compré
 y me vine para la ciudad
 con las bolsas
 y la hija sin mamila,
 de una hora y media que hacíamos siempre nos
 aventamos 4 horas.
 Llegando a Taxqueña se había caído un colegio y un

montón de gente llorando
 y empecé camine y camine
 y llegué a Miguel Ángel de Quevedo
 y División del Norte
 esperando el camión o el trolebús
 y pasó una camioneta y dijo, "¡Súbanse, súbanse! voy
 todo el Eje Central,
 súbanse que no hay camioneros"
 y agarré y me subí y llegamos hasta el Escop que se
 había caído
 y había hartos soldados,
 y empecé a caminar hacia Vértiz
 y una señora se aventó de un tercer
 o cuarto piso
 cuando vio que el edificio se estaba cayendo
 y al final el edificio no se cayó
 y la señora se había aventado ya
 estaba cubierta con una manta en el suelo,
 y ya llegando a Vértiz toda la banqueta se sumió unos
 pedazotes así
 la barda se cuarteó toda
 y mi tía no se podía abrir la puerta de su casa pensó
 que se iba a morir con los niños
 y se puso a rezar
 y se cuarteó toda la barda
 pero los polines aguantaron
 y los tíos trajeron trabajadores
 y levantaron la barda ese mismo día.
 Así todo el mundo
 todo el mundo llora y llora
 muertos por todos lados
 donde quiera había muertos
 estuvo bien feo ese,
 este no tanto,
 mi hija me decía "¡ponle las noticias!"
 y yo le dije "¿para qué?,
 ¿para que te traumas más?"
 y ella decía "¿no quieres ir ahí a los derrumbes?" "¿a qué
 voy a ir a estorbar?"
 ver a la gente llorar se siente muy feo,
 a nadie de la familia le pasó nada
 pero al ver a otra gente destrozada
 es como si le estuviera pasando a uno,
 y sí, sentí que estaba temblando
 y no hice nada
 y mi hija me dijo: "¡Mamá levántate,
 está temblando!"
 y yo le dije, "no, no está temblando ya duérmete"
 y nos abrazamos
 y nos dormimos
 y no me salí
 me seguí ahí.

S. 6 AÑOS

Un día
 mi escuela
 se movió tan feo,
 mis compañeros
 se espantaron,
 tembló muy fuerte,
 los autos se movían a cada lado, luego
 se hicieron grietas
 y luego salimos a la calle,
 trajimos sillas de adentro de la casa y nos sentamos
 y ya no pasó nada.

R. 60 AÑOS

Yo vivo en Roma Sur;
 me encontraba en casa
 muy tranquilona
 cuando empecé a sentir movimiento,
 todos estábamos ya bastante asustados
 porque una semana antes
 habíamos tenido otro temblor,
 yo no lo sentí tanto como este último
 pero ya estábamos bien espantados
 y coincidentemente tocó el mismo día
 en que se estaba recordando el de 1985, entonces ya la
 energía estaba de luto
 porque para nosotros es día de luto nacional por todo
 el desastre ocurrido,
 de hecho participamos de un simulacro a las 11 estaba
 yo con Tere
 salimos, Ok, el simulacro
 pero con dolor
 y más porque estamos en una zona
 que fue de las más afectadas
 que se cayó el Centro Médico
 que hubo muchas muertes.
 La colonia Roma en el 85 quedó devastada devastada,
 devastada
 así que siempre para nosotros va a ser luto y
 estábamos justo ahí
 con los ánimos tristes
 cuando otra vez viene el terremoto.
 Yo me impactó
 quedo entre la puerta
 me aventó
 me empujó.
 a mis 60 años de edad,
 en mi vida había visto
 que la tierra, que el piso
 se hiciera como plastilina
 se hundiera y se subiera,

me impactó
 dije: ¿qué es esto?
 la tierra se va a abrir
 se va a caer, se va a caer todo
 todo lo que está a nuestro alrededor
 los troncos de los árboles se levantaron lástima que
 nosotros de la tercera edad no tenemos ese chip de
 grabar.
 Traía mi celular pero nunca se me ocurrió grabar lo
 que vi
 el efecto que hace el movimiento del suelo y el miedo.
 Imagino que vi todo más grande por el miedo aunque
 no porque después vi videos.
 Nunca en mis 60 años
 vi acá en la república mexicana
 un temblor de esta magnitud.
 Dicen que no fue tan alto como el del 85,
 pero yo juraría, porque yo también viví eso,
 que fue más fuerte,
 yo nunca vi que la tierra se levantara como en esta
 ocasión.
 Yo creo que están ocultándonos la información. Dicen
 que fue de 7.1 pero yo lo sentí de 8.6, 8.8 pero la
 información siempre se oculta,
 en parte es para no crear el pánico,
 para no crear esta psicosis.
 Yo sentí el movimiento del 85 y éste,
 pero yo nunca vi que la tierra se levantara como en
 esta ocasión.
 Ocultan los movimientos telúricos
 como ocultan los daños
 así como dicen hay 3 mil estructuras dañadas
 y por supuesto que no hay solo 3 mil.
 En el 85 estábamos en pañales
 en esta cuestión de ser solidarios
 porque nunca habíamos tenido una experiencia de
 esta naturaleza,
 ¿qué pasa cuando no tienes experiencia
 en ayudar?
 En el 85 estaba el presidente De la Madrid
 a un año de terminar,
 justamente le toca a Peña Nieto
 exactamente el mismo día
 y a un año de que termine su sexenio
 y los dos igual de malos.
 Yo tenía 26 años
 y empecé a escuchar que países europeos habían
 mandado ayuda,
 mandaron casas de campaña preciosas
 con calidad del extranjero
 y pues nunca vi a damnificados usarlas,
 jamás vi una casa de campaña,

siempre los vi abajo de los puentes
 con cobijas
 ¿Dónde quedó toda esa ayuda?
 En este momento de mi vida las oportunidades son ya
 nulas
 pero yo me acuerdo bien
 no toda la ayuda iba a donde tenía que ir,
 se veía el acopio en la Cruz Roja
 y luego oyes que a nadie le llega la ayuda, entonces
 dices, no puede ser, no puede ser porque es mucha
 ayuda
 mandaron dinero igual que ahorita
 a la Cruz Roja, al gobierno,
 y a veces se te quita las ganas de ayudar,
 que hagan eso con la ayuda.
 Siempre los más afectados son la gente
 que no tiene recursos
 es a la gente que le parte el alma,
 le parte su casa,
 le parte todo,
 y los que menos tenemos
 somos los que más damos
 porque sabemos lo que es ser carente de algo, pero
 nosotros no somos los que tienen la logística
 los que tienen la logística desvían la ayuda,
 eso es lo triste,
 el problema no es la burocracia,
 el problema es la burocracia mental,
 esas cadenas que tienen en la cabeza.
 Para ser un gobernante capaz
 debes de tener buenas relaciones diplomáticas, pero no
 para recibir beneficios
 sino para distribuirlos.

O. 37 AÑOS

Hace poco hubo un temblor
no mames
pensé que ya valía verga todo.
Y no dejé de temblar por tres días, apenas sonaba un
ruidito
me ponía agresivo
y cualquier videíto que veo ay, me caigo.
Un día luego
me mandaron un mensaje de Whatsapp con el sonido
de la alarma sísmica
y me salí del baño corriendo
sin pantalones
no manches
pinches changos.

M. G. 3 AÑOS

Mi mamá
tuvo un bebé
luego se fue al hospital
y luego le sacaron el bebé. Se llama Rodrigo Sebastián,
es güerito
con pelo negro.
Cuando llegó
empecé a hablarle
y fuimos a Chalma,
un lugar
donde hay muchas cascadas. Luego estamos acá de
nuevo y fue el temblor
y niu niu
niu niu
y se movían las casas
y al bebé lo cargaron
y no lloraba.
Él sólo llora
cuando tiene hambre.

M. T. 41 AÑOS

Estaba yo en la casa de una clienta terminando de hacer la limpieza, de limpiar una mesita y la señora me empezó a decir
 “está temblando, vámonos”
 tomé mi celular y alcanzamos a salir al patio donde tiene sus perritas.
 Ella se acercó a la puerta principal y yo le dije, “salte de ahí”
 porque el domo es de vidrio.
 El suelo de madera se movía demasiado
 dios, no puede ser;
 en ese momento doña Rosa empezó a pedir a dios por sus hijos
 y yo también empecé a pedir a dios por mis hijos y fue muy angustiante no estar con mi pequeña que ya tiene 15 años pero sigue siendo mi pequeña, pues, el temblor se calmó y pensamos que ya pero volvió con más intensidad
 y pues a llorar y a llorar
 y cuando se terminó
 doña Rosa y yo nos abrazamos mucho nos abrazamos largos minutos.
 No había comunicación
 no había energía eléctrica
 y le dije a doña Rebeca, me tengo que ir
 vimos que en su casa estaba todo en desorden las puertas abiertas, los cajones abiertos
 los jarrones rotos
 y salí a caminar todo por Baja California.
 Me tocó ver varios edificios en mal estado, en Insurgentes fue el caos
 parecía carnaval
 todo el mundo fuera
 había mucho tráfico pero no había transporte
 y ya por fin un metrobús nos recogió
 y avancé hasta la estación de Patriotismo
 y hasta ahí
 porque decían que había un edificio derrumbado y no se podía circular hasta Tacubaya.
 Caminé todo Patriotismo hasta calle 10
 y ahí camine a Revolución,
 ahí tome mi microbús
 y la gente adentro se veía muy seria. El constructor traía la radio prendida y estaba la estación W Radio, estaba Fernanda Tapia,
 me gustó mucho porque estaba transmitiendo una labor social
 decía “ustedes son mis oídos, comuníquense y digan donde esta siniestrado

y yo me encargo de que vaya proyección civil”. El conductor se apuró y llegue rápido.
 Donde yo vivo es zona minada
 se hacen socavones porque anteriormente ahí se extraía material,
 había minas,
 inclusive la colonia se llama Minas de Cristo. La unidad son varias torres de cuatro pisos y todo bien, los niños estaban bien,
 se estuvieron en el estacionamiento
 y cuando llegué ya tenían como tres horas
 y los abracé
 y no podía dejar de suspirar
 y sentía el alma en otra parte
 y les dije a mis hijos: “niños,
 esto no va a pasar ni hoy ni mañana
 esto va a tardar en levantarse” En el 85
 mi papá luego del temblor dijo “no llores
 hay que ser fuertes”
 él nunca lloraba.
 Y ahora mi ex esposo luego del temblor me dice “¿qué? ¿qué pasó?
 ¿no pasó nada!
 ¿por qué lloras?”
 lo saqué de la casa.
 él nunca abrazó a mi hija mucho menos a mi hijo
 él no abraza a nadie.
 Luego me mandó un Whatsapp: “ya se te pasó la loquera?”
 y borré el mensaje.
 Aquí se critica
 los jóvenes nada más están en el celular sin embargo como siempre se va a ver los jóvenes son los primeros que mueven
 las manos
 que mueven la cabeza, que mueven el corazón para ayudar a los demás
 y eso es lo que se vio.
 Jóvenes que si están con el celular
 pero las brigadas eran con celular,
 se llevaba la ayuda efectiva porque
 eran los jóvenes los que decían
 en tal calle se necesita esto
 y los chicos que luego andan paseando con las motos
 y les dicen
 ¿qué andan paseando ?
 ¿tú vas a robar?
 esos chicos se iban a entregar víveres
 a las personas que necesitaban
 por todos lados ponían su cartulina
 y decían “entregamos gratis”
 y a mí me tocó verlo.

J. 28 AÑOS

No quiero sonar incorrecto
 pero me pareció que era un poco divertido
 la sensación de estarse moviendo,
 los cuerpos
 fuera de control.
 Supongo que nunca había experimentado
 un temblor
 en tanto que soy de una isla,
 se llama Cozumel, está en el Caribe
 frente a Playa del Carmen.
 Pues sí,
 daba escalofríos ver como se movía todo
 pero luego uno volteaba a ver los charcos
 de agua
 y era impresionante ver cómo se movían, como si los
 estuvieran vertiendo de un lado
 a otro
 los charcos de las calles
 era muy impresionante
 ver la superficie de la tierra que se sacudía, los postes
 de luz quedaban en segundo plano, porque uno ve las
 cosas que están sobre
 la superficie
 como los árboles o los postes de luz
 o las estructuras o los autos
 y ves que se mueven de un lado para el otro y sí, es
 impresionante
 pero no a alcanzas a apreciar bien
 el movimiento telúrico
 a menos que lo veas en un charco de agua
 o me imagino una laguna vibrando
 hace 400 millones de años
 cuando la tierra se empezó a mover de nuevo. No sé,
 era excitante
 eso era
 tal vez no era divertido
 pero sí era excitante,
 te sientes insignificante.
 Al mundo,
 al planeta tierra
 no le interesa lo que ocurre en la superficie,
 la vida del planeta tierra no tiene nada que ver con
 todo lo que se ha formado en su superficie. a tierra
 tiene su vida por sí misma,
 ni siquiera creo que todo esto
 esté relacionado al calentamiento global,
 estos movimientos de las placas tectónicas,
 son algo meramente interno del planeta, que se sigue
 moviendo, acomodando,
 el núcleo del planeta está súper vivo
 y así todos los planetas

como Saturno,
 el día de Saturno tarda apenas 9 horas,
 su rotación es increíblemente rápida
 y es de los planetas más grandes del sistema.
 Da la sensación
 de que las erupciones, volcanes y los temblores son el
 alma del planeta,
 no creo que el planeta esté consciente
 de que estamos encima de él
 y que haya un montón de actividad
 de todo tipo, ¿no?
 De nuestra producción
 de nuestros deseos
 de nuestro goce como especie
 hasta las corrientes marinas,
 creo que lo que ocurre dentro del planeta
 está ligado solo y exclusivamente a él. Entonces el
 temblor me hizo sentir
 que soy muy insignificante
 y eso me hizo sentir muy excitado,
 saber que no hay nada que se pueda hacer,
 hay cosas que vienen de muy lejos,
 lejísimos,
 tan lejos como el espacio exterior.
 Me hizo sentir emocionado, muy emocionado que algo
 verdaderamente más grande que yo y más grande que
 cualquier otra persona estaba sucediendo.
 Todo esto porque me dio miedo,
 mucho miedo,
 y no necesariamente porque sea humano, porque una
 oveja
 o cualquier otro mamífero
 o cualquier ser vivo
 o cualquier protosuario
 o cualquier cosa que viva en este planeta
 ha de sentir el mismo pánico
 que siente un humano cuando la tierra tiembla, es un
 miedo
 que lleva toda nuestra historia
 de ADN.
 Toda la historia de la evolución
 guarda esa memoria.
 Los movimientos telúricos son dios,
 tiembla y no hay adónde ir o sí hay,
 esas pinturas verdes
 con flechas blancas
 y un círculo blanco en el centro
 que están pintadas en algunos lugares, ese es un lugar
 donde ir
 pero
 pero
 no significan mucho

*en términos animales,
 somos muy vulnerables
 y eso lejos de asustarme
 nos acerca más a quienes somos,
 otro animalito más.
 No somos más que cualquier animal que viva aquí,
 eso es lo que compartimos todos los terrícolas, ninguno
 puede salir de este planeta
 todavía,
 nadie se puede sentir más chingón que el otro ni un
 humano sobre un oso
 ni un pez sobre un lagarto
 ni las aves que no pueden volar más allá
 de la estratosfera
 porque se empiezan a descompensar,
 todos estamos cortados por la misma tijera:
 el planeta tierra.*

J. 8 AÑOS
*Estaba en mi salón en la escuela
 en la clase de inglés
 haciendo un libro,
 me estaba apurando para terminar y poder platicar
 con mis amigos.
 A veces me apuro para terminar para poder platicar.
 Entonces se empieza a mover todo
 y nadie se daba cuenta de nada,
 entonces el grupo Tercero B pasó
 y luego otro
 y creí que iban a hacer un juego o algo ahí abajo.
 Después la miss supo que era un terremoto,
 nos agachamos y nos pusimos abajo de los pupitres
 y luego salimos caminando,
 yo estaba a tres segundos de llegar a la escalera
 cuando una parte del edificio se cayó
 era la parte de las escaleras
 ahí habían niños.
 Vimos cómo se cayó todo,
 y ahí unos padres llegaron,
 subieron y dijeron que los sigamos,
 que el gas estaba saliendo y había que bajar rápido
 yo iba en zigzag,
 así se caía el techo, me podía ir para el otro lado,
 porque nunca se sabe qué se va a caer.
 Nos pedían no empujar, no gritar, no correr, si
 corremos nos podemos caer
 si gritamos podemos despistar a un amigo y se puede
 morir
 y si empujamos un niño, se puede caer y todos pasan
 encima de ese niño
 y pueden matar al niño.
 Alexis corrió y falleció,
 empezó a temblar,
 Karen y Alexis fueron al baño
 y cuando regresaron empezó a temblar
 y los agarró en las escaleras.
 Al rato Karen salió
 pero Alexis ya no,
 falleció,
 no sé qué pasó.
 Y así bajamos y todo
 y todavía había una bolota de niños para salir
 de la escuela,
 porque íbamos saliendo por una salida inventada, uno
 por uno por entre una pared y unos arbustos.
 Yo me metí rápido,
 no quería respirar este gas
 porque sabía que me hacía mal.
 Ahí me salgo y me voy al frente de la escuela y vi que*

se había caído una parte de la escuela grande,
era la parte principal,
las escaleras por las que todos bajaban, entonces la
mamás empezaron a llegar
y llorando se metieron a rescatarnos,
gritaban que ahí estaban sus hijos.
No sabían si sus hijos estaban adentro o no. Todos los
niños nos quedamos callados parados al frente de la
escuela.
Ahora estoy más o menos,
cuando oigo un ruido me asusto
cuando ando en carro me asusto
si hay truenos o lluvia me asusto.
Un día mi papá puso un video del terremoto
y se escuchó la alarma
y salí corriendo de la casa.
Al otro día salí con un amigo, fuimos al parque y
hablamos de lo que pasó,
le pregunté si se cayó su escuela
y él dijo que no.
Lo malo ahora es que volví a la escuela,
a otra escuela
porque mi escuela, que se llamaba Rebsamen ya no va
a volver.
No me gusta esta nueva porque la de Español, que se
llama Lulú,
es bien regañona,
nos regaña y nos regaña millones de veces.

A. 41 AÑOS
Desde que tembló y dejó de temblar
se sentía un vacío en la acústica del ambiente, un
silencio total,
no fue un temblor normal
no era un temblor de noche que te regresas
a dormir y ya.
El 7 nos dejó sensibles y el 19 arrasó
fue un temblor muy peculiar
el silencio que se sintió fue ensordecedor. Parecía esos
días como el primero de enero cuando amaneces y no
hay ruido
porque nadie está en la calle.
tanta confusión te deja mudo.
Era como esas películas del día después, ese miedo que
se ve en esas películas eso mismo,
¿qué ciencia se llama esa?
¿de terror o ficción o de qué?
Ese miedo de correr por todos lados
como cuando se cayeron las Torres Gemelas me
imagino a Nueva York en silencio
todo parado
mucho miedo.

A. 10 AÑOS

El día del temblor
 fue un día muy triste.
 Iba yo llegando de la escuela
 y pues me sentí triste
 porque en ese momento
 la alarma no nos avisó
 que iba a temblar,
 nos agarró el temblor así nomas
 en la calle,
 mi tía y yo
 y un bebé recién nacido.
 Estábamos afuera
 y nos agarró el temblor
 y pues no nos podíamos sostener de nada, teníamos
 muchos nervios,
 muchos familiares estaban adentro
 y no sabíamos si estaban vivos,
 mi papá salió muy asustado
 y no sabía si familiares estaban bien o mal, sobre
 todo los que no están aquí cerca de mí, no había señal
 para marcarles
 y de pronto uno de mis tíos
 vino a ver cómo estábamos
 y mi abuelita, la que está en Juárez, marcó para ver si
 estábamos bien, estábamos muy asustados
 todos.
 Mi mamá y mi tío
 fueron a recoger a los niños a la escuela, mis primitos
 estaban muy asustados,
 mi primo venía llorando
 y mi primita no,
 a mi primito le agarró el temblor en el baño y no sabía
 qué hacer
 y le ganó el susto
 y pues ahora estamos aquí.
 Esperemos que ya no haiga más réplicas
 y que todos estemos bien,
 esperemos que pase lo que pase salgamos bien
 que no haiga consecuencias graves.
 Cuando nos agarró el temblor yo, mi mamá y mi papá
 fuimos a ver a una de mis tías que se llama Juana
 y pues estaba bien pero uno de sus hijos estaba muy
 asustado,
 le latía muy fuerte su corazón,

no sabíamos que hacer,
 no sabíamos si llevarlo al médico o no, tenía una parte
 donde no sentía su cuerpo. Él le tiene mucho miedo a
 los temblores
 y a todas esas cosas así
 y se le paraliza una parte de su cuerpo.
 Yo estaba muy nerviosa muy tensa
 y mis papás me decían que no llorara, querían que me
 tranquilizara
 que no me hiciera daño,
 decían que lo que estaba pasando
 iba a pasar
 y que yo llorara no lo iba a detener.
 En ese momento me imaginé
 que iban a caerse los edificios,
 los árboles,
 era como que nos iba a aplastar todo porque el
 temblor estaba muy fuerte,
 no sabíamos para dónde correr
 estábamos muy asustados,
 los postes azules se movían de un lado para el otro,
 pensábamos que se nos iba a caer,
 eran como un monstruo.
 Nadie sabía qué hacer
 si entrar o salir
 y eso te hace sentir mal
 no saber qué hacer
 nos llevó el susto
 pero yo creo que es mejor un susto y que toda la
 familia esté bien, prefiero mil sustos
 a que algo le pase a mi familia.
 Luego en Valle de Chalco,
 la hermana de mi papá
 dice que sintió muy fuerte el temblor,
 yo no me preocupé mucho por ella
 porque ahí no hay edificios,
 hay puras casas chiquitas
 así que es más seguro.
 Los edificios son un problema.
 Un edificio aquí cerca que en la puerta dice
 "radiadores"
 no sabes cómo temblaba.
 Ahí en Valle de Chalco
 estuvieron como dos semanas sin luz, desde el primer
 temblor hasta el segundo

*y después del segundo hasta este lunes. Una de mis
primitas me marcó preguntándome si estaba bien
y le dije que sí.
Ahorita es importante
ayudar a las personas que no tienen casa, ahorita me
enteré
que muchas personas están ayudando,
no hay que quitar esa ayuda
hasta que todas, todas las personas
tengan su casa y su comida,
las personas que ahorita no dan su ayuda esperemos
que empiecen a ayudar
y que las escuelas que fueron derrumbadas las
arreglen,
espero que mi escuela esté bien
así puedo seguir estudiando,
esperemos que todo se componga pronto
y que no vuelva a suceder esto,
yo ya quiero volver a la escuela,
quiero ver a mis amigos
quiero ver cómo están mis maestros.
Ojalá que mi escuela esté bien
y que esto no vuelva a suceder
no así tan grave.*

D. 36 AÑOS
*Va la historia de Frida Sofía en mi versión, claro está.
Al día siguiente del temblor
avisé a mis clientes de la colonia Juárez
que no iba a ir a trabajar.
Estaba yo con mis hijos
y lo primero que hice fue prender la televisión,
empiezo a cambiarle a los canales
y todos estaban enlazados,
todos los canales de Televisa,
que son varios,
son como seis canales,
entonces dije, ay caray, qué está pasando, entonces
cuentan:
aquí en el colegio Rebsamen
estamos a unos minutos de rescatar
a una niña que está atrapada dentro del colegio en la
parte de la dirección de la escuela
que está abajo de una mesa de mármol
y que los ingenieros y la Marina
y personas calificadas de Protección Civil
están haciendo maniobras
y están a punto de rescatarla,
entonces se queda uno: ay,
ojalá la rescaten, qué bueno,
una niña va a ser rescatada.
Ya pasaron dos horas y nada,
luego dicen que el personal de Marina, confirmó que
la niña se llama Frida Sofía
y que tiene entre 11 y 12 años;
empezaron a decir que se estaba complicando porque
había muchas lozas
encima de donde estaba ella. Pasan las horas,
pasa la medianoche
y prendemos la tele de nuevo a ver si ya la rescataron
y no, nada,
entonces la reportera dice:
la Marina nos está diciendo que van a hacer un
agujero por la parte de arriba
pero también un grupo de ingenieros están viendo la
posibilidad
de que se haga un hoyo por el costado
de la escuela
pero afortunadamente la niña ya tomó agua por una
manguera,*

ya movió la mena,
 está viva y esperando
 a que la puedan rescatar.
 En la mañana del día siguiente,
 que vino siendo el jueves,
 dicen: pues seguimos a la espera,
 nada ha dado resultado hasta ahora
 y les queremos comunicar que a partir de ahora solo se
 puede quedar personal autorizado, únicamente se van
 a quedar las personas
 que conocen del caso,
 no queremos ni a Protección Civil,
 ni a la sociedad civil
 no queremos a nadie,
 solamente a algunos de la Marina
 y algunas personas designadas.
 Posteriormente se entrevista al secretario
 de la SEP
 y él dice: “Nos parece muy angustiante
 que no encontramos a ningún familiar de Frida, se nos
 hace muy raro,
 no están los papás de la niña
 no los vemos por aquí”.
 Mientras tanto todos los canales seguían iguales y
 también por radio y por muchos medios
 le daban cobertura a esta historia.
 En un momento,
 no recuerdo si fue a la mañana del día siguiente, la
 Marina salió a decir
 que ellos no tenían conocimiento
 de que hubiera ninguna niña,
 que ellos nunca habían manejado esa versión, pero,
 ¿cómo? le preguntaron los periodistas
 si nosotros nos hemos estado basando tres días en lo
 que dijeron ustedes.
 Ahí empezó a verse más claro,
 todo el reality show que estaban armando.
 Esa tarde salieron los jefes de Marina a confirmar
 que en realidad no hay niños ahí dentro,
 no hay nadie,
 solamente está el cuerpo de una persona
 que trabajaba en intendencia,
 ése es el único cuerpo que se va a rescatar,
 así que pedimos una disculpa a toda la población. Ay
 caray, esto sí está raro,

todo empezaba a sonar muy ilógico
 hasta el nombre “Frida Sofía” sonaba muy
 telenovelesco,
 entonces busqué en internet más información
 y apareció un agente de la Policía Federal diciendo:
 “Todo esto de la niña Frida Sofía
 es mentira,
 no existe,
 es un invento para distraer la atención”.
 Luego lograron entrevistar a dos mamás
 del colegio
 y las mujeres decían: nosotros conocemos
 la escuela
 conocemos a los alumnos
 y la única niña que se llamaba Frida Sofía
 este año no se inscribió en la escuela,
 aquí no existe ninguna niña llamada Frida Sofía. Lo
 han hecho la policía y el gobierno
 para generar falsa esperanza.
 Televisa simplemente se justificó,
 dijeron que sólo comunicaban lo que oyen.
 Eso no es un medio de comunicación,
 un medio tiene que investigar,
 tiene que asegurarse de lo que dice.
 ¡Dos días!,
 ¡dos días nos tuvieron en vilo!
 que esa niña significaba México,
 que si rescataban a esa niña rescataban
 a México.
 Estos tipos me caen en la punta del hígado, son unos
 falsos,
 se burlaron
 se burlaron de nosotros.

I. 28 AÑOS

Todos estamos hablando del temblor
 porque no tenemos fuerzas para restaurar crisis que
 vienen desde más atrás,
 a mí me tocó ir a un pueblito
 y llegamos ahí
 y habían unos policías
 repartiendo unos recursos que habían llegado para 40
 casas que se cayeron.
 Todo el pueblo estaba haciendo fila descalzo pero
 todos sabemos que eso no es por el temblor,
 ellos todos los días necesitan pan y comida. Nos
 quedamos en reacciones
 levantamientos como éste
 o lo de Ayotzinapa
 y desoímos los problemas que vienen de hace siglos.
 Hay que cambiar la dicotomía entre derecha e
 izquierda
 los que vamos para un lado y para el otro ¿Qué
 hacemos para cambiar este sistema? Escuchar al otro
 escuchar cómo viven los otros
 qué les afecta
 ¿Qué es lo que este sistema les da y les quita? La
 escucha es un acto político
 que permite generar otra forma de funcionamiento
 que pueda hacer frente a este sistema
 que fabrica individuos solitarios
 que se vuelven solos a su casa.
 Esos días no podía dejar de pensar
 en los familiares que están buscando
 a sus familiares
 hace tantos años en este país
 y crean organizaciones que se sostienen
 por años.
 Acá todo funciona paralelo al Estado.
 La gente se ha tenido que organizar
 y esto que está pasando ahora no es aislado, la gente
 ha tenido que organizarse por cuenta propia,
 ha tenido que hacerse cargo,
 en algún momento quizás nos volquemos
 en potenciar estas riquezas,
 estas capacidades de organización que luego se
 desgastan
 y volcarlas contra esos señores que están ahí usando
 los medios del Estado

y de las elecciones y demás.
 Algo tenemos que hacer.
 No podemos funcionar solo como paralelo
 al Estado
 y que esos señores sigan ostentando su poder, no
 pudieron ni cuidar los edificios desalojados,
 A los edificios entraron a robarles antes de que se
 derrumben
 vaciaron los departamentos,
 se aprovecharon del desalojo para arrasar los
 departamentos.
 Los riquillos ya se han hecho de seguridad privada
 porque la pública no funciona
 yo vi esa noticia y me escandalicé.
 Es un síntoma del Estado en que estamos
 y de que ya nada funciona.
 Y si ya nada funciona, ¿cómo operar?
 ¿Cómo desenmascarar?
 Ya hasta hay comunidades que están rechazando la
 ayuda
 que echan a los delegados
 y hay 80 niños viviendo en carpa
 pero no quieren ayuda de ninguna institución.
 No podemos dejar que hagan el teatro de que funciona
 y que sigan representado a este país.
 Quiero resaltar la actividad de la brigada feminista
 en la fábrica de Chimalpococa
 que se movilizaron y se organizaron a partir del afecto
 se acercaron a las vecinas
 les prestaron ayuda
 y empezaron a escuchar
 y las vecinas les empezaron a contar que habían
 mujeres sin identidad aplastadas, muertas bajo los
 escombros. Una escandalera política.
 A partir de esas escuchas las feministas lograron darle
 nombre a esas muertas
 coreanas, tailandesas.
 Ese memorial lo hicieron las mismas feministas, los
 hombres no podíamos acceder
 porque las mujeres están hartas
 de que los hombres se apropien de la organización
 colectiva.
 Un chico se sacó un selfie en la ruina y por eso lo
 pudieron rescatar.
 No tenía conexión

*pero la luz que hizo el teléfono
 hizo que lo ubicaran
 La experiencia del sismo en sí
 hizo algo en mí en términos de memoria
 una memoria perturbada
 una memoria heredada
 que ha organizado por años esta ciudad.
 Del 85 nos quedó toda una burocracia organizada por
 las instituciones
 los cartelitos verdes
 la alerta sísmica
 todo ese comportamiento que organiza
 que encima de una forma irónica
 se manifestó horas antes del sismo en forma de
 simulacro.
 Toda esa cultura empezó a desarrollarse
 en el 85.
 Y al final ni sonó la alarma
 porque es un temblor distinto
 y tiró por la borda todo lo que vinimos aprendiendo
 en años
 toda esa memoria que organiza y está presente
 siempre en esta ciudad.
 La memoria del 85 volvió muy perturbada y lo que
 había que hacer era responder, responder de una
 forma en que el Estado no respondió en el 85.
 Los temblores van a venir
 y nunca vamos a saber de dónde. En el momento del
 temblor
 lo único que se puede hacer
 es dejar que tiemble
 y temblar.*

Este texto está hecho de palabras pronunciadas por muchas personas. Sus nombres no aparecen por pedido de ellas, que me dijeron cosas como “en este país hay 200 mil desaparecidos, no es joda.” A todas ellas muchas gracias por contar y confiar.

—Dani Zelko

Estos poemas son poemas- testimonio, poemas-cuerpo, poemas-temblor. Ha pasado más de un mes desde que ocurrió el sismo, y de lo que vino de manera inmediata, la movilización social.

Aún habitamos en sus consecuencias:

“El presente está confuso”.

Untitled
by Alice Attie

Who was he who
showed up briefly in the morning to
reappear in the photograph on the bookshelf
who was he gone but whispering in the crook of the ear
a distance a nearness something
trembling as a slip of memory lifts the veil of it
knocks on the door of it rounds the corner of it
breaks it pounds into the powder of it
pulsing the air hung with images shivering
sounding seeing hearing they come towards one
they circle they dip they rise one and then the another
who was he who showed in the half-light
half-wholly there to touch to look at
something in the face or the belly of it
who was he who teased the half-sight
flickering visible invisible almost
poised to jimmy himself up to lean on and be cinched as a dream is
cinched as the subject in the object of the room is cinched
as candescence and shadow are and were and will be
never again who was he who stood at the door
a silence repeating an absence a million times
she called a million images in the morning faded

Departures
by Alice Attie

Because we wade into being as into a sea.
Because we steady ourselves in tandem,
tables set, our hearts full.

Because we learn to tongue the impossible,
measuring our proximities in letters,
in books, on walls, in conversation.

Because gravity pulls. We bend into it. We bend
into heaviness, into darkness, into weight,
emptying our sleeves, our pockets.

Because our presences are parallel,
as beams of light, we step into them,
reciprocal, as breath, as becoming.

Because with our bodies centered,
still or wavering, we are framed in languages,
in the poverty and plentitude of speech.

Because one by one, we bend into being.
Approaching and retreating, our numbers mount,
climbing the span of a day, a year, a lifetime.

Because we are what we are, wading into
facts and fictions, to claim them, to re-imagine them,
to proclaim, our hearts full, a presence.

We Shape it for the Imagination
by Alice Attie

Your face in the café window reflects
a candle waving its flag against the
glass. It signals comfort, being here
in the sumptuous evening light.

It is a grammar to write ourselves by,
being tangible in the intangible.
We converse, heedless, into the
warmth. We stumble into it.

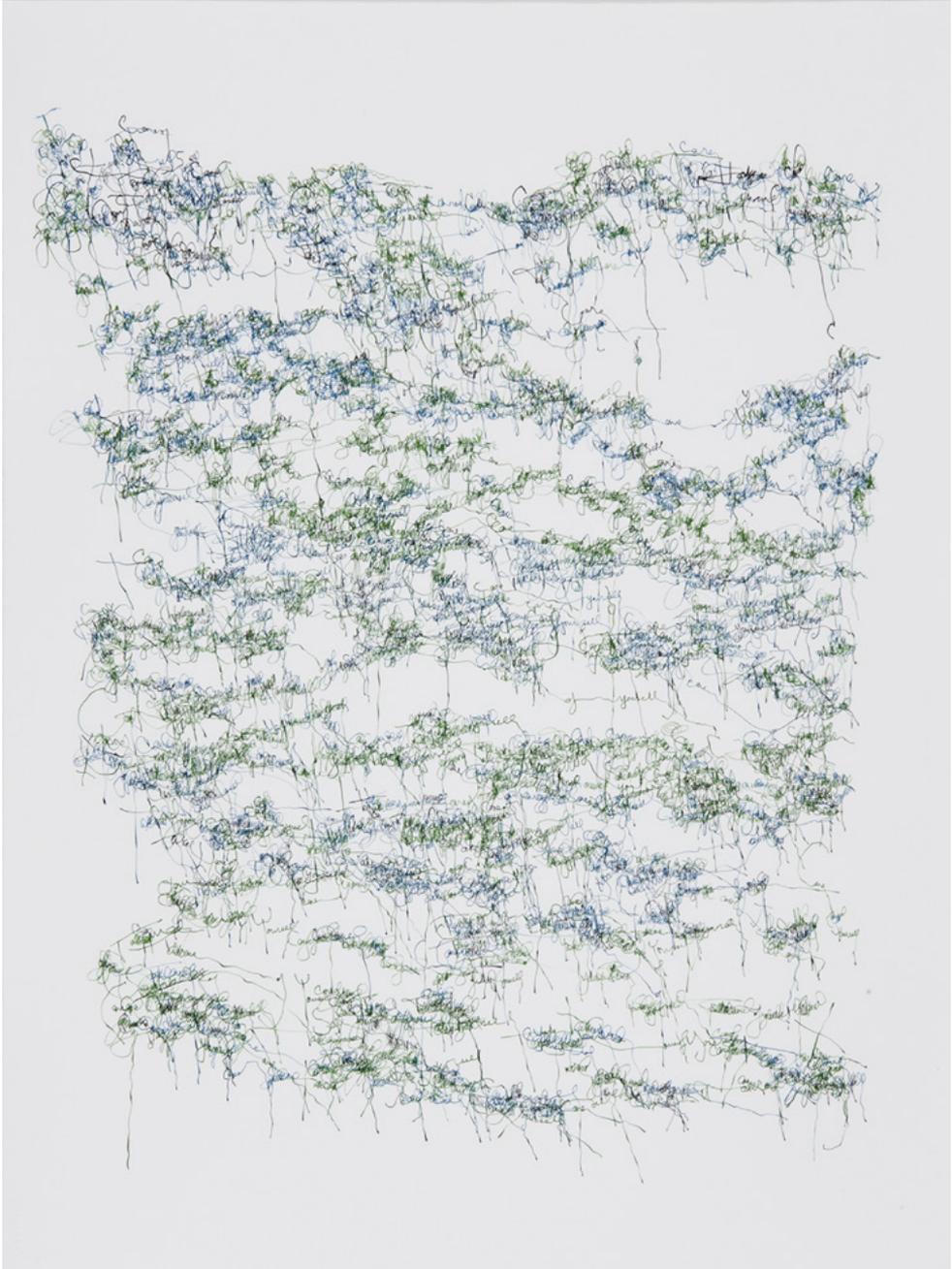
Sentiment. Possibility.
Swinging back and forth, we can whisper,
murmuring stories, filling spaces,
feathering our hearts.

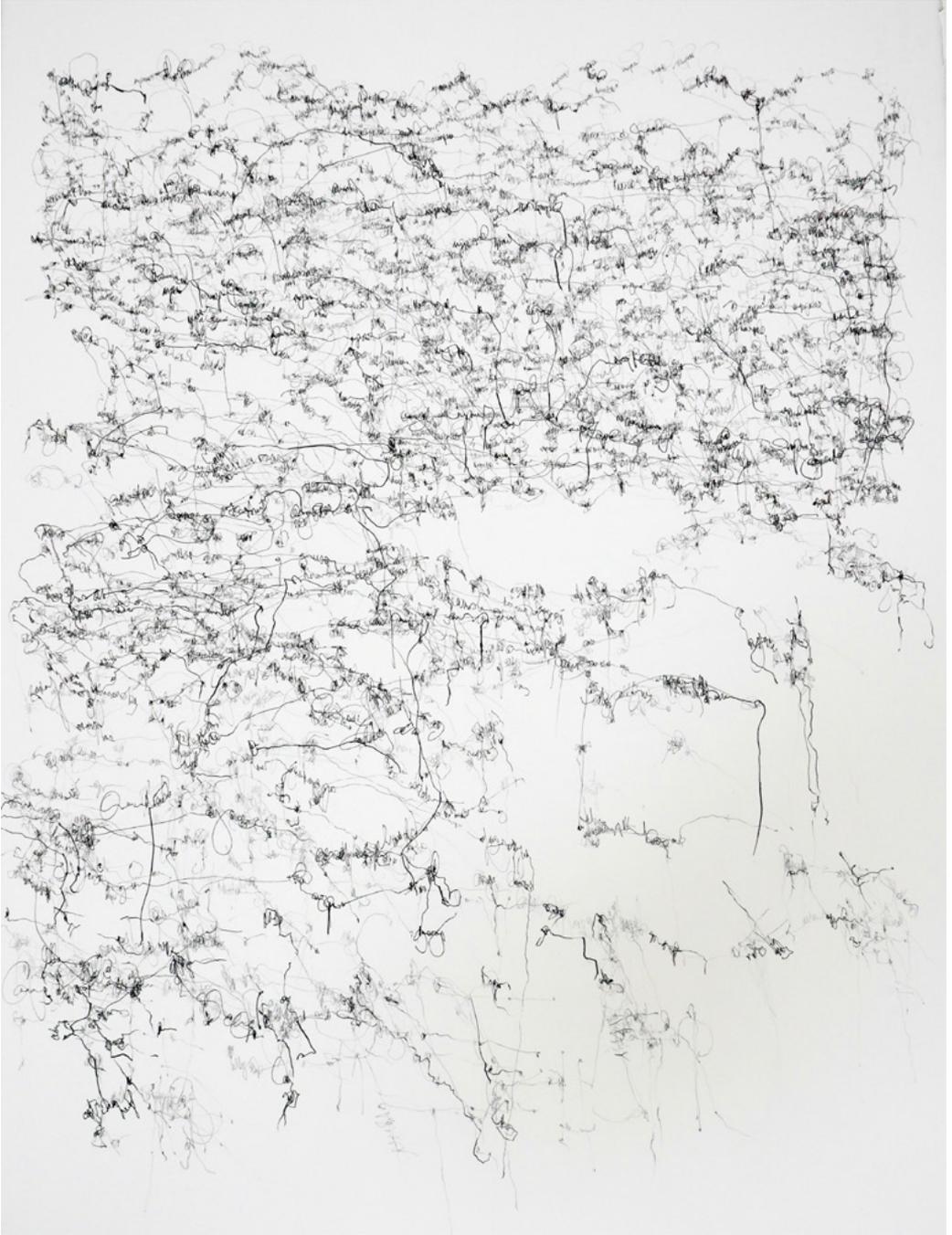
For desire, poised in the long syllable of speech,
deepens. It flecks our conversation silver, to
loosen, to lift these inklings, to try them,
to strut and stray for their attentions.

We are not forever, she thinks.
We will not endure. These strangers
passing the window are what we are, all.
It will claim us, in the café, where it hangs.

As a voice pitched for the ear, it will
roam and then fall, before we have a chance.
For these fragments dangling from wooden
beams are something to stare at.

We will not endure.
You are thinking of it, of loving, of living in it.
I follow you with my eyes, and your thoughts,
I see them, shaping my imagination.





River Before Me

Tim MacGabhann

In his book The Art of Writing Fiction, the novelist Andrew Cowan provides a list of twenty-odd questions which he suggests as a prompt for finding the surprises in characters. As somebody who asks questions for a living, his method slightly blew my mind. As a journalist, the best moments in “real life” come when your interviews go precisely none of the places you want or expect them to. Cowan’s method lets me enjoy those moments in the “fake life” of fiction. My novel Can You Hear Me was written in response to all the different ways that notion of “fake life” can be understood. The novel attempts to map the holes that are everywhere in the written lives of enigmatic Irish blues guitarist Rory Gallagher. By “faking” his voice, I try to cut through the white noise of his stage persona and isolate some kind of true frequency concerning the operation of trauma, pain, and regret within a life, setting Gallagher off in search of the real, warm kernels of consolation enwrapped by the fakeries of Robert Altman’s adaptation of The Long Goodbye.

Best train trip we had was out of Tokyo. There’s an English garden just outside Shinjuku Gyoen. Visited there when we were in Tokyo — ‘77, it would have been, when we played the Budokan. I barely ever travel alone, even within a tour stop. There’s always either Donie or the band or both. If we’re on tour, there’ll be a fixer with us, especially in Japan or Yugoslavia or Czechoslovakia, where the lingo would be more complex, and where your presence is more of an oddity, meaning you have people wanting to really show you a place. Our lad that day in Shinjuku was a young fella from a record-shop. Hippie-long hair, not a tangle at all, wee tache, no tangles at all. I’d say Yer Man was jealous and in fairness who wouldn’t be, especially if you were in the nick he was in. Retted hair, he always had, no matter how clean he was, if ever. Gerry was jealous, too — he’d be big into his clothes, our Gerry, and the lad giving us the tour had a decent tan leather jacket and bell-bottoms, and even though it’d have been wintry and mucky enough there not a stain touched the hem. His English had an American accent, very impressive. Gerry liked his trainers, these soft sort of trainers like they have there — no, not Adidas, similar, though, probably nicer, smoother and tighter fitting. Can’t get them anywhere else. Hm? Oh, yeah, the garden. Blasted white columns of trees, and a curve of firs against the blank sky, like writing I couldn’t read. Absolutely class. In Zen, apparently — this is what the young fella told us — ‘sky’ and ‘emptiness’ are the same word. I know it’s typical European to read too much into things you hear out foreign or whatever but to go in that double meaning within a word from this idea that heaven was where the sky was to heaven being an emptiness, a wanting of nothing at all, well, I don’t know. It seemed an exit from a whole bunch of sad notions, all at once like. And you can laugh at what I’m about to say if you want to, but detectives, noir films, all yokes like that, they all say something like the closest thing to peace is wanting nothing at all. The loneliness of the heroes, I suppose. There’s something indestructible in them. Way an empty highway looks on-screen, the broken white line curving through nothing and nowhere past nobody else but you, it’s a picture of life on the road — hotel to hotel, venue to venue, city to city — but it’s a picture of where we’re all at, really, like. Same lonesome highway that we all must travel. That’s a quote, isn’t it? Well. Alright. Maybe it just sounds like a line from someplace, I don’t know. But the loneliness of it sits as warm and comfy as a favourite denim jacket. Way an Alain Delon

character looks in a film, there's a philosophical ideal in it somewhere for me, a stoicism, a Zen, whatever you want to call it. The whole mood of that kind of a film has an almost cathedral peace to it, whatever about the gunshots and the intrigues and all the rest of it. And *The Long Goodbye* was part of that, big time. After I see a good one I will be seeing scenes of it in my head behind my eyes for days, weeks. But that film's been playing behind my eyes since I saw it. Like, all's anyone is in *The Long Goodbye* is the things that they want, right, and the more they want the more chippy and nasty and cruel they are — Marty Augustine breaking a Coke bottle on a girl because he wants dosh, or Terry Lennox killing his wife because he wants a quiet life with someone else's wife, and shafting his pal to make it happen. The novelist fella turning into a monster because he's frustrated about his talent drying up. And that's why Elliott Gould's character's so much stronger than everybody else. Because he doesn't really want anything. Not for terrible long, anyway. Second he wants something he winds up with egg on his face. What? Oh. Yeah. Or muck, that's right. Every time something bad happens, he shrugs like as if to say 'You got me there!' and gives a fish-hook smile and says, 'That's OK with me.' The hippies next door jump on him with a favour because they're too high to go to the shop, and, even though he's stressed out because his cat woke him and he's off to placate the cat, he just does his shrug, does his smile, and says: 'That's OK with me.' When he turns down a spiked brownie and the hippie won't leave him alone, he huffs out smoke and says, 'That's OK with me.' When the cat turns his nose up at the wrong brand of food, and pegs it out of there, yowling, past the 'El Porto del Gato' sign written on a torn-off chunk of cardboard, and runs off, never to be seen again — another smile, another shrug. 'That's OK with me.' When he hears Nina Van Pallandt's voice on the phone and feels him slide into something like love for her, and knows he's sliding into a trap just by listening: 'That's OK with me.' Shooed out by nurses from the retirement home where the novelist's been kidnapped: 'That's OK with me.' When Nina Van Pallandt towers over him, hollering, tugging his beard, fixing to lamp him: 'That's OK with me.' When he discovers Nina Van Pallandt has done a runner to Mexico, taking part of his heart with her, he curls his lip, bobs his head side to side like he's measuring up the weight of the information: 'And that's OK with me.' It's the whole film in miniature, really, tracking that line through the film, but it's more than that, it's a whole approach to things, that line. He gets messed around by his cat, he gets messed around by a girl, he gets messed around by the girl's husband, he gets messed around by the people who kidnapped the girl's husband, he gets messed around by the man that the girl wants to run off with. And at the end of it? Yeah, exactly. It's all OK with him. The more he loses, the lighter he gets, the freer he gets, the closer to happy he gets. Nothing could break you, if you could only live that way.



Homenaje al homenaje del homenajeado o fundamentación teórica del mole mexicano.

Tatuaje en la mano de Felipe Ehrenberg como dibujo de José Guadalupe Posadas, escultura de César Martínez en la exposición de Guillermo Gómez Peña, foto por Juan Caloca.

Nadando en mole Recibidos x



Juan Caloca

para Felipe, Felipe ▾

lun., 12 de nov. de 2018 a la(s) 02:49

Felipe,

Colega, Maestro, Compatriota,

¿Cómo va todo por allá?, ¿Conseguiste palheiros, Dipalha? ¿Se fala portugués o esperanto? ¿Qué música escuchas? ¿Será que el silencio es más hermoso? ¿Cómo nos observas? ¿Cómo te sientes?

Esta no es, ni será la primera misiva que te escribo. Quizá sí, la primera desde el corazón y hacia el vacío. Sin embargo, tengo por certeza que ésta es la más distiende en nuestro diálogo. Salud y anarquía.

Empecé muy rápido, disculpa. De echo disculpa mis disculpas. ¿Cómo comenzar? Siempre es la pregunta, ¿qué no?

Escribo esta carta anacrónicamente desde el pasado noviembre del 2018, pero puede ser leída y recibida en cualquier año y en cualquier lugar. Antes que nada considero importante poner algo de contexto, como bien nos decías, los artistas somos víctimas y protagonistas del momento. Así que, ay te va.

Ese 2017 en el que te fuiste, dejó en ti acontecimientos inconclusos; tanto en tu amado México, como en tu segunda patria, nuestra Brasil entrañable. Como bien sabías las elecciones en la República Petrificada estaban a la vuelta de la esquina. Las encuestas y predicciones apuntaban lo inminente [cómo me gustaría saber tu opinión sobre lo que hoy vivimos como un supuesto idilio]. Me adelanté, una disculpa, ya irás descubriendo los enredos de mi mente. Prosigo. AMLO arrasó en las elecciones federales. Ese cambio (por lo menos simbólico) que tanto impulsaste, se materializó. La banda, el pueblo, la pandilla, nosotros pues, abarrotamos el zócalo capitalino, así como varias plazas públicas en todo el país para festejar no sabemos muy bien qué. Incluso un colega y tu servidor a lo largo de la noche coreamos “El pueblo ganó, no sabe qué pasó”, sabiéndonos confundidos y hasta primerizos en la victoria democrática.

Y cómo te escuché decir, “antes de ser artistas somos ciudadanos y el ciudadano combativo es parte de una tradición robusta de ser democrático, es decir de poder expresar sus opiniones, los artistas somos los que vociferamos, los que nos expresamos, los que nos metemos en líos, los que primero sacan del país o los que primero meten al bote o los que de vez en cuando asesinan con demasiada frecuencia, pero yo creo que esa es la función del ciudadano, no del artista, sea cual fuera su profesión, yo creo que esa es una responsabilidad, una obligación ciudadana”. Pero aún así persiste el sentimiento de confusión, sobre todo porque bien a bien el cambio sigue siendo una promesa.

Otra vez te nos adelantaste como en casi todo. Quizá lo previste o por lo menos lo sentiste y pasó.

En Brasil, ese Brasil que Tom Zé nos describió bêbado y lúcido. Es que decía era: “um povinho audacioso, que povo civilizado....” Ese que para muchos parecía la meca de la cultura y la vanguardia social en Latinoamérica. Falló. O quizá también se confundió. En las elecciones del 2018, opuesto a los 12 años de políticas socialistas que te tocaron experimentar, vino el golpe y el revire. La vuelta pendular de la derecha. Tristemente ganó la oposición ingenua, esa derecha recalcitrante que tanto confrontaste, aquí, allá y seguro donde te encuentras, y que si nosotros no trabajamos con diálogo y tolerancia, de igual forma arrasará en seis años.

Lo único positivo es que estás entre nosotros, que nos legaste tu crítica.

Te escribo también, pues nunca pudimos entablar un diálogo directo, o casi no pudimos. Seguramente porque yo no lo busqué o no coincidimos lo suficiente, sin embargo con estas palabras me gustaría agradecerte y saludarte de nuevo, donde sea que te encuentres. No tengo ninguna duda, que ahí también mantienes tu postura crítica y continuas aportando una visión radical del mundo; una común y compartida, un modelo para la vida como bien lo dijiste hace años.

También por eso recuerdo. Me habita la nostalgia.

Fue hace otros noviembre que Mauricio Marcin me habló de ti por primera vez. Recuerdo cómo en esos momentos, estaba realmente confundido y el buen Mau (que gozó del privilegio de compartir tu sabiduría entre tequilas, mails, charlas y palheiros), me introdujo a tu pensamiento, a tu particular y combativa visión del arte y la política. Primero para mainar mi mareo conceptual por el arte me regaló tu libro más ambicioso, contradictorio e iluminador: “el arte de vivir del arte”. Hoy después de tantos días de muertos, sigo teniendo presente algunas de tus estrategias. Nunca logré tener un estudio con todas las características que propones, ni mucho menos con tu orden y pragmatismo ideal. Tampoco conocí el tuyo para comprobarlo, pero sí continúa en mi mente la intensidad y el deseo de vivir de esto que llamamos arte y sus vínculos con lo social.

Ya después de esas nalgadas re-formadoras el camarada Mau me introdujo a al arte correo. Estudiando el movimiento, necesariamente pasamos por todas tus aportaciones y piezas para la red. “Arriba y adelante” posiblemente sea la primera pieza documentada que se envió a México con conciencia total de lo que sería ese periodo efervescente del arte solidario en el mundo. ¡ARRIBA Y ADELANTE!

Es por esa investigación que tuve la fortuna de conocerte personalmente; fue una charla fugaz en los jardines del hotel María Cristina en la Colonia Cuauhtémoc. Puedo escuchar claramente cómo te molestó oírme decir que estaba desarrollando un “proyecto”, recuerdo me invitaste a pensar en obras en imágenes en acciones no en proyectos. Tú que no te considerabas especialista, que te saliste del huacal para construir otros huacales.

También por esas fechas empezaba a trabajar colectivamente y para mi, dada tu influencia en cuanto a la comunicación, fue fácil y congruente re-enviarte un mail convocando a nuestro “Primer Gran Torneo Gastronómico”, en este correo nos nombramos ingenuamente. Ay ay ay, mea culpa. Pero por eso y por tu infinita capacidad dialógica, y tu interés en mantenerte en contacto con otras generaciones, me contestaste con unos buenos catorrazos de realidad.

Acá te dejo tus palabras para recordarnos donde estamos y a donde vamos.

Juan: SUERTE y muchos alkalasélzeres

Re: Les convido

Recibidos

jue., 19 nov. 2009 7:11

GRUPO (de)



Felipe Ehrenberg <kbajin@yahoo.com>

para mí, zigzag

= Primero, gracias por sus correos, Juan querido.

= Segundo, mucha suerte. Desafortunadamente, me encuentro en un chidísimo encuentro intal. de libro artistas y artistas de libro en Belo Horizonte y no hay camiones por aquí que pasen ni siquiera cerca de La Esmeralda.

= Tercero, pregunto: ¿Primera generación de artistas marginales?

¡No manche, mi buen Juan!!!

¿Qué no sabe que TODOS, absolutamente TODOS los artistas emergentes en TODO el mundo (como usted y los colegas) son **marginales por definición**???

Hasta que, claro, se ponen las pilas.

Entonces se enfrentan a la "Gran Y" de la vida:

*** O se ponen las pilas para marginalizar ellos mismos a la nomenclatura cultural que impera en la capital más provinciana de Iberoamérica (me refiero a esa exquisita, estrafalaria y grotesca cultósfera jumexiana que busca emular e insertarse en la industria transnacional de las artes plásticas)...

Entonces hay que super archi organizarse para no caer en los moldes románticos de los artistas muertos-de-hambre y pasar a formar parte de diversas redes internacionales de artistas que mandaron a esas nomenclaturas a la chingada. Transitar profesionalmente fuera de ese contexto está bien canijo.

Hay que aprender a ganarse la marmaja diaria lejos del sistema de galeris/curadores/coleccionistas/profesores-en-escuelas-de-arte que rige en esa cultósfera y aprender a comunicarse y dialogar con públicos legos... (gente normal) y por encima **¡A vivir de eso!**

*** O se ponen las pilas para cuanto antes **insertarse** en la arriba descrita cultósfera. Cosa aún más difícil porque hay que aprender a ganarse becas del Fonca, a siempre vestirse de negro, a hablar mitá chilango mitá inglés ("opening'... "canvas'... "cutting-edge'... etc), a dejarse ver en las inauguraciones de esa gente, ya sea en la capital o en Maiamiflórída, incluso en Madrí, a hablarle de tú-golpeado a meseros y valéparkineros, a lambisconearle a curadoras y curadores que primero piensan en sexo y claro, a mandar a hacer las obras que hay que poner en circulación.

Me apresuro a enfatizar que ambos caminos son viables, que ambos son medio ingratos y lo más importante: que una vez tomados, **¡no hay vuelta!**

Otra vez, SUERTE y muchos alkasélzeres en vuestro torneo gastronómico (¡aguas con Las Cucarachas!!)

Felipe

=====
=====

felipe ehrenberg/neólogo

ENTRAD A MI BLOG: <http://ehrenberg.ojoavizor.arts-history.mx/>

skype: cimarron1943

www.ehrenberg.art.br

Antes de imprimir, pense em sua responsabilidade com o MEIO AMBIENTE

diSONARE with Paul Chan Politics to Come

In the days that followed Donald Trump's presidential election, diSONARE editors Diego Gerard and Lucía Hinojosa met with Paul Chan at his Badlands Unlimited headquarters in New York City to discuss themes like race, art, politics, language and the role of independent publishing as a unique reactionary tool of resistance and progressive action.

Diego Gerard / diSONARE: Where do you think art and race stand at present in America?

Paul Chan: Well, it's as scary and as complicated as it was before. But the one thing that has changed is that we have an explicitly racist president, which makes the conversation even more urgent and tense. *Whitewalling: Art, Race and Protest In Three Acts*, is a book we just published at *Badlands Unlimited* about art and race. The writer is Aruna D'Souza. She wrote a story about the tortured history of art and race in America through three historical events: the first one is the Whitney Biennial of 2017; the second one is 1979 at Artists Space, when they did a show called *Nigger Drawings* by a white guy called Don Newman; and then the last act is 1969 at the Metropolitan Museum, when they did a show called *Harlem on My Mind*, that had no black artists in it.

I don't know if there are many answers in the book but at the very least it tries to give us a language to talk about this issue in a way that's not reactionary and that is more historically minded, because there is a lineage for how we think of art and race, and it didn't start in 2017, or in 1969, but we can see the echoes of the conversations that happened across five decades.

DG: Do you feel as a publisher that you have certain responsibilities in terms of selecting subjects?

PC: Yes, I think this is captured by the phrase: "publishers are custodians of culture." We play that role, in a way like a curator does. What we do as publishers is a part of culture, but our added job as a custodian is finding the poet or the writer that you believe in and bringing them into public attention, because by bringing them to that attention we all have better ideas to reflect upon. That is an editorial vision—knowing what is worth publishing so that things can be a bit better, or at least not worse. Taking the art and race book as an example, I needed a better language to describe this issue, so I found this writer who I believed could accomplish it. Hopefully this book provides an opportunity for other people to have a new language to describe how complicated it is. In this way, publishing is much more public than art making. Art making follows a certain path, which can be public, but is not necessarily public. Anyone can go to a gallery, but in truth, no one goes to galleries—maybe students, collectors, but it's a very small portion of society. It may be true that art is public but we know truthfully that it's not meant to be public. But with books and publications, they are truly meant to be social in a way that art is not. I'm very sensitive to that idea.

Lucía Hinojosa: I guess that's also the importance of distribution and circulation. How we do things around books and publications treating them as activators and how we present them to the public and to what public. This being said, what is *Badlands Unlimited's* public?

PC: I think our public is mostly people who don't read—I hate to say it. We publish for people in their 20's and 30's.

DG: But how do you make them read, though?

PC: Our font size is really big... so it feels substantive, and there are actually not too many words.

DG: You can finish it quickly and feel the fulfillment...

PC: That's right, you can read it in one train ride. It's all geared towards the idea that things that are important don't have to be long, and things that are short can be edited so they can illuminate without having to be heavy. Accessibility is something we think about a lot. But also the idea that it's hard to get a real cultural education, so we publish things that we feel should be renewed in contemporary culture as a form of pedagogy.

LH: But also as a form of memory?

PC: Yes, I agree. There's this great psychoanalytic writer that once said, "the longing for the new is the reminder of what is worth renewing."

LH: It's very fragile, though. Of course I agree with this statement, but when paradigms are shifting there seems to be a lingering involvement of canons and traditions that is sometimes confusing or incoherent...

PC: An example of that would be that it's now clear that a vision of progress in America has been the idea of diversity, POC—people of color—. It's becoming clear that the paradigm of POC may not be enough to mitigate or help solve the problem of America's persistent inexplicit anti-blackness, that once upon a time *people of color*, which also encompassed African Americans, could be the way in which we diversify culture, infrastructure and economics so that diversity would protect us. But now, two to three decades on, with the principles of *people of color* and *diversity* it's also clear that we have a president who is explicitly racist, that it may not cover the ground, it may not be enough of a bandage to heal the wound of anti-blackness. That is a paradigm shift, because I grew up in an America where we knew anti-blackness was happening, but I thought that POC would be able to cover that ground... but it may not be the case anymore. So, to contend with this changing ground is a good question. I, personally, don't want to give up on the idea of POC, of seeing diversity of different kind of races as a way that everyone is protected, but I have to acknowledge the anger and the resentment, and the real economic and social harm that is explicitly anti-black in a way that the POC concept has not been able to protect people from.

DG: I'd like to return to the fact that you do feel a certain responsibility regarding what you publish and edit. In terms of *New Lovers*, your erotica publishing imprint, does the same responsibility apply with this genre?

PC: I'll tell you my most perverse answer: I do it for my daughter. I have a six-year-old daughter, her name is Ruby, and it's perverse to think that I would publish erotica for her, but I think she has to grow up in a time when she can openly say what is pleasing and not pleasing to her without feeling ashamed. Our idea with *New Lovers* is to provide a platform for younger writers, all women, who talk about not only of what is pleasing to them but especially what is not pleasing

to them. We don't tell the writers what to write, we just say, write erotica, use sex and pleasure and erotica as the platform to talk about whatever you want to talk about. And the writers have done that. We're going to publish a forthcoming one called *A Million Blows*, by Jade Sherman, an Indian American writer. It's the story of a young Indian American girl living in an army base, trying to grow up and trying to deal with her parents who she doesn't like, trying to deal with sexuality and people. It's great, it feels very real, and she talks about what she likes, and what she doesn't like, and that is exactly what *New Lovers* is about for me. If people masturbate to the books that's great, but I don't think the books are masturbation material as much as excuses for writers to use sex and erotica in a literary form that was built from the ground up as form of critique. Pornography in its European lineage is really about what it can do as a weapon against class and aristocracy. That's how you get people to read about churches and popes and ministers, you lampoon them sexually. So, for me, *New Lovers*—this shows you how conservative I am—has a historical lineage of understanding what erotica and pornography are.

LH: Why is this a genre for only women writers?

PC: It started differently, we weren't only seeking women at first but it turned out that the best-written ones were all by women. The men who were submitting erotica weren't fun to read, it wasn't relational—I don't mean relationships between men and women—but they saw sex as an act rather than as an opportunity for other kinds of relationships.

LH: For you, what's the difference between erotica and pornography? Where do we place Eros in each?

PC: Historically what differentiates them is money. Pornography is really stories about people exchanging sex for material things—money, favors, whatever—so pornography is about exchange. Erotica is historically just about coitus and forms of bodily pleasure. Both aim at pleasing, but literary-wise I like pornography better because there is a social aspect to it.

DG: Does the difference between pornography and erotica also lay in the immediacy of the delivery of the final image?

PC: I can't speak for visual images, but as far of literary forms of erotica and literary forms of pornography, I think the first way to discern is really how social it is. The great innovators of pornographic literary works in Europe were those who used sex as a form of critique and as a weapon. For instance, you have the great Italian publisher Pietro Artino. He wrote pornography against the Italian State and against the aristocracy. He used it as class warfare. He would go to a town in Italy and say he would publish a catalogue of all the famous and rich people in this town, and he would ask money from them, and if they didn't, he would write shit about them. He extorted the rich and the famous in Italian villages. I think with erotica it really is about bodily pleasures, which needs a certain air of intimacy and a certain way of describing relationships that are much smaller in scope than pornography. It's quite rare to find a truly erotic writer, and that's because we understand sex and pleasure in a social way.

LH: How would you describe a purely erotic writer?

PC: Someone who has the language and the rhythm to express a kind of bodily pleasure, and can put those images in your mind, but in a way that is much more intimate. Sexual pleasure tends to be intimate, you don't have a lot of people involved, it's one person, maybe two, who knows, but it's the intimacy that matters, and it's very hard to construct sentences that give you that feeling. I don't know if this is a global thing, but every year there is an award for the worst sex scene in literature—I think Jonathan Franzen won it twice—because it's really hard to write about this. With *New Lovers* we hope that it's hot, but we hope it's about the social aspects of it and talking about how to find the language to describe what is pleasing and what is not pleasing.

LH: Your relational approach to pornography reminds me of the work you did with fonts and words. Do you think pornography needs to have a political content in order to be relational?

PC: No, I don't, but if you do it right, people will find political uses for it. Politics is the negotiation between people, and I think there are always better ways of negotiating with people. We always need better ways to read people, to understand them, to negotiate with them, and also in the end, to know who to stay away from. These are all things that literature and words provide uniquely. Paintings may not do that for you. If you publish it right, the attraction to those words may be that people find them useful. That's as hopeful as it gets. That is how I read. When I read when I was younger, it was because I needed to know stuff, and I thought books would tell me. I was wrong. But in the process I learned a language of describing what it is that I was looking for. That may not be the answer, but that is not nothing. It gave me a language to be vigilant, and gave me an ear for understanding certain ideas and knowing where they come from. I know when to stay away from people who use certain words and when to engage, whereas before I really didn't know that distinction.

DG: All this seems like a progressive way of reading, but in terms of independent publishing, how can we attain progress?

PC: Speaking of progress, I think losing money and wasting time on your own terms is as progressive as we can get... Really... the people who win are terrible, they're just the worse, so the best thing I feel I can do is lose money and waste time in my own terms. At *Badlands*, we have no institutional protection of any kind, we are not part of an academy, we are not beholden to a gallery or museum, but we have to make our own money to sustain ourselves... and it's terrible... you guys know what I'm talking about. It's nightmarish... but the sad thing is that it might be as good as it gets. If you can do things on your own terms and your own time, losing your own money, I don't know what is better. I've seen others that have tried another way, and they are miserable, they don't do it right, they hate themselves...

DG: Finally, what is your relationship to the content you have published?

PC: I guess the simplest answer is that I am the custodian. We would never publish something we wouldn't believe in, so we feel the responsibility to get them out in the world, and that they have a proper opening, that the authors feel they have been cared for, but above all it's a custodianship.

I wouldn't say it's a parental relationship, but it's definitely a custodianship. I don't have the same feeling with my artwork. I try to make the pieces as tough and as resilient as possible and then they're gone. But books are different, they exist differently. The attachment to them might be a little misplaced, because you know this, like *diSONARE*, it's a self-portrait of its publishers, of you. So this book about art and race might be dissipated, it's not like a memoir or a self-portrait painting, but it remains a self-portrait. So part of the responsibility is taking care of oneself. But it's also about how we become more ourselves when we are enlarged, and that's him (points to a painting of Hegel on his office wall), Hegel was a terrible philosopher, but one of the great insights he had was that we are enlarged by believing in something and doing something beyond us, and that is very important for humans as social animals. We become bigger when we deal with something bigger than us. And, *Badlands Unlimited* is bigger than me, it's not just me, but I belong to it, and in belonging to it, I become enlarged, and that's a great relationship to have with something. As publishers we have a network of friends, artists and writers, we become a point of belonging that protects us and grants us opportunities. This becomes a very important social element, because it shows people we can protect ourselves by dictating the terms of that kind of belonging.

LH: That collective quality of publishing versus being an individual artist... you don't feel protected there...

PC: No, you don't. I think there's a lot of individualism there—I'm all for individualism, people should be as weird and stupid as they like, that's fine—but in publishing you can't be isolated, the very function of it means that you're a social creature.

Notas finales

End Notes

- p.6 Alice Attie *The Annotated Book. The Courage of Truth*
Lectures at the College de France, 1983-1984, by Michel Foucault. Translated by Graham Burchell Palgrave Macmillan Press.
- p. 12, 106 Alice Attie *Take Care of Yourself, Michel Foucault*
In the lectures that Michel Foucault delivered at the College de France, in the early 1980's, while he was dying of AIDS, he dedicated his inquiry and scholarship to the history of the care of the self, le souci de soi. Foucault focused on the ancient Greeks for whom the disciplines and practices of care concerned not only the care of the body but also the care of the spirit, and, most trenchantly, the care of speech, the capacity to speak honestly, from a place of truth, of veridiction. Caring comes to be understood as something that takes place at the site of reciprocity and sharing. It stands for the experience of compassion, where language makes an offering, through conversation, in its appeal to the other. Foucault claimed that there can only be truth in the form of another life. He urged his listeners to embrace a radical ethics, which was rooted in, and sustained by, listening and speaking within both a personal and a shared space. The interview, in light of Foucault's project, can be thought of as a meeting that takes place when personal speech acts seek to find common ground. These drawings are composed of the single sentence: Take Care of Yourself. According to Foucault, these were the last words Socrates spoke, uttered to his student Crito, before he drank the hemlock. The drawings urge an aesthetic disequilibrium, a trespass. While they disrupt the capacity to decipher on one level, they offer contemplative space on another.
- p.46 Rocío Cerón *Still de Campo de Irrupciones*
Poema cuadrafónico escrito para el Congreso Transdisciplinary Beckett Transdisciplinar, accionado como pieza performática/sonora/visual en colaboración con Rubén Gil en la sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario de la UNAM el sábado 10 de noviembre de 2018.
Campo de Irrupciones es una pieza cuadrafónica, un homenaje a Beckett en el bosque, un poema sonoro compuesto por dos voces que son cuatro voces y a su vez son otras hasta desplegarse en una mutabilidad tónica (con guiño incluido a Quad de Beckett). La pieza reinterpreta un diálogo que se convierte en un campo de voces/irrupciones donde comienza una conversación que deriva en polifonía social y afectiva. ¿Quiénes somos, quiénes nos dicen, cómo decimos a los otros, qué escucho de mí misma/mismo?

- p.51 Brian O'Connell *Three stills from PALOMAR*, 16mm film, 12 mins, 2015.
Color positive film printed from color-timed internegative, printed from black and white original positive film. Shot at Mt Wilson Observatory, California 1:33-3:45pm
- p.28 Francesco Pedraglio *Battle 71: Lepanto (1571)*
For the Battle Series, the artist draws his take on every battle in charcoal.
- p.81 Alfredo López Austin *Tamoanchan*
Diagrama de *Tamoanchan* dibujado por Alfredo López Austin durante su entrevista con Sofía Casarín
- p. 56,57 Carolina Fusilier *Angel Engines*, 2018
- p. 58 Carolina Fusilier *Dreams of a waterpipe deity*
Sueños de la deidad de tuberías, 2018
- p. 64 Maria Thereza Alves *Utopia: A Phototext*, 1984 / 2018. (One of four panels)
Utopia: A Phototext, 1984 / 2018. (Uno de cuatro paneles)
- p. 84, 85 José Vera Matos *Reading Paths (S/T)*
- p. 86, 87 José Vera Matos *Transcripciones: 7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana de José Carlos Mariátegui*.
La escritura, legado de la conquista, se ve obligada a adaptarse a los patrones de diseño prehispánicos, lo que transforma su significado en el proceso. A lo largo de esto, la pieza utiliza más modelos que subvierten la escritura convencional: abstracción geométrica modernista, collage, diseño gráfico, cómics e inscripciones.
- p.119 *Blah, blah, blah*.
The discarded words and fragments that resulted from the editing process of our conversation with Paul Chan were translated into *Politics to Come*, a serif font designed by Chan in 2005. These unused residues of speech are in a way present with each glyph (blah) but at the same time veiled through a new writing system.

Contributors

Colaboradores

Julieta Aguinaco nació en la Ciudad de México en 1983 y actualmente vive en La Paz, Baja California Sur. Su práctica indaga en las relaciones entre paisaje, memoria y conocimiento y se interesa por pensar en lo que resulta del acto de medir y categorizar las ideas y las cosas. Es egresada de La Esmeralda y el Dutch Art Institute, donde cursó una maestría en praxis artística.

Maria Thereza Alves es una artista y escritora nacida en Brasil cuya práctica gira en torno a la investigación socio-cultural. En 2017 ganó el premio *Vera List Center for Art and Politics Biennial*. Su libro *Recetas para la supervivencia* será publicado por la editorial de la Universidad de Texas, en enero de 2019.

Alice Attie (1950) es una artista y poeta basada en Nueva York. Su obra gira en torno a la elegía moderna y los cruces entre el lenguaje y lo inmenso. Sus libros de poesía más recientes son *These Figures Lining the Hills*, y *Under the Aleppo Sun*, publicados por Seagull Books/University of Chicago Press.

Juan Caloca (1985) estudió la licenciatura en Artes Plásticas y Visuales en la ENPEG, La Esmeralda 2009-2013. De manera frecuente utiliza la memoria y la historia de México como temática en su obra. Es miembro fundador de la *Cooperativa Cráter Invertido* y el colectivo *Grupo (de)*.

Eugenio Camarillo (San Miguel Copala, Oaxaca, 1981) es escritor y traductor autodidacta, bilingüe, de origen triqui. Actualmente está conformando un nuevo alfabeto de su lengua madre, originalmente oral, para crear un medio escrito. En 2015 compiló narraciones de San Miguel Copala de forma escrita en *Culebra, voz de colores* (UNAM). Participó con dos cuentos en el libro *Potslom* (Editorial Álamos), un compendio de cuentos en lenguas originarias de México.

Sofía Casarin (Ciudad de México, 1988). Curadora e historiadora de arte. Actualmente trabaja en diferentes proyectos y organizaciones incluyendo *diSONARE*, *Ruta del Castor* y TAMOA.

Rocío Cerón (Ciudad de México, 1972). Poeta, ensayista y editora. Ha publicado *Materia negra* (Parentalia, 2018), *Borealis* (FCE, 2016), *La rebelión. O mirar el mundo hasta pulverizarse los ojos* (UANL, 2016), *Anatomía del nudo. Obra reunida* (2002-2015) (Conaculta, 2015), *Nudo vortex* (Literal, 2015), *Diorama* (UANL, 2012; segunda edición, Amargord, España, 2013), *Tiento* (UANL, 2010), *Imperio* (Ediciones Monte Carmelo, 2009), entre otros. Obra suya ha sido traducida a más de ocho idiomas.

Paul Chan es un artista y escritor americano nacido en Hong Kong. Sus videos, proyecciones, animaciones y proyectos multimedia son influenciados por artistas como Henry Darger, Samuel Beckett, Theodor W. Adorno y el Marqués de Sade. Su obra se centra en temas de geopolítica, globalización, violencia, desviaciones, pornografía y la evolución del lenguaje. En 2010 fundó la editorial *Badlands Unlimited*.

Luciano Concheiro™ (Ciudad de México, 1992) escribe y traduce.

Jarrett Earnest es el autor de *What It Means To Write About Art: Interviews with art critics*. Sus entrevistas de formato largo han aparecido en *The Brooklyn Rail*, *The Village Voice*, *The Los Angeles Review of Books*, *Art in America*, *Art Practical*, además de catálogos de artistas. Coeditó los volúmenes, *Tell Me Something Good: Artist Interviews from the Brooklyn Rail*.

Ntone Edjabe es un periodista, escritor y DJ camerunés. Es el editor fundador de *Chimurenga*, una publicación que opera como una plataforma para la libertad de ideas y la reflexión política sobre África, por africanos. Ntone Edjabe se enfoca en las relaciones entre escritura, arte y política a través de proyectos como *Chimurenga*, *The Chronic* y la *PASS (Pan African Space Station)*. Su sede se encuentra en Ciudad del Cabo Sudáfrica.

Adrian Fisher & Luna Montenegro son artistas y poetas basados en Londres, trabajan colectivamente bajo los nombres *mmmmm* y *montenegrofischer*, haciendo performance, texto, cine, instalación y sonido. Su práctica es un espacio de colaboración, investigación, y experimentación, trabajando con ideas de localidad, lo visceral y lo poético.

Carolina Fusilier (1985, Buenos Aires, Argentina). Su trabajo incluye pintura, video, sonido e instalación. Sus exhibiciones individuales incluyen *Angel Engines* (2018), en la galería Natalia Hug en Colonia, Alemania, *Nuevo tipo de sol* (2016) en Material Art Fair, en Ciudad de México con la galería Natalia Hug, entre otras. Actualmente es estudiante invitada en la Academia de Dusseldorf y fue seleccionada para *Open Sessions* en *The Drawing Center* de Nueva York.

Cintha García Leyva es investigadora y gestora. Su trabajo se enfoca en prácticas interdisciplinarias y poéticas extendidas. Es maestra en Literatura Comparada por la Universidad Nacional Autónoma de México y realiza su doctorado en la misma institución con un proyecto sobre poéticas y políticas del residuo en textualidades sonoras contemporáneas. Desde 2013 forma parte de *lleom* (laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades). Actualmente es responsable de contenidos para el programa *Arte, ciencia y tecnologías (ACT)*.

Diego Gerard es escritor, editor y traductor. Su ficción se ha publicado en *The Acentos Review*, *The Saint Ann's Review*, y *The Roanoke Review*. Otros escritos han sido publicados en *The Brooklyn Rail*, *Boiler House Press*, y *White Fungus*, entre otros.

Nick Herman es un artista y escritor basado en Los Ángeles. Sus exposiciones recientes incluyen *URANANTENNA* en Grice Bench y *HIDE* en Artist Curated Projects. Es autor de la novela *FATLAND*.

Lucía Hinojosa (Ciudad de México, 1987) es artista y escritora. Trabaja principalmente con texto, video, performance y sonido. Es editora y cofundadora de *diSONARE*.

Christopher B. James es un artista y escritor ocasional. Su obra se ha exhibido en Nueva York, Los Ángeles e internacionalmente. Sus escritos han sido publicados en numerosas publicaciones de arte, donde ha escrito sobre las condiciones únicas de la producción de arte en el sur de California.

Alfredo López Austin es un historiador mexicano, uno de los más connotados estudiosos del México precolombino, experto en cosmovisión mesoamericana y en los pueblos indígenas de México. Es investigador emérito del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM y profesor de Cosmovisión Mesoamericana en la misma institución.

Tim MacGabhann ha reportado periódicamente desde América Latina para plataformas como *Esquire*, *The Washington Post*, y *Al Jazeera*. Cursó una maestría en creación literaria en la Universidad de East Anglia y vive actualmente en la Ciudad de México. Su primera novela, *Call Him Mine*, será publicada por Weinfeld & Nicholson en 2019.

Brian O'Connell estudió la licenciatura en Columbia University y la maestría en el Instituto de Artes de California. Ha trabajado como artista en Nueva York, Ámsterdam, y actualmente en Los Ángeles, donde es profesor en CalArts y en la Universidad del Sur de California.

oro oro oro es una forma de trabajo que se constituye por una entidad anónima, un curador y un comisario de obra. A través de la disolución autoral, *oro oro oro* genera propuestas colaborativas en la que cualquier persona que participe es *oro oro oro*. En su trabajo de investigación explora los procesos artísticos mexicanos y latinoamericanos que van de la década de los años sesenta a los noventa, y trabaja iconografía textual, verbivocovisualidad, poesía concreta, arte correo, collage y escrituras abiertas.

Francesco Pedraglio es un artista y escritor trabajando con performance, video e instalación. Nació en Como, Italia. Vive en la Ciudad de México.

Sara Roffino es una editora, escritora e investigadora que cubre el mundo del arte. Actualmente es la editora ejecutiva de la revista *Cultured* y su publicación hermana *LALA*. Su trabajo escrito ha aparecido en publicaciones como *Art+Auction*, *The Brooklyn Rail*, *Modern Painters*, y *Bomb*, entre otras.

Tatina Vázquez Estrada (Acapulco, 1993), es diseñadora e ilustradora con sede en la Ciudad de México.

José Vera Matos (Perú, 1981), es un artista cuya práctica contrasta los legados prehispánicos y españoles a la luz de otros diseños y arte contemporáneo. Su obra articula una serie de referencias históricas, estéticas y culturales desde lo pre-moderno hasta lo moderno, desde lo precolombino hasta lo posmoderno y desde lo andino hasta lo occidental, para hablar de un proceso de cambio continuo que implica a todos.

Salomé Voegelin es investigadora y docente en arte sonoro para CRISAP, del London College of Communication, artista y escritora dedicada a la escucha y a la práctica del sonido como actos socio-políticos. Es autora de los libros *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art* (2010) y *Sonic Possible Words: Hearing the Continuum of Sound* (2014).

Dani Zelko (Buenos Aires, Argentina, 1990) es un artista y poeta, cuya obra está hecha de palabras y personas, que se juntan a través de diversos procedimientos para generar acciones y acontecimientos. Su trabajo se sitúa en la intersección entre poesía y arte contemporáneo, buscando un conceptualismo afectivo.

Colaboradores
Contributors

Julieta Aguinaco was born in Mexico City in 1983 and currently lives in La Paz, Baja California. Her practice looks into the relationships between landscape, memory and knowledge. She has a strong interest in thinking about what results of the act of measuring and categorizing ideas and things. She studied at La Esmeralda and The Dutch Art Institute, where she coursed an MFA in artistic praxis.

Maria Thereza Alves is a Brazilian born artist and writer whose practice revolves around socio-cultural research. She is the winner of the *Vera List Center for Art and Politics Biennial Prize 2017*. Her book, *Recipes For Survival* will be published by the University of Texas Press in January, 2019.

Alice Attie (1950) is a poet and a visual artist living in New York City. Her artwork often explores modern elegy and the crossing points between language and the unmentionable. Attie's two recent books of poems, entitled *These Figures Lining the Hills* and *Under the Aleppo Sun* are published by Seagull Books/University of Chicago Press.

Juan Caloca (1985) earned his BFA at La Esmeralda. He frequently uses the memory and history of Mexico as a theme in his work. He is a founding member of *Cooperativa Cráter Invertido* and the collective *Grupo (de)*.

Eugenio Camarillo (San Miguel Copala, Oaxaca, 1981) is a bilingual and autodidact writer and translator of Triqui origin. He is currently working in the new alphabet of his mother tongue, oral in its origin, to create its written form. In 2015 he compiled written stories from San Miguel Copala in *Culebra: Voz de Colores* (UNAM). He collaborated with two short stories in the book *Potslom* (Editorial Alamos), a compendium in native languages from Mexico.

Sofía Casarín (Mexico City, 1988). Curator and art historian. She currently works in several projects and organizations including *diSONARE*, *Ruta del Castor* and *TAMOA*.

Rocío Cerón (Mexico City, 1972) is a poet, essayist and editor. She has published *Materia negra* (Parentalia, 2018), *Borealis* (FCE, 2016), *La rebelión. O mirar el mundo hasta pulverizarse los ojos* (UANL, 2016), *Anatomía del nudo. Obra reunida* (2002-2015) (Conaculta, 2015), *Nudo vortex* (Literal, 2015), *Diorama* (UANL, 2012; Amargord, Spain, 2013), *Tiento* (UANL, 2010), *Imperio* (Ediciones Monte Carmelo, 2009), among other books. Her work has been translated into more than eight languages.

Paul Chan is an American writer and artist born in Hong Kong. His videos, projections, animations and multimedia projects are influenced by artists such as Henry Darger, Samuel Beckett, Theodor W. Adorno and the Marquis de Sade. His work focuses in themes like geopolitics, globalization, violence, deviations, pornography and the evolvement of language. In 2010 he founded *Badlands Unlimited*.

Luciano Concheiro™ (Mexico City, 1992) investigates and studies.

Jarrett Earnest is the author of *What It Means To Write About Art: Interviews with art critics*. His long format interviews have appeared in *The Brooklyn Rail*, *The Village Voice*, *The Los Angeles Review of Books*, *Art in America*, y *Art Practical*. He coedited the volumes *Tell Me Something Good: Artist Interviews from the Brooklyn Rail*.

Ntone Edjabe is a journalist, writer and DJ from Cameroon. He is the founder of *Chimurenga*, a publication that operates as a platform for free ideas about Africa, focused on the relationships between writing, art and politics through projects like *Chimurenga*, *The Chronic*, and *PASS (Pan African Space Station)*. His headquarters are located in Cape Town, South Africa.

Carolina Fusilier (Buenos Aires, Argentina, 1985). Her work includes painting, video and installation. Her solo shows include *Angel Engines* (2018) at Natalia Hug Gallery in Koln, Germany, *Nuevo Tipo de Sol* (2016) at Material Art Fair in Mexico City with Natalia Hug Gallery, among others. Currently she is an invited student at the Academy of Dusseldorf and was selected for *Open Sessions* at *The Drawing Center* in New York.

Adrian Fisher & Luna Montenegro are artists and poets based in London, they work collectively under the names *mmmmm* and *montenegrofischer*, making performance, text, film, installation and sound. Their practice is a fluid space of collaboration, research and experimentation, working with ideas of locality, the visceral and the poetic.

Cinthya García Leyva is a researcher. Her work focuses on interdisciplinary practices and extended poetics. She is a Comparative Literature professor at The Autonomous National University of Mexico (UNAM) and is completing her doctorate in the same institution with a project about the poetics and politics of the residues in contemporary sound. Since 2013, she is part of *lleom* (laboratory of extended literature and other materialities). She is the current content director for the program *Art, Science, and Technologies (ACT)*.

Diego Gerard is a writer, editor and translator. His fiction has appeared in *The Acentos Review*, *The Saint Ann's Review* and *The Roanoke Review*. Other writings have appeared in *The Brooklyn Rail*, *Boiler House Press*, *White Fungus*, among others.

Nick Herman is an artist and writer living in Los Angeles. His recent shows include *URANANTENNA* at Grice Bench and *HIDE* at Artist Curated Projects. He is the author of the novella *FATLAND*.

Lucía Hinojosa (Mexico City, 1987) is an artist and writer. She works mostly with text, video, performance and sound. She is the co-founding editor of *diSONARE*.

Christopher B. James is an artist and occasional writer. His artwork has been exhibited in New York, Los Angeles, and internationally. His writings have been published in numerous contemporary art journals, where he has written about the unique conditions of art production in Southern California.

Alfredo Lopéz Austin is a Mexican historian, and one of the most renowned academics of Pre-Columbian Mexico, and expert in Mesoamerican Cosmovision and the indigenous groups of Mexico. He is an emeritus researcher at the Anthropological Institute at UNAM and a professor of Mesoamerican Cosmovision at the same institution.

Tim MacGabhann has reported from all over Latin America for such outlets as *Esquire*, *the Washington Post* and *Al Jazeera*. He holds an MA in Creative Writing from the University of East Anglia and lives in Mexico City. His debut novel, *Call Him Mine*, will be published by Weidenfeld & Nicholson in 2019.

Brian O'Connell (Leuven, Belgium, 1972) holds a BA from Columbia University and an MA from the California Institute of the Arts. He was a Fulbright Scholar at the Institute for Media Studies at the University of Siegen, Germany (1995–96). He has lived and worked as an artist in New York, Amsterdam, and, currently, Los Angeles, where he has taught at CalArts, and USC.

oro oro oro is a working structure constituted by an anonymous entity, a curator and an art handler. Through authorial dissolution, *oro oro oro* generates collaborative proposals where any person who participates is *oro oro oro*. Through research, it explores the artistic processes of Mexico and Latin America that date from the decade of the sixties, and it works with text iconography, concrete poetry, mail art, collage, and open writings.

Francesco Pedraglio is a writer and artist working with performance, film and installation. He was born in Como, Italy. He lives in Mexico City.

Sara Roffino is an editor, writer and researcher. Currently, she is the executive editor of *Cultured Magazine* and her sister publication *LALA*. Her written work has appeared in publications like *Art+Auction*, *The Brooklyn Rail*, *Modern Painters*, and *Bomb*, among others.

Tatina Vázquez Estrada (Acapulco, 1993) is a designer and illustrator based in Mexico City.

José Vera Matos (Peru, 1981) is an artist whose work contrasts pre-Hispanic and Spanish legacies in terms of other designs of contemporary art. His work articulates a series of historical, aesthetic and cultural references dating from the pre-modernists to the modernists, from the pre-Columbian to the post-modern, and from the Andean to the Western, to talk about a process of continual change affecting all of us.

Salomé Voeglin is a researcher and teacher in sound art for *CRISAP* at the *London College of Communication*, artist and writer devoted to listening and the practice of sound as a sociopolitical act. She is the author of *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art* (2010) y *Sonic Possible Words: Hearing the Continuum of Sound* (2014).

Dani Zelko (Buenos Aires, Argentina, 1990) is an artist and poet whose work is made of words and people that merge through several procedures to generate actions and events. His work is situated in the intersection between poetry and contemporary art, seeking an affective conceptualism.

[a - could be questions]

[b - could be answers]

Close, us, make questions Art is what is art? R uu
 Do you speak with things that a

do questions come from? do questions make us close?

ISSN 2007-6134



772007

613002