

PROYECTOS



NC - arte



2021
PROYECTOS

CON EL PATROCINIO DE

Private Bank 

NC-arte es un programa de



Proyectos 2021

© NC-arte

Carrera 5 # 26B - 76

Bogotá, Colombia

(57 1) 282 0973 – 744 9577

nc-arte@nc-arte.org

www.nc-arte.org

ISSN

2665-3982

Equipo NC-arte

Claudia Hakim - *Directora general*

Tamara Zukierbraum - *Directora de proyectos*

Andrés Suárez - *Coordinador de producción*

Santiago Rodríguez - *Diseño gráfico*

Yuly Riaño. *Coordinadora Proyecto educativo*

Tatiana Benavides - *Coordinadora proyectos especiales Proyecto educativo*

Juan Sebastián Bernal - *Mediador Proyecto educativo*

Neftalí Gómez - *Montaje*

Esperanza Segura - *Mantenimiento*

Andrea Gómez - *Guarda de sala*

Prácticas profesionales

Alejandro Samudio - Universidad del Bosque

Fabian Huertas - Universidad del Bosque

Coordinación editorial

NC-arte

Caridad Botella (Publicación digital)

Corrección de estilo

Español - Ana López

Inglés - Juliana Echavarría

Traducción

Juliana Echavarría

Fotografía

Archivo NC-arte

Oscar Monsalve

Lisa Palomino

Archivo Nueve Voltios

Camilo Báez

Archivo Papisas de Babilonia

Manuel Escobar

Archivos Imprintvs

Curadores invitados

Julia Buenaventura – Colombia

André Lepecki – Brasil

Textos

Tatiana Benavides – Colombia

Julia Buenaventura – Colombia

Zora Katich - Colombia

André Lepecki – Brasil

Diseño y diagramación

Andrés Felipe Católico

Impresión

Buenos y Creativos S.A.S

Agradecimientos

Citibank Colombia

Citi Private Bank

Galería La Cometa - Colombia

Rolf Art – Argentina

Caridad Botella

Ricardo León Jatem

Lisa Palomino

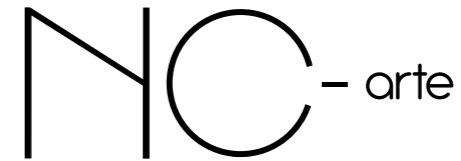
Torre Atrio

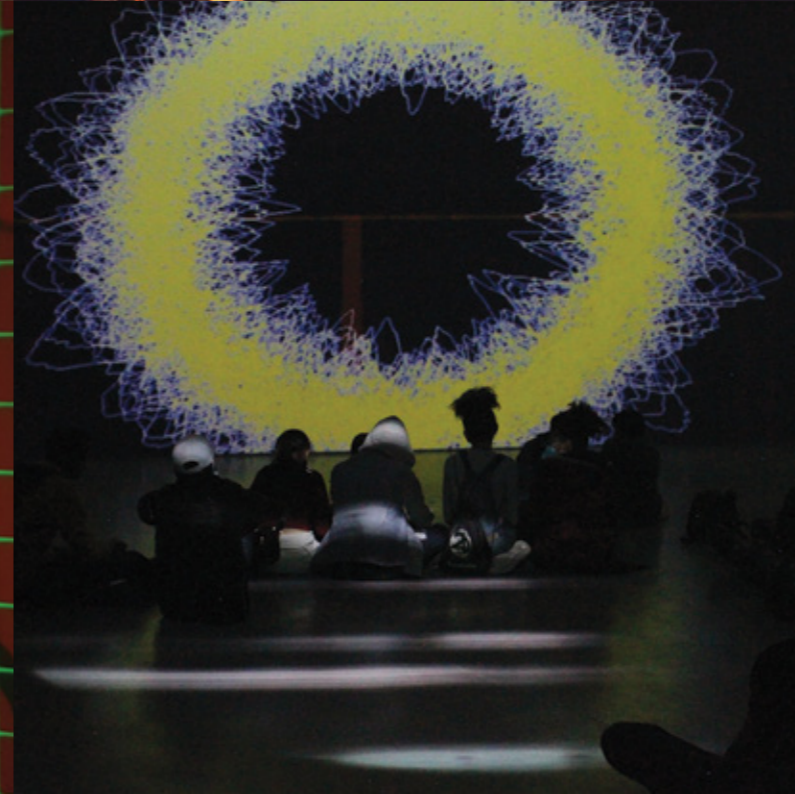
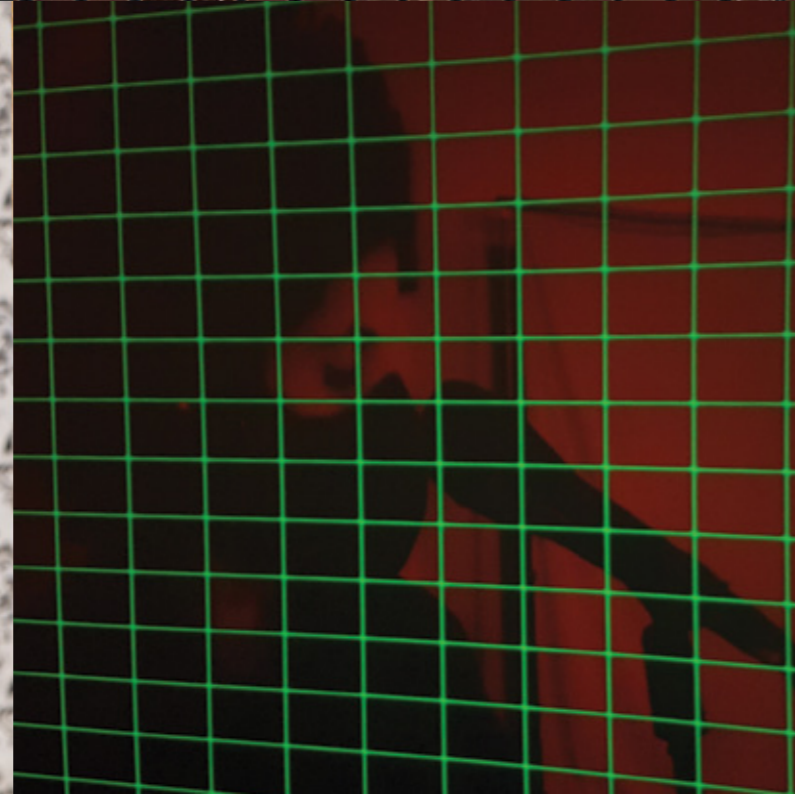
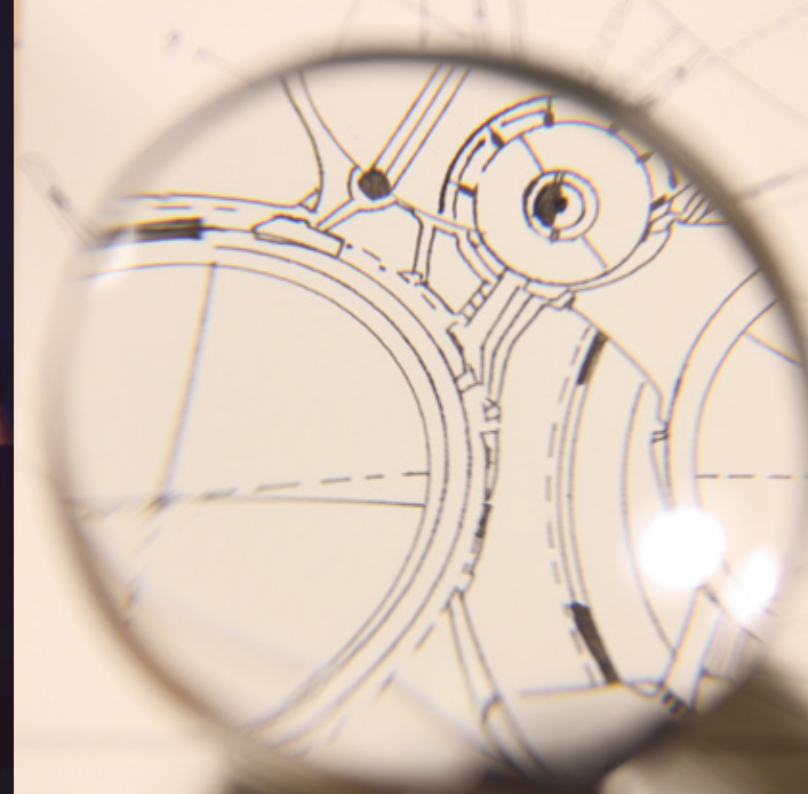
Equipo Colliers

Fundación Neme

@ NC-arte

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, o transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos sin el permiso previo y por escrito de NC-arte.

The logo for NC-arte features the letters 'NC' in a large, thin, black, sans-serif font. A horizontal line extends from the right side of the 'C' to the word 'arte', which is written in a smaller, lowercase, sans-serif font.





NUEVE VOLTIOS

DOMOESFERA

P.17



ADRIÁN GAITÁN

NOBLEZA OBLIGA

P.65



MARÍA JOSÉ ARJONA

COMO ES ADENTRO
ES AFUERA

P.125

INTRODUCCIÓN

El concepto general de la programación de NC-arte del año 2021 giró alrededor de la noción de futuro. Como muchos otros espacios culturales, luego del confinamiento producto del COVID-19, tuvimos que repensarnos para poder atender las preguntas propias del quehacer institucional en la nueva realidad. En nuestro caso, la revisión del pasado fue un ejercicio llevado al presente, pues cumplimos una década de actividad. Con la pandemia, comenzamos a trazar un nuevo rumbo para el programa NC-arte con miras a 2022, incorporando el diseño como foco de interés.

Para el inicio del año —y como eco de la celebración de los 10 años del espacio— invitamos al colectivo Nueve Voltios a realizar una residencia *in situ* durante 15 días. Mache y Leo, los integrantes de este dúo multidisciplinar, se instalaron con sus equipos de tecnología análoga y digital para explorar, grabar y recrear hasta el último rincón sonoro de la galería. Este laboratorio experimental culminó con un concierto visual y sonoro a través de un dispositivo de su autoría llamado *Domoesfera*, que desde su concepción híbrida (física y virtual) les permitió conectar una experiencia multisensorial con diversos

públicos, transmitiendo por Internet desde las salas de NC-arte en tiempo real. El registro del show ha alcanzado alrededor de 25.000 visualizaciones a la fecha.

El segundo proyecto del año estuvo a cargo del artista caleño Adrián Gaitán. Su exposición *Nobleza obliga* propuso un juego de temporalidades y materialidades en un mismo escenario, haciendo un señalamiento crítico a la sociedad, contraponiendo imágenes de la alta cultura y la cultura popular. A este proyecto se unió la historiadora y curadora Julia Buenaventura con su texto *No todo lo que brilla es bronce*, donde hace un recorrido histórico de la obtención de títulos nobiliarios que, a partir de la exposición, plantea una aguda mirada sobre lo real y lo aparente en la sociedad de nuestros días.

Por último, María José Arjona propuso un proyecto de largo aliento, que inició de manera premonitoria en 2019, preguntándose sobre el porvenir, a partir de la concepción artística y metafísica de un oráculo. La propuesta creció y viró con la pandemia, se nutrió de las reflexiones sobre la libertad —producto de los acontecimientos político-sociales de 2019 a 2021 en Colombia—.

Interrogantes como ¿Dónde se encuentra el por-venir? ¿Cuál es el futuro del cuerpo en Colombia? ¿Cuál es el futuro de las instituciones culturales? resonaron en *Como es adentro es afuera*.

El curador André Lepecki acompañó todo el proceso, encontrando puntos de relación y significados muy profundos como los que expresó en el texto curatorial: “(...) el arte tiene que encontrar caminos para algo más, para proliferar, tiene que encontrar maneras de hacer alianzas para ayudarnos a escapar de la voluntad de matar, dar herramientas para negar lo que ya no es tolerable y proponer alternativas. El arte, sobre todo, debe ayudarnos a recordar el hecho de que nuestro planeta y sus cosas son oráculos y agentes de nuestro futuro”.

La exposición pudo concretarse y mostrarse en toda su dimensión expandida incluyendo performances, videos, archivos de proceso y experiencias oraculares con el público, entre otras acciones. Sucedió también en diversos lugares en simultáneo: las salas de NC-arte, el piso 38 de la Torre Atrio, el espacio público de la ciudad e incluso el campo virtual. Fue un proyecto desafiante,

sin precedentes, que requirió de una red colaborativa y “una unión de voluntades”, como lo describió María José Arjona. Queda en la historia de NC-arte este maravilloso regalo, con una extensa memoria compilada entre las páginas de este catálogo y en un micrositio que puede visitarse a través de nuestra página web.

Un agradecimiento especial a los artistas y a los curadores que nos acompañaron en 2021, haciendo posible despertar reflexiones vitales tanto al interior de NC-arte como en diversos espacios alternos con el público que visitó cada proyecto. Sabemos que queda un camino largo por recorrer, un reto audaz y sin duda arriesgado, que se verá permeado por las experiencias y aprendizajes de los últimos diez años que fueron construidos con el equipo incansable de NC-arte, los artistas, los curadores, los educadores y el público para el cual trabajamos. Se abre un futuro aún insospechado, siempre con la certeza de seguir apostando al arte y a la educación.

Claudia Hakim
Directora

INTRODUCTION

The overall concept of NC-arte's 2021 programming focused on the notion of the future. Like many cultural spaces, after the confinement due to COVID-19, we had to rethink ourselves to address the questions of institutional work in this new reality. In our case, reviewing the past was an exercise brought to the present since we accomplished a decade in action. With the pandemic, we began to trace a new course for NC-arte's program with 2022's aim of incorporating design as a focus of interest.

For the start of the year—and as an echo of the space's 10-year celebration—we invited the collective Nueve Voltios to carry out an *in situ* residency for 15 days. Mache and Leo, the members of this multidisciplinary duo, settled with their analog and digital technology to explore, record, and recreate every sound of each corner of the gallery. This experimental laboratory concluded with a visual and sound concert through their own device named *Domoesfera* (Domesphere). Its hybrid conception (physical and virtual) allowed them to connect a multisensory experience with diverse populations,

transmitting through the Internet from the spaces of NC-arte in real-time. The show's recording has reached close to 25,000 views to this date.

The second project of the year was led by the artist from Cali, Adrián Gaitán. His exhibition *Nobleza obliga* (Nobility Obliges) proposed a game of temporalities and materialities in the same setting, making a critical remark to society, contrasting images of high culture and popular culture. The historian and curator Julia Buenaventura joined this project with her text *No todo lo que brilla es bronce* (Not Everything That Shines is Bronze), where she historically recounts the attainment of noble titles, which through the exhibition, addresses a keen perspective at what is real and what is fake in today's society.

Lastly, María José Arjona proposed a long-term project, which began presciently in 2019, wondering about the future, emanating from an oracle's artistic and metaphysical conception. The proposal grew and shifted with the pandemic, and it was nurtured from the reflections of liberty—a result of Colombia's socio-political events from

2019 to 2021. Questions resonated in *Como es adentro es afuera*, such as, where is the future to come? What is the future of the body in Colombia? What is the future of cultural institutions?

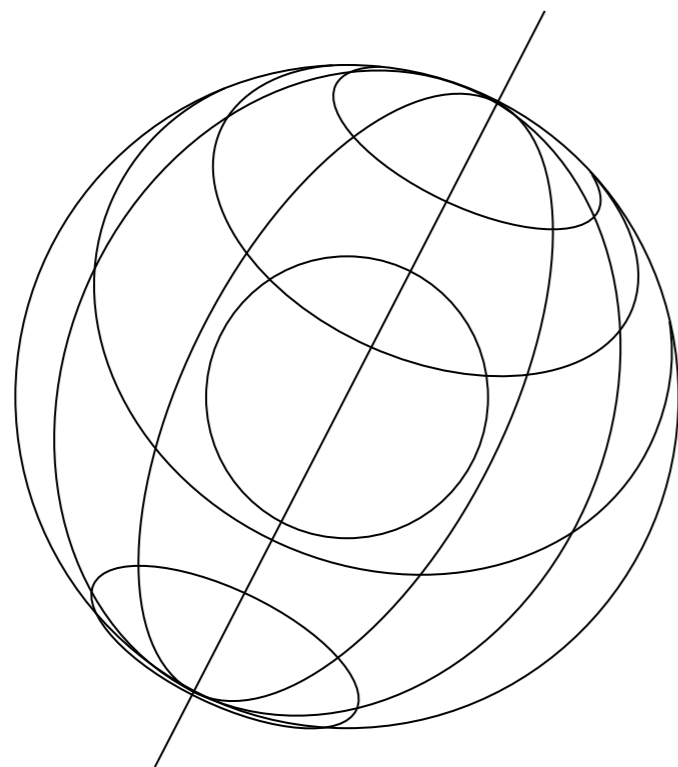
The curator André Lepecki accompanied the entire process, finding relationships and profound significances that he expressed in the curatorial text: "(...) art must find ways for something else to proliferate. Ways to make alliances, to help escape the will to kill, and to give tools to allow us all to refuse with care what is no longer tolerable. Above all: to help us remember to remember the fact that our planet and its things are both oracles and agents of our futures."

The exhibition was able to materialize and be displayed in its expanded dimension, including performances, videos, record files, and oracular experiences with the public, among other actions. It also took place in various places simultaneously: the spaces of NC-arte, the 38th floor of the Torre Atrio, the city's public space, and even the virtual realm. It was a challenging, unprecedented project

that required a collaborative network and "a union of wills," as María José Arjona described it. This wonderful gift remains in NC-arte's history, with an extensive memory compiled between the pages of this catalog and in a microsite, which can be visited through our website.

A special thanks to the artists and curators who accompanied us in 2021, making it possible to awaken vital reflections inside NC-arte and in various alternate spaces with the public visiting each project. We know there is still a long way to go, a bold and undoubtedly risky challenge permeated by the experiences and learnings built through the last ten years with the tireless team of NC-arte, the artists, the curators, the educators, and the public for whom we work. An unsuspected future opens up, always with the certainty of continuing to bet on art and education.

Claudia Hakim
Director



NUEVE VOLTIOS

DOMOESFERA

MARZO 3 DE 2021 ————— MARZO 18 DE 2021







—
Nueve Voltios, *Domoesfera*,
Estación de vídeo en vivo, 2021.



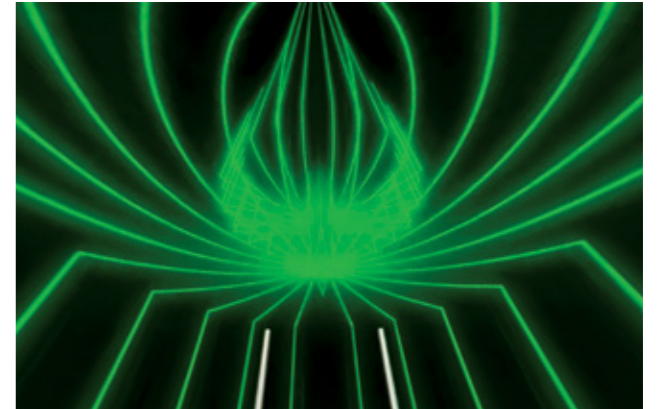
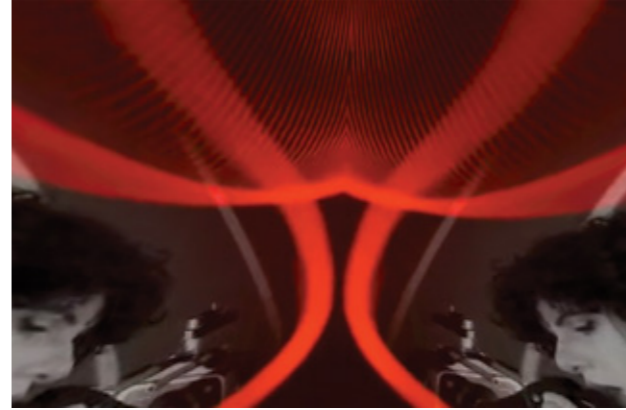
—
Nueve Voltios, *Domoesfera*,
Estación de audio en vivo, 2021.





—
Nueve Voltios, *Domoesfera*, 2021.
Instalación multimedial con
experiencia de realidad virtual.





—
Nueve Voltios, *Domoesfera*, 2021.
Instalación multimedial con
experiencia de realidad virtual.

Nueve Voltios, archivo *Dmosfera*, 2021.



UN VIAJE DE IDA Y VUELTA AL UNIVERSO DE NUEVE VOLTIOS

Compilación de conversaciones con NC-arte
Por Tatiana Benavides

Realidades paralelas, sonidos planetarios, estaciones dúctiles, conversaciones entre máquinas, escenarios de luces y bits hacen parte del universo experimental de Nueve Voltios, colectivo integrado por los artistas visuales y sonoros Mache Marulanda y Leo González. Su trabajo, de paradojas temporales que especulan con el futuro, con el pasado perdido de tecnologías obsoletas, con el prototipo no lanzado, es un umbral a diversos universos que bien podrían salir de cualquier novela de Asimov o Philip K. Dick.

Desarrollar una entrevista o un texto convencional sobre el universo de Nueve Voltios es un desafío, más aún si se conoce su rizomática forma de trabajo. Por ello, hemos recopilado algunos fragmentos de una conversación extendida a lo largo de los años, que recoge aspectos de un proceso que comenzó con la invitación a participar en el *NC-LAB de proceso y pensamiento creativo* en 2018, hasta su residencia artística en NC-arte, con el proyecto *Domoesfera*, en 2021.

A propósito de nuestra celebración de los 10 años de NC-arte, invitamos a Nueve Voltios a desarrollar una residencia al interior de NC-arte. Durante 15 días habitaron la arquitectura del lugar y desplegaron su laboratorio personal, sus equipos y pantallas, con el único objetivo de explorar la sonoridad, las cualidades lumínicas y las posibilidades de plegar el espacio habitado, desde el puente hasta sus escaleras, columnas y paredes. Así abrimos nuestra programación de 2021, con la *Domoesfera*, un dispositivo multimedial¹ de estructura híbrida que utiliza tecnologías de diferentes tiempos para navegar entre realidades virtuales y físicas en simultáneo.

¹ Este proyecto contó con diferentes medios y tecnologías como cámaras de teléfonos celulares, cámaras de vigilancia, cámaras de cine, servidores de edición de video y audio en tiempo real, video-proyectores, sintetizadores de sonido, pantallas de TV, Pantallas LED, micrófonos, táctiles, streaming, internet, entre otros.

La *Domoesfera* estuvo compuesta por seis estaciones o puntos de diálogo insertos en la arquitectura, dispuestos para ser recorridos por el público. Cada estación aludía a un lenguaje en particular para transitar de distintas formas: por la transmisión audiovisual en tiempo real, el performance en vivo de Mache Marulanda, proyecciones 360 al interior de la galería principal en una estructura piramidal penetrable, que proyectaba otra faceta del concierto en simultáneo. Las múltiples proyecciones de VJing, por parte de Leo González, no solo incluyeron material trabajado durante la residencia, sino también material en vivo, con el público —como una muñeca rusa, podía ser recorrido en YouTube de forma virtual gracias al uso de lentes VR—.

Al final, la *Domoesfera* se convirtió en un espacio utópico con múltiples pliegues, temporalidades y recorridos que cuestionaba el rol del espectador y del performer: ¿quién es el espectador?, ¿dónde está ese espectador?, ¿qué realidad estamos habitando, la física o la proyectual?, ¿podemos habitar las dos en simultánea?, ¿qué pasa con nuestro cuerpo en estos espacios híbridos? La *Domoesfera* se convirtió así en un trabajo impecable de desdoblamiento de realidades.

Aquí un vistazo al trabajo de Nueve Voltios, un laboratorio de procesos orgánicos, prolíferos, que siguen en crecimiento, un flujo en constante transformación. Este texto es una memoria de entrevistas, transcripciones y fragmentos entre performances y cafés tomando el sol, un tejido de diferentes engranajes y mixturas como su propia obra lo es.



Tatiana Benavides: ¿Quiénes son Nueve Voltios y cómo llegan a NC-arte?

Mache Marulanda: Somos un colectivo artístico que nace hace diez años a partir de nuestras inquietudes en común con respecto al arte, la tecnología, la arquitectura, el diseño y la manera en que estas disciplinas y elementos cohabitan en un espacio —físico o virtual—, y cómo este espacio es habitado por nuestras propuestas escénicas desde el sonido, el video y el performance.

Leo González: Como dice Mache, llevamos una década trabajando juntos, lo cual es muy interesante teniendo en cuenta que NC-arte tiene, más o menos, el mismo tiempo que nosotros. Y justamente conocimos el espacio cuando estaba empezando, algo que nos impactó muchísimo para esa época. Desde entonces quisimos venir aquí y habitarlo con proyectos parecidos a la *Domoesfera*. Lo interesante es cómo en ese camino nos encontramos hoy, diez años después, con esta propuesta. Ha sido una aventura en esa línea espacio temporal, como si nos hubiésemos proyectado, hace diez años, estar en este espacio, y de repente aparecemos en una máquina del tiempo aquí.

T. B.: Muchos de los proyectos que ustedes traen a la vida son de gran formato y proponen intervenciones de gran envergadura en las arquitecturas que habitan, ¿de qué forma esa experiencia les guió para aproximarse al espacio de NC-arte y qué consideraciones tuvieron en cuenta a la hora de concebir la *Domoesfera*?

L. G.: Con este proceso de la *Domoesfera* hemos ido recopilando nuestra investigación técnica, artística, performativa e incluso de vida. Yo me atrevería a decir, incluso, que es un proceso más antiguo, va más atrás de estos diez años. Nosotros hacíamos transmisiones mucho antes de conocernos con Mache, cuando el internet era por teléfono. Yo he tenido inquietudes muy

precoces respecto al cine y la televisión, y siempre he pensado en el acto de desdoblar esos medios, llevarlos fuera de lo convencional, explorando no solo el para qué sirven esas herramientas sino el por qué no usarlas en el *streaming* para convertirlo en televisión, o cómo convertir la misma televisión en otra cosa diferente, como por ejemplo el VJing y, aunque yo no me inventé eso, son inquietudes que me parece interesante habitar desde otras perspectivas.

Por otra parte, desde que nos encontramos con NC-arte, nos percatamos de cómo el espacio ha promovido el desarrollo de obras muy poderosas que no se limitan solamente a una exposición temporal, ni a circunstancias convencionales en las que la pieza se adapta muy rápidamente al espacio, sino que realmente le apuesta a proyectos que vuelcan el espacio hasta el punto de volverlo irreconocible. Este espacio ofrece la libertad de no ser siempre el mismo, es un lugar que permite tener distintas visiones. Nosotros, como artistas, querríamos visibilizar esa cualidad múltiple, evidenciar esos pliegues, tanto desde el performance como desde el video. A partir de trazados y pautas muy definidas, lo convertimos en una estación indefinida, que propusiera nuevos recorridos. Quisimos aprovechar la arquitectura como un gran *canvas* en el que se asientan los universos de prueba sobre la marcha, y tomar decisiones en el momento, como quien va descubriendo el espacio en tiempo presente, permitiendo que muchas variables intervengan esa construcción de espacio.

T. B.: Ustedes plantean constantemente la idea del diálogo entre tecnologías, ¿de qué forma comprenden esta noción y qué descubrimientos les ha traído dicha hibridación de dispositivos en esa experimentación?

M. M.: Es un hecho que la experimentación con diferentes formatos ha sido clave, teniendo en cuenta el tipo de dispositivos que podíamos encontrar hace unos 30 o 40



años. La cantidad de información que se podía guardar era poca y los archivos mismos tenían baja calidad. Pero a su vez, esos dispositivos revelan cómo funcionan, cómo suenan, cómo se expresan, cómo regresan a uno, cómo se comunican, verlos como si tuvieran vida propia ha resonado con el trabajo sonoro y la puesta en escena que hacemos. El material sonoro tiene unas calidades bien particulares que nosotros utilizamos. Nos gusta jugar con los diálogos entre formatos, por ejemplo, el cassette y las

pantallas grandes antiguas y cómo conversan las texturas del material pasado con esta nueva hiperrealidad visual. A todas las máquinas que utilizamos les damos su valor y las máquinas empiezan a dialogar entre ellas, eso ha construido un universo paralelo, dentro de todo lo que hacemos. Teniendo en cuenta que hacemos parte de estos otros medios como la televisión o el cine, o la experimentación sonora, todas estas experiencias se desdoblan para crear resultados nuevos.

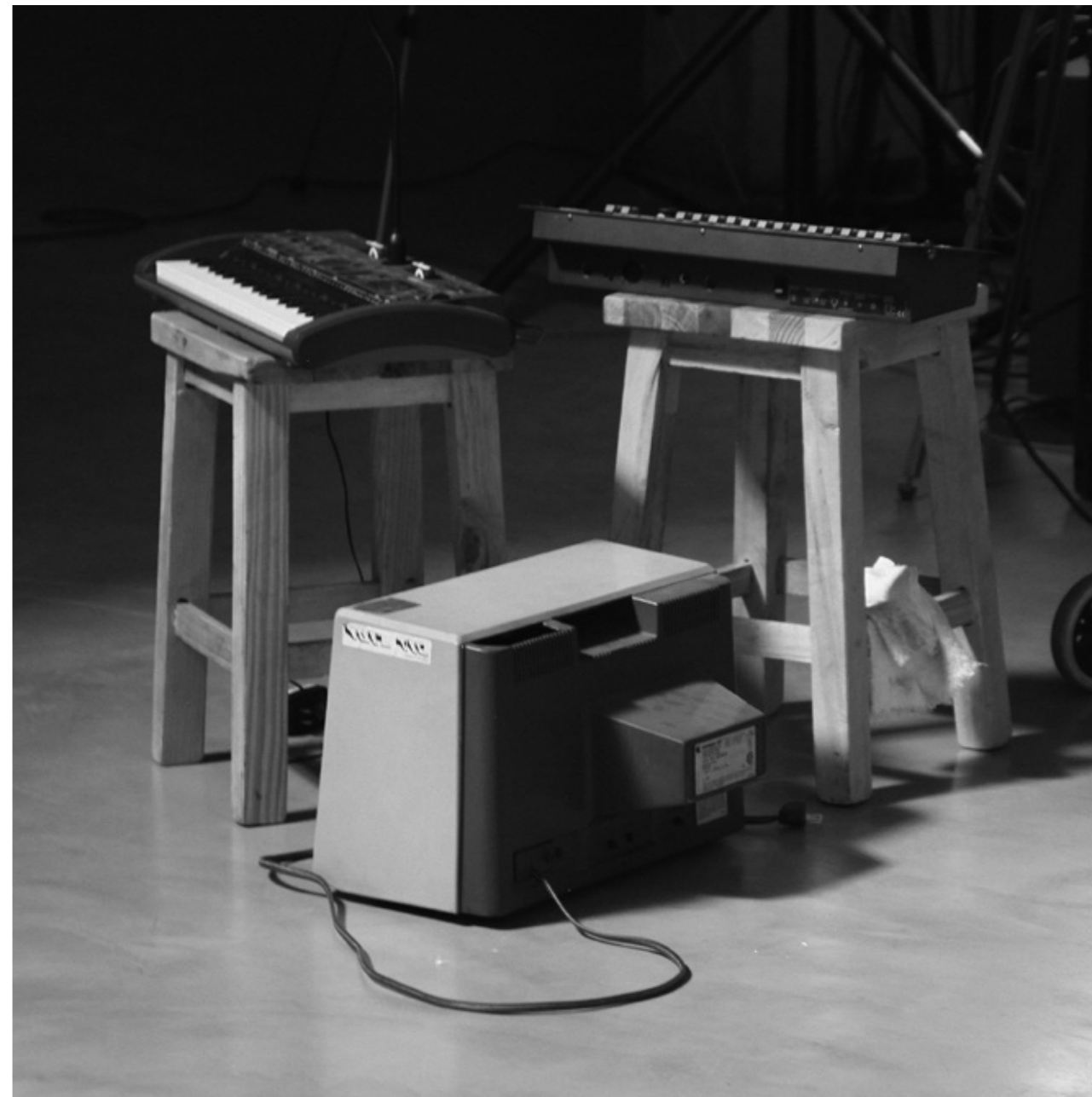
L. G.: El mezclar tecnologías de muchas épocas es una acción subversiva. Conectar cosas que no se conectan normalmente, ni fácilmente —tecnología de los años 70 y 80 en diálogo con tecnologías de la actualidad, entendiendo cómo es su funcionamiento— es un acto en el que se encuentran muchas cosas, tanto técnicas como poéticas, que al final enriquecen el performance dentro de esas contingencias de lo experimental, que al mismo tiempo implica una hoja en blanco en tiempo real. A veces es temerario empezar un performance sin tener algo definido, pero de eso se trata. Por ejemplo, el trabajo de video en vivo, el VJing, que se enfrenta a las herramientas a la mano para crear contenido audiovisual y una estética en lo que le da el tiempo de acción en un bar o en un concierto. Me parece muy valioso, sobre todo en estos tiempos de pandemia, ver qué pasa con pocas herramientas y encontrar también dichas profundidades.

Eso fue lo que hicimos en términos visuales y sonoros en los dos performances presentados en NC-arte. Ahí se pueden encontrar unos diálogos que resultan interesantes en la medida en que se vuelven piezas únicas de un momento y espacio específico, eso puede ser una cosa muy bonita para la gente del futuro. Yo siempre estoy pensando en cómo dejar información para el futuro, para las generaciones que siguen, digamos que nuestra sociedad en este momento consume o es muy individualista, todo el tiempo está centrada en el presente y el futuro no se proyecta para las generaciones que vienen. Vivimos del consumo inmediato, tanto con los recursos como el agua o la energía como con los objetos de la industria, la moda, el arte o la tecnología. En este momento estamos pensando en un legado y nosotros mismos estamos retomando el legado de gente que nos dejó estas cosas retomando la tecnología de los pioneros de los años 70 y 80, casi alcanzamos a trabajar con cosas de los años 50 y 60, incluso con cosas fonográficas.

T. B.: Teniendo en cuenta los formatos en los que normalmente se suele proyectar el video o el audio, como el formato monocal, ¿qué opinan del *loop* y de qué forma ustedes lo incluyen en su trabajo?

L. G.: Hablando del *loop*, pensamos que ese es nuestro lugar de expresión. De hecho, tras el performance transmitido por YouTube, pudimos comprender las leyes de tiempo y navegación que implica el uso de esa plataforma, y cómo la manera en que habitamos el universo de la *Domoesfera* para dicha transmisión fue un reflejo de esa expresión. Sin embargo, el uso del *loop* implica grandes desafíos, como el descongelar la pieza en redes tras haberla transmitido la primera vez, pensar cómo traer las características del performance a la plataforma, aportando otros refuerzos como la fotografía y los textos, alcanzar a penetrar ese universo para que una persona que vuelva a ver ese contenido pueda habitarlo un tiempo más o pueda quedarse en una situación que no sea solamente efectista, que le permita cada vez que lo visita descubrir algo nuevo.

M. M.: El *loop* para nosotros es un *canvas* porque podemos estar navegando sobre el mismo video en repetición y a ese video ir agregando capas. En el sonido igual, podemos estar en un *loop* constante y, de pronto, estamos agregando capas, de una forma espontánea y cercana a la improvisación. Puede verse caótico, pero el *loop* se va convirtiendo en un espacio de creación donde todo aquello que interviene abre nuevas variables dentro de esa repetición. A veces la repetición hace que un contenido se vuelva monótono o se aplane, sobre todo si son repeticiones cortas; sin embargo, esas variables le otorgan un carácter de novedad. El *loop* es un concepto acorde con lo que hacemos, desde el cómo lo utilizamos y la manera en que lo distorsionamos, lo desdoblamos, para convertirlo en algo incómodo, pero, al mismo tiempo, muy plástico.





T. B.: Es inevitable no pensar en la ciencia ficción con su trabajo y sentir que, de alguna forma, sus piezas son extraídas de algún dispositivo futuro o sueño eléctrico de Philip K. Dick, ¿cómo es su relación con la ciencia ficción y de qué forma se infiltra en su proceso creativo?

M. M.: Primero, es un tema que nos gusta. Nos interesa pensarnos en estas narrativas y hacernos preguntas que puedan llevarnos a la creación, plantearnos situaciones extraídas de ese universo. Por ejemplo, en nuestra obra del sonido de los planetas, ¿qué pasaría si pudiéramos viajar al espacio?, ¿qué podríamos encontrar que supusiera un conocimiento distinto, cómo sonaría ese espacio, qué ambiente tendría? Y es que, al final, es de donde parte la poética de nuestro trabajo. Nos inspira preguntarnos cómo habitamos la ciencia ficción, ya sea como influencia o como espacio que construimos dentro del proceso propio, y se parece mucho a la improvisación, porque empezamos a agregarle sonidos, imágenes, textos, a ese momento, a esos estados y a esos lugares que construimos con la imaginación y las ficciones que empezamos a crear alrededor.

T. B.: Ustedes tienen una larga trayectoria en la producción de eventos audiovisuales y conciertos ¿de qué forma esa experiencia ha permeado su práctica artística como colectivo?

L. G.: Uno de mis fuertes profesionalmente es el video y el VJing, nosotros diseñamos conciertos grandes y de esas experiencias hemos aprendido muchísimo porque podemos probar tecnologías con la gente que está ahí, observando todo el tiempo, moviendo esa energía audiovisual en tiempo real y de forma masiva. Esto nos permite evaluar las interacciones con las tecnologías de forma inmediata. Por otra parte, está nuestro trabajo con televisión, donde hemos diseñado experiencias en las que todo este sistema audiovisual se pone a prueba.

Por ejemplo, en el formato de *reality* hay un ecosistema de trabajo audiovisual sin público, esto nos ha brindado dos campos de experiencia diferentes con resultados muy puntuales que hemos podido integrar al trabajo realizado en la *Domoesfera*. Todas esas relaciones y trabajos me han parecido fascinantes desde esa perspectiva de prueba, y ahí hemos coincidido con la forma de trabajar de NC-arte, en donde el proceso es tan valioso como el destino, donde no es tan importante llegar con un *score* perfecto, sino el descubrimiento que surge en el recorrido.

Otro aspecto interesante es que la gente va a ver el concierto, pero es una experiencia también. No se repite igual nunca y quedan los registros, por ejemplo, en YouTube de cómo la gente lo vio. En muchas ocasiones son registros incompletos, pero yo no me preocupo por eso porque son muy interesantes y nos gusta verlos en conjunto cuando los estructuramos de nuevo, lo que nos permite construir una versión desde el fragmento. Por ejemplo, una vez tuvimos que presentar un proyecto de cómo habíamos diseñado un show y simplemente buscamos en YouTube toda la gente que había grabado el evento, hicimos una reconstrucción a partir de una pantalla con muchos cuadraditos. Ese registro evidenció un lenguaje distinto, que desafiaba el formato del *reel*, teniendo en cuenta que un *reel* puede ser totalmente artificial y que a la vez puede ser un registro muy lindo, muy seductor, aunque realmente no comunica lo que pasó en ese momento, eso nos llevó a la apropiación de herramientas que graban esas huellas, elementos que la misma gente va construyendo con sus cámaras, con sus archivos en video y audio, de forma muy espontánea. Otro aspecto interesante de ese material es su potencialidad de réplica, la gente recuerda el proyecto y lo publica en otro lado y empieza a tener un movimiento propio que excede nuestro control y eso nos sorprende y nos gusta cuando sucede.

T. B.: ¿Qué aprendizajes sienten que ha traído su proceso con NC-arte, desde el NC-LAB hasta la residencia?

M. M.: Bueno, el proceso con la estación indefinida durante el NC-LAB fue bien interesante y nos hizo pensar muchísimo respecto a nuestros propios procesos, que en cierta medida habíamos abordado de manera muy intuitiva. Empezamos a desglosar nuestro proceso para poderlo comunicar durante el taller y nos dimos cuenta de que muchas piezas podían encajar de maneras múltiples para llegar a un desarrollo colectivo. Entonces la estación indefinida, de cierta manera, funcionó como un *Live cinema* donde se hizo una obra con múltiples participantes, de manera anónima, y decimos anónima porque todos los participantes estaban allí interactuando en las diferentes zonas de trabajo, habían zonas de vídeo, de sonido, de recorte con objetos y, por supuesto, de cuerpo. Todo ese material plástico se juntaba para hacer una sola obra durante los cuatro días. Este *Live cinema* fue proyectado en una estructura triangular suspendida del techo en esta gran bodega. Fue maravilloso ver esas interconexiones de trabajo creativo, colaborativo, anónimo y también intuitivo, porque nos llevó a descubrir nuevas posibilidades dentro de nuestra propia dinámica de trabajo.

El resultado también tuvo un amplio espectro de posibilidades, no fue un resultado cerrado, racional y triste, nos proporcionó una experiencia audiovisual proyectada en un espacio tridimensional; eso nos hizo pensar en más formas de llegar a esos estados desde el diseño de recorrido, la puesta en escena y la experimentación colectiva. La estación indefinida fue planteada para el laboratorio, pero cuatro años después fue tomando más fuerza hasta poder hibridarse con la *Domoesfera*. Y es que parte de nuestra forma de trabajo ha sido hilar un proceso con otro, claro que no de todas las obras que vamos haciendo, pero en este caso, el trabajo en el laboratorio nos planteó una inquietud sobre cómo estudiar

los recorridos, las puestas en escena circulares, porque nos interesa mucho romper esa pantalla rectangular frente a nosotros y explorar lo que podemos ver del otro lado de ese umbral.

T. B.: Siento que dentro de su trabajo se plantean unas relaciones tecno políticas *per se*, como el proponer nuevos usos para la tecnología que se salen de los estándares comerciales, incluso temporales, y en ese proceso se invita a las personas a explorar los quiebres de esos mismos usos. Sin embargo, también genera una suerte de aislamiento o temor frente a las mismas herramientas, al no saber cómo funcionan de una forma independiente o no entender el ADN de la misma tecnología, ¿creen que en esos casos se requiere una formación de públicos en este tipo de lenguajes?

L. G.: Es un punto muy interesante, y también es una radiografía de nuestro trabajo y de cómo funcionamos. Porque más allá de todas esas estructuras de creación, innovación y poner en punta los últimos equipos del momento, lo que nos interesa realmente es el proceso, que también involucra a personas. En ese orden de ideas, pasó algo fantástico en el NC-LAB cuando interactuó con nosotros uno de los invitados internacionales, del colectivo (UK-BR) Z-UK, que trabaja con tecnologías y formatos de trabajo parecidos. Nos invitó a desarrollar un montón de proyectos, incluso hasta hoy, de una forma muy orgánica, casi como niños, desde un lugar del hacer, en el sentido de que se pone en marcha la acción y la explicación llega más adelante. Creo que el trabajo con tecnología es igual, se pone en marcha el juego para luego ver los resultados de la experimentación y, si te das cuenta, incluso la gente se relaciona así con sus dispositivos, de forma intuitiva, no se cuestionan tanto para dónde van. Eso nos interesa, seguir experimentando más allá del manual, más allá del uso por necesidad y adoptar una curiosidad de niños.



Otra cosa que nos ha llevado a pensar sobre esta dimensión política de la tecnología fue la pandemia, que inevitablemente reestructuró la forma en la que la gente se relacionaba con la tecnología, y que vino a cuestionar muchas cosas. Por ejemplo, los objetos que estaban destinados a morir tuvieron una segunda oportunidad y se necesitaron de nuevo, el computador viejo que estaba por ahí, otra vez tuvo que activarse. ¿De qué forma se activaron estas tecnologías "obsoletas"?, la gente se valió de todos los recursos que tenían a la mano para mantenerse en contacto. ¿Hubo que comprar o adquirir objetos nuevos?, ¿cómo estos objetos entraron en diálogo con nuestro espacio? y estas situaciones, que

estaban allí, incluso antes de la pandemia, después del confinamiento adquirieron un nuevo valor y significado. Esa es una postura que tenemos frente a la tecnología, la de ponerla en nuevas situaciones y resolver colectivamente qué nuevos usos pueden surgir, pero es algo que solo viene de la experimentación y el intercambio entre humanos, que también es clave en nuestro proceso, esa relación cuerpo máquina.

Entender la tecnología como una extensión del cuerpo es clave también. Así como el cuerpo posee enunciados políticos, desde el color de la piel, la estatura, el origen, etc., esta dimensión política puede trasladarse al cuerpo

de lo tecnológico, que tiene una masa y que también tiene unos enunciados desde su origen, su estética, que hablan de su esencia. Eso me parece muy interesante porque el momento en el que los entendemos los podemos cuestionar. Yo siento que ahora tenemos una gama de tecnologías que han sido fundamentales y que su uso nos ha permitido relacionarnos de forma más consciente. Fue lo que sucedió en el Paro Nacional, durante las marchas, donde surgió una relación muy cercana con los dispositivos móviles y con las redes sociales. Se requieren golpes sustanciales en nuestra cotidianidad y en nuestra experiencia que nos lleven a cuestionarnos los usos de estas herramientas que nos acompañan.

M. M.: Retomando lo que planteaba Leo, tanto la pandemia como las marchas pusieron en crisis nuestra relación política con la tecnología, y es histórico porque no habíamos estado tan conectados como ahora, y no habíamos estado tan conscientes de la situación del otro de una manera tan vívida. A veces uno no tiene que cuestionarse cómo funciona el cuerpo para que funcione, es igual que la tecnología, a veces para interactuar con la tecnología no se necesita saber exactamente cómo funciona o leer el manual de principio a fin, te puedes animar a usarla en la medida en que sepas qué es lo que quieres hacer con esa tecnología; y ahí está la dimensión política, en

preguntarnos como sociedad y como individuos qué es lo que queremos hacer y qué es lo que queremos lograr, es ahí donde la tecnología empieza a ponerse a disposición de uno y a abrir preguntas: ¿esta tecnología a dónde me está enlazando?, ¿a qué lugares me está llevando y con qué personas estoy dialogando?

Me parece muy interesante cómo nos hemos unido de una manera consistente, pero también cómo nos hemos convertido en una sociedad de pequeñas burbujas, burbujas temáticas, porque no nos hemos cuestionado los límites de estas comunidades; qué hay más allá de estas comunidades —por ejemplo, la de los hashtags—. Y, sin embargo, creo que eso también está empezando a cambiar.

La *Domoesfera*, en definitiva, se cuestiona estas dimensiones políticas del cuerpo, del cuerpo en relación a la tecnología y del cuerpo social que estamos configurando con la tecnología, quiere ofrecer un espacio común, abierto, sin limitaciones. Un espacio también con un lenguaje abstracto para comunicarnos, un lenguaje que permita la integración de lo que somos y de lo que nos separa, y que a su vez desarticule esos puntos comunes y de diferencia dentro de la subjetividad de conversar con idiomas, sonidos e imágenes.



Puede acceder a la experiencia de realidad virtual escaneando el código QR.

<https://youtu.be/in33sZ2LvCY>





A ROUND TRIP TO THE UNIVERSE OF NUEVE VOLTIOS

A compilation of conversations with NC-Arte
By Tatiana Benavides

Parallel realities, planetary sounds, ductile stations, conversations among machines, stages of lights and bits are all part of the experimental universe of Nueve Voltios: a collective integrated by the visual and sound artists Mache Marulanda and Leo González. Their work—temporal paradoxes that speculate about the future, with the lost past of obsolete technologies, with the unreleased prototype—is a threshold to various universes that could easily come out of any novel by Asimov or Philip K. Dick.

Developing an interview or a conventional text regarding the universe of Nueve Voltios is a challenge, moreover knowing their rhizomatic way of working. Therefore, we have compiled some fragments of an extended conversation throughout the years, which gathers aspects of a process that began with the invitation to participate in the *NC-LAB de proceso y pensamiento creativo* in 2018 up to their artistic residency in NC-arte with the project *Domoesfera* [Domesphere] in 2021.

For our 10-year celebration of NC-arte, we invited Nueve Voltios to develop a residency in the interior of NC-arte. For 15 days, they inhabited the architecture of the place. They displayed their laboratory, their equipment and screens, with the sole purpose of exploring the sonority, the luminous qualities, and the possibilities of folding the inhabited space—from the bridge to its stairs, columns, and walls. That is how we inaugurated our 2021 program, with *Domoesfera* [Domesphere], a multimedia¹ device with a hybrid structure that utilizes technologies from different time periods to simultaneously navigate virtual and physical realities.

¹ This project included different mediums and technologies such as cellphone cameras, surveillance cameras, movie cameras, video and audio editing servers, video-projectors, sound synthesizers, TV screens, LED screens, microphones, touch screens, streaming, internet, among others.



The *Domoesfera* [Domesphere] was composed of six stations or points of dialogue inserted in the architecture, disposed to be explored by the public. Each station alluded to a particular language to transit differently: through audiovisual transmission in real-time, the live performance of Mache Marulanda, 360-degree projections in the interior of the main gallery in a penetrable pyramid structure that protected another phase of the simultaneous concert. The multiple projections of Vjing on behalf of Leo González not only included work done during the residency but also live material with the public—like a Russian doll, it could be explored virtually on Youtube thanks to VR lenses.

In the end, *Domoesfera* [Domesphere] transformed into a utopian space with multiple folds, temporalities, and paths that questioned the role of the spectator and the performer. Who is the spectator? Where is the spectator? What reality are we inhabiting, the physical or the projected? Can we inhabit both simultaneously? What happens to our body in these hybrid spaces? The *Domoesfera* [Domesphere] transformed into an impeccable work of unfolding realities.

Here's a glimpse of Nueve Voltios' work, a laboratory of organic, prolific processes that continue to grow, a flux in constant transformation. This text is a memory of interviews, transcriptions, and fragments between performances and coffees in the sun, a weave of different gears and mixtures as is in their own work.

Tatiana Benavides: Who is Nueve Voltios and how do they arrive to NC-arte?

Mache Marulanda: We are an artistic collective that was born ten years ago from our common concerns regarding art, technology, architecture, design and how these disciplines and elements coexist in a space—physical or virtual—and how this space becomes inhabited by our scenic proposals from sound, video, and performance.

Leo González: As Mache was saying, we have been working together for over a decade, which is very interesting, keeping in mind that NC-arte has, more or less, been working the same time as us. And we precisely got to know the space when it was starting, which had a significant impact on us at that time. Since then, we have wanted to come here and inhabit it with projects similar to the *Domoesfera* [Domesphere]. What's interesting is how we are on this path today, ten years later, with this proposal. It has been an adventure in the course of temporary space-time, as if we had projected ourselves, ten years ago, to be in this space, and suddenly we appear here in a time machine.

T.B.: Many of the projects you both bring to life are large format and propose large-scale interventions in the architectures you inhabit. In what way did this experience guide you to approach the NC-arte's space, and what considerations did you take into account when conceiving the *Domoesfera* [Domesphere]?

L.G.: With the *Domoesfera* [Domesphere] process, we have been compiling our technical, artistic, and performative investigation and even life research. I would dare even to say that it is an earlier process; it goes back more than ten years. We were broadcasting long before Mache and I met, when the internet was by phone. I have had early concerns regarding cinema and television, and I have always thought about the act of unfolding these

mediums, removing them from the conventional. Not only exploring what these tools work for but why we don't use them in streaming to convert them into television or how to transform television itself into something else, such as VJing. Although I didn't invent this, these are issues that I find interesting to inhabit from other perspectives.

On the other hand, since encountering NC-arte, we noticed how the space fosters the development of compelling works that are neither constrained to a temporary exhibition nor to conventional circumstances—when the piece adapts very quickly to the space—but instead bet on projects that overturn the space to the point of making it unrecognizable. This space offers the liberty of not being the same, a place that allows different perspectives. As artists, we want to underline that diverse attribute, highlight those creases, both from performance and video. Starting from very defined paths and guidelines, we turned it into an indefinite station, which would propose new routes. We wanted to take advantage of the architecture as a great canvas, hosting possible universes along the way and making decisions at the moment, like someone discovering space in the present time, allowing many variables to intervene in that construction of space.

T.B.: You both constantly raise the idea of dialogue between technologies. How do you understand this notion, and what discoveries have the hybridization of devices brought to this experimentation?

M.M.: It's a fact that experimenting with different formats has been vital, keeping in mind the type of devices we could find about 30 or 40 years ago. The amount of information that could be stored was limited, and the files themselves were of low quality. However, those devices reveal how they work, how they sound, how they express themselves, how they return to us, and how they communicate—observing them as if they had a life of their own has resonated with the sound and staging





work that we do. The sound material we use has a very particular quality. We like to play with the dialogues between formats, for example, the cassette and the big old screens, and how the textures of previous materials converse with this new visual hyper-reality. We value all the machines we utilize, and the machines begin to dialogue among them, building a parallel universe within everything we do. Considering that we are part of these different mediums, such as television or cinema, or sound experimentation, all these experiences unfold to create new outcomes.

L.G.: Merging technologies from many periods is a subversive action. Connecting things that do not normally nor easily connect—technology from the 70s and 80s in dialogue with current technologies, understanding its function—is an act in which many things are found, both technically and poetically. Thus, in the end, enrich the performance within those contingencies of the experimental, simultaneously implying a blank sheet in real-time. Sometimes it's reckless to start a performance without having something defined, but that's what it's all about. For example, in live video work, in VJing, one is confronted with the tools available to create audiovisual content and an aesthetic within the time frame of action in a bar or concert. I find it very valuable, especially in these times of pandemic, to see what happens with few tools and also find those depths.

That is what we did regarding the visuals and the sound in both performances presented in NC-arte. There you could find some dialogues that turn out to be interesting, to the extent that they become unique pieces of a specific moment and space, which can be a lovely thing for the people of the future. I am always thinking about how to leave information for the future, for the generations to come. Our society at this time consumes or is very individualistic, constantly focused on the present, not projecting the future for generations that follow. We live from immediate consumption, with resources such

as water or energy, as with objects from the industry: fashion, art, or technology. We are currently thinking of a legacy and retaking the technology from the pioneers of the 70s and 80s; we almost managed to work with things from the 50s and 60s, even with phonographic objects.

T.B.: Taking into account the formats in which video or audio are usually projected, such as the single-channel format, what do you think of the loop, and how do you include it in your work?

L.G.: Speaking of the loop, we think that it is our place of expression. In fact, after the performance was transmitted via YouTube, we understood the laws of time and navigation that using the platform implies. How we inhabit the universe of the *Domoesfera* [Domeshepere] for such a transmission was a reflection of that expression. However, the use of the loop entails significant challenges: 'unfreezing' the piece on social networks after transmitting it the first time; thinking how to bring the characteristics of the performance to the platform, providing other reinforcements such as photography and texts; penetrating that universe so that a person who sees that content again can inhabit it another time or can stay in a situation that is not sensationalist but that allows discovering something new every time they visit it.

M.M.: For us, the loop is a canvas because we can navigate the same video repeatedly and add layers to the video. Sound as well; we can be in a constant loop, and suddenly we are adding layers spontaneously and close to improvisation. It can look chaotic, but the loop starts to transform into a space for creation where everything that intervenes opens new variables within that repetition. Sometimes repetition causes content to become monotonous or flat, especially if they are short repetitions; however, these variables give it a novel character. The loop is a concept according to what we do, from how we use it and how we distort it, unfold it, to transform it into something uncomfortable but, at the same time, very malleable.

T.B.: It is inevitable not to think of science fiction with your work and to feel that, in some way, your pieces are extracted from a certain future device or electrical dream of Philip K. Dick. How is your relationship with science fiction, and how does it infiltrate your creative process?

M.M.: First, it is a theme we like. We are interested in thinking about ourselves in these narratives and asking ourselves questions that can lead us to creation and to raise situations extracted from that universe. For example, in our work on the planets' sounds, what would happen if we could travel to space? What could we find that implied a different knowledge? What would space sound like? What environment would it have? And in the end, it is where the poetry of our work initiates. It inspires us to ask ourselves how we inhabit science fiction, either as an influence or as a space we build within our process. It is very similar to improvisation because, at the moment, we begin to add sounds, images, and texts to those circumstances and places we build with our imagination and the fictions we begin to create around them.

T.B.: You both have a long trajectory producing audiovisual events and concerts. How has this experience permeated your artistic practice as a collective?

L.G.: One of my strengths, professionally, is video and VJing. We design large concerts, and from that experience, we have learned a lot because we get to try new technologies with the people present, constantly observing, moving that audiovisual energy in real-time and massively. Thus, allowing us to evaluate the interactions with the technologies immediately. On the other hand, there is our work with television, where we have designed experiences in which the entire audiovisual system is put to the test. For example, in the reality show format there is an ecosystem of audiovisual work without an audience. Thus, granting us two different fields of experience with

precise results that we have been able to integrate into the work achieved with the *Domoesfera* [Domesphere]. These ties and projects are fascinating to me from a test perspective; and there, we have coincided with the NC-arte's way of working, where the process is as valuable as the destination, where it is not as essential to achieve a perfect score but the discovery that arises along the way.

Another interesting aspect is that people attend the concert, but it is also an experience. It is never repeated, and the records remain, for example, on YouTube, of how people saw it. On many occasions, they are incomplete records. Still, I don't worry about that because they are fascinating, and we like to see them together when we restructure them, which allows us to build a version from the fragment. For example, once, we had to present a project on how we had designed a show, and we simply searched on YouTube for the people who had recorded the event. We made a reconstruction from a screen with many little squares. That record highlighted a different language, which challenged the format of the reel, considering that a reel can be totally artificial, and at the same time, a very nice record, very seductive. However, it does not communicate what happened at that moment. That led us to the appropriation of tools that record these traces, elements that people themselves build with their cameras, with their video and audio files, very spontaneously. Another exciting aspect of this material is its potential for replication. People remember the project and publish it elsewhere, and it begins to have its own movement that exceeds our control and surprises us; we like when this occurs.

T.B.: What lessons do you feel your process with NC-arte has brought you, from the NC-LAB to the residency?

M.M.: Well, the process with the indefinite station during the NC-LAB was fascinating and made us think deeply



about our own processes, which to a certain extent, we have addressed very intuitively. We began by breaking down our process to be able to communicate it during the workshop. We realized that many pieces could fit in multiple ways to achieve a collective development. Hence, to a certain extent, the indefinite station functioned as a *Live cinema* where a work is executed anonymously with various participants. We say anonymous because all the participants were interacting in different work spaces, spaces for video, sound, cutouts with objects, and, of course, the body. The material was all gathered to make a single work during the four days. This *Live cinema* was projected onto a triangular structure suspended from the ceiling in this large warehouse. Seeing these interconnections of creative, collaborative, anonymous, and intuitive work was terrific because it led us to discover new possibilities within our work dynamics.

The result also had a broad spectrum of possibilities; its outcome was neither closed, rational, nor sad. It granted us an audiovisual experience projected onto a three-dimensional space, which made us think of more ways of achieving those conditions, from designing the route, the staging, and the collective experimentation. The indefinite station was proposed for the laboratory, but four years later, it gained more strength until merging with the *Domoesfera* [Domesphere]. Part of our way of working has been weaving one process with the other, of course, not with all the works we are doing. Still, in this case, the work in the laboratory raised a concern about how to study the routes, the circular staging because we are very interested in breaking that rectangular screen in front of us and exploring what we can see on the other side of that threshold.

T.B.: I feel that your work addresses some techno-political relations *per se*, such as proposing new uses for the technology that does not fit the commercial standards, even temporal, and in that process, people are invited to explore the ruptures of those same uses. However, it also generates isolation or fears towards these same tools, not knowing how they work independently or not understanding the DNA of its technology. Do you think training the public in these types of languages is required in these cases?

L.G.: It is a fascinating point and an x-ray of our work and how we function. Because beyond all those structures of creation, innovation, and setting up the latest equipment, what truly interests us is the process, which also involves people. Therefore, something fantastic happened at NC-LAB when one of the international guests from the (UK-BR) Z-UK collective, who work with similar technologies and formats, interacted with us. They invited us to develop many projects, even to this day, very organically, almost like children, from a place of creation—in the sense that the action starts and the explanation comes later. I think working with technology is the same; the game is launched to see the experimentations' results later. People even relate to their devices like that; intuitively. They don't question where they are going. That interests us to continue experimenting beyond the manual, beyond the use of necessity and adopting a child's curiosity.

Another thing that has led us to think about this political dimension of technology was the pandemic that undeniably restructured how people relate to technology, making us question many things. For example, the objects destined to die had a second opportunity and were needed again. The old computer that was lying around had to be activated again. How were these "obsolete" technologies activated? People used whatever resources were at hand to keep in touch. Was it necessary to buy

or acquire new objects? How did these objects dialogue with our space? And these situations, which were present before the pandemic, acquired a new value and meaning after the confinement. That is a stance that we have with technology, placing it in new situations and collectively solving what new functions arise. Still, it comes only from experimentation and human exchange, which is also crucial in our process, the body-machine relationship.

Understanding technology as an extension of the body is critical as well. Just as the body possesses political statements, from skin color, height, origin, etc., this political dimension can translate to the body from the technological, which has a mass, and also some statements from its origin and aesthetic, which speak about its essence. I find this very interesting because the moment we understand it, we can question it. I feel that we currently have an array of fundamental technologies, and their functions have allowed us to relate more consciously. Consequently, this occurred in the Paro Nacional [National Strike] during the protests, where a very close relationship emerged with mobile devices and social media. Substantial impacts are required in our daily life and our experience that lead us to question the uses of these tools that accompany us.

M.M.: Following up on what Leo mentions, both the pandemic and the protests turmoiled our political relation with technology, and it's historic because we have never been as connected as today, and we have not been so vividly aware of each other's situation. Sometimes you don't have to question how the body works for it to function, just like technology. Occasionally, to interact with technology, you don't need to know precisely how it works or read the manual from start to finish. You can be encouraged to use it to the extent that you know what you want to do with that technology. Thus, the political dimension is asking ourselves as a society and as individuals what we want to do and what we want to achieve. That is where technology begins to make itself available and generate



questions: where is this technology going, and where is it linking me to? To what places is it taking me, and with whom am I dialoguing?

It is fascinating how we have consistently united and become a society of tiny bubbles, thematic bubbles because we have not questioned the limits of these communities; what lies beyond them—for example, hashtags. And yet, I think that is also beginning to change.

The *Domoesfera* [Domesphere] certainly questions these political aspects of the body. The body concerning technology and the social body we are configuring with technology, which wants to offer a shared space, open, without limitations. A space also with an abstract

language for communicating—a language that allows the integration of who we are and what separates us—and likewise disarticulates those common points and the difference within the subjectivity of conversing with languages, sounds, and images.



Scan the QR code to access the virtual reality experience.

<https://youtu.be/in33sZ2LvCY>



BIOGRAFÍA/BIOGRAPHY

Nueve Voltios
Colombia

Dúo compuesto por Mache (cantante, artista sonora y diseñadora industrial) y Leo González (arquitecto, videoartista y VJ). Artistas que intervienen espacios transversales, con propuestas escénicas que abarcan la tecnología, el video, la música, el cine, la arquitectura y el performance, para crear piezas audiovisuales con temáticas relacionadas con las telecomunicaciones, las poéticas espaciales y los fenómenos sociales contemporáneos.

Ganadores de la beca Digital Collaboration Fund 2021 de British Arts, en conjunto con el colectivo ZU-UK de Reino Unido y Lá da Fabelinha de Brasil. Nueve Voltios ha presentado sus obras en importantes espacios culturales internacionales, como el Compass Festival 2019, Reino Unido; ZU-UK London, Reino Unido; Centro Cultural Hangar UAQ Querétaro, México; el Teatro Sesc Pinheiros; Brasil; Planetário do Ibirapuera, Brasil; Planetario Carmo, Brasil; Hacienda Arte & Tecnología, Brasil; y a nivel nacional en el espacio NC-arte (2021); El Salón de Arte y Tecnología VOLTAJE (2020 y 2021), en el Teatro Domo del Planetario de Bogotá, Domo Maloka Museo Interactivo, Espacio Odeón, Teatro Faenza, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Mapa Teatro, entre otros.

Ha participado de destacados circuitos artísticos como: NC-Lab (2018), Improfest - Brasil (2018), ArtBo Fin de Semana (2017), ArtBo (2016) y Festival En Tiempo Real (2012). Recientemente, Nueve Voltios dirigió la realización audiovisual de Festivales al Parque 2020, con una serie de transmisiones de artistas nacionales e internacionales, convirtiéndose en la primera edición de festivales de música realizada en línea.

Entre sus próximos proyectos, Nueve Voltios seguirá presentando sus obras en festivales y muestras de arte, ciencia y tecnología; escenarios musicales, performáticos y transmediales nacionales e internacionales.

A duo composed of Mache (singer, sound artist, and industrial designer) and Leo González (architect, video artist, and VJ). As artists, they intervene transversal spaces with scenic proposals, incorporating technology, video, music, film, architecture, and performance to create audiovisual pieces with themes related to telecommunications, spatial poetics, and contemporary social phenomena.

Winners of the Digital Collaboration Fund 2021 scholarship from British Arts, in conjunction with the ZU-UK collective from the United Kingdom and Lá da Fabelinha from Brazil. Nueve Voltios has showcased their work in international cultural spaces: Compass Festival 2019, Reino UK; ZU-UK London, UK; Hangar Cultural Center UAQ Querétaro, Mexico; the SESC Pinheiros Theater, Brazil; Planetário do Ibirapuera, Brazil; Carmo Planetarium, Brazil; Hacienda Art & Technology, Brazil; and nationally in Espacio NC-arte (2021); El Salón de Arte y Tecnología VOLTAJE (2020 and 2021); the Dome Theater Planetarium of Bogotá, The Maloka Interactive Museum Dome Theater, Espacio Odeón, Faenza Theater, Museum of Modern Art in Bogotá, Mapa Teatro, among others.

Nueve Voltios has participated in artistic circuits: NC-Lab (2018), Improfest - Brazil (2018), ArtBo Weekend (2017), ArtBo (2016), and En Tiempo Real Festival (2012). Recently, Nueve Voltios directed the audiovisual production of Festivales al Parque 2020, with a series of broadcasts by national and international artists, becoming the first edition of music festivals held online.

Among their future projects, Nueve Voltios will continue to present their work at festivals and art exhibitions, science and technology events, and national and international musical, performance, and transmedia stages.

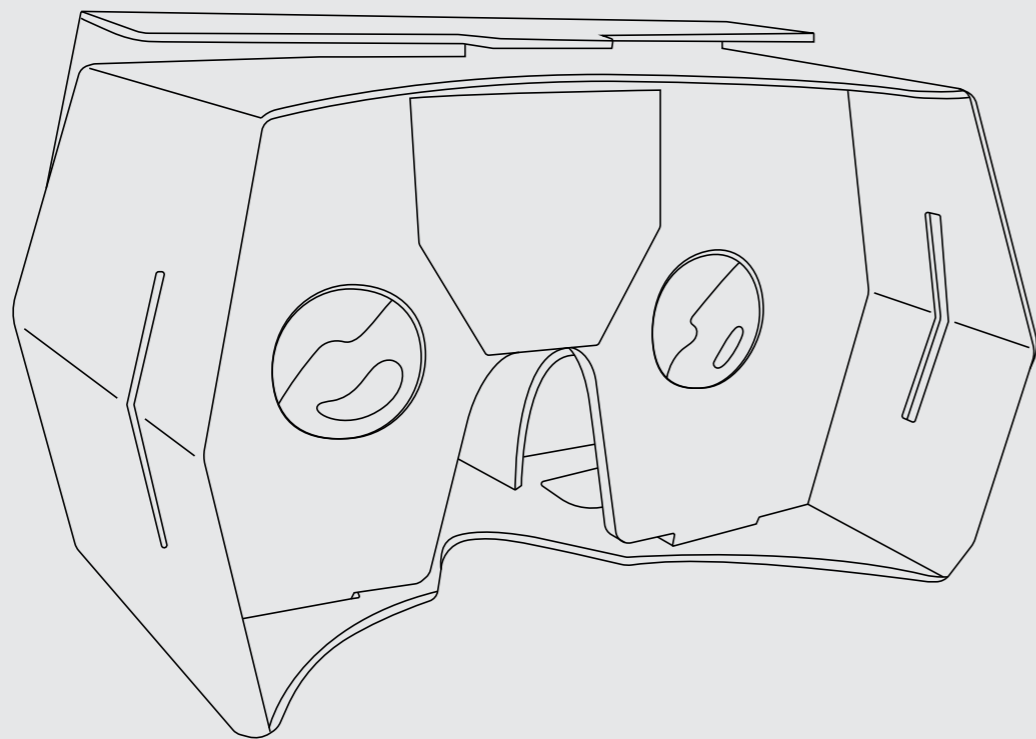


Fig.1

DISPOSITIVO DE MEDIACIÓN Nº 1



Nombre: Gafas de realidad virtual

Exposición: *Domoesfera* de Nueve Voltios

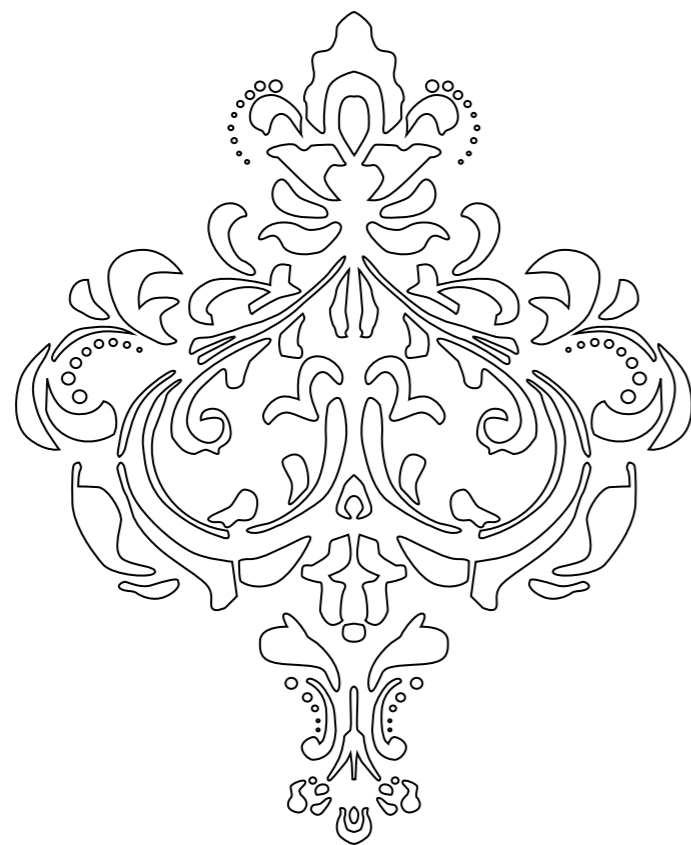
Fecha: Marzo 3 al 18 de 2021

Dimensiones: 15x9x9cm aprox.

Material: Cartón, lentes, fomi, cinta velcro y elástico.

Con esta propuesta de Nueve Voltios se buscaba que el público interactuara a través de la realidad virtual con la *Domoesfera*. Para esto, cada persona recibía unas gafas de realidad virtual para acceder desde su celular, por medio de un código QR, a la transmisión en vivo de la intervención video-sonora, y de esta manera vivir una experiencia híbrida de navegar simultáneamente el mundo físico y virtual generado por los artistas.

--



ADRIÁN GAITÁN
NOBLEZA
OBLIGA

ABRIL 22 DE 2021 ————— JULIO 3 DE 2021

CURADURÍA: JULIA BUENAVENTURA





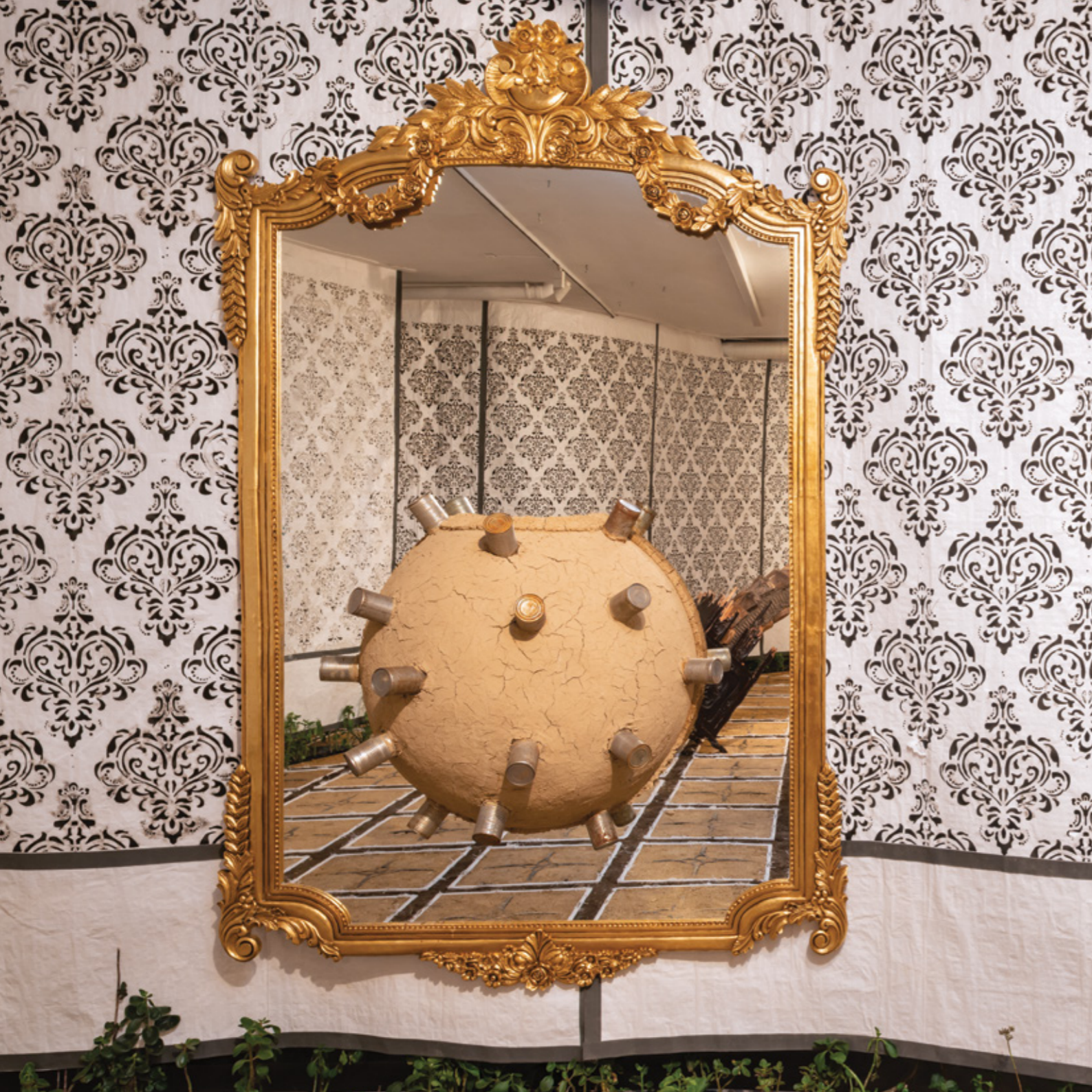




— Adrián Gaitán, *Piano*, 2021. Colchones, madera, tierra y pastas de libros.



— Adrián Gaitán, *Sin título*, 2021. Mueble de madera, pencas de palma, tierra y ducto extractor de partículas.



—
Pág. 74
Adrián Gaitán, *Sin título*,
2021. Madera, espejo, latas de
conserva y horno de tierra.

—
Pág. 75
Adrián Gaitán, *Sin título*,
2021. Bolsas de té y luces.

—
Pág. 76-77
Adrián Gaitán, *Sin título*,
2021. Zapatos, concreto,
madera y tierra.





—
Adrián Gaitán, *Sin título*, 2021. Tazas de porcelana, liana vegetal, motas, pelo humano y bandeja de plata.



—
Adrián Gaitán, *Sin título*, 2021. Caja de zapatos, tierra y madera.



—
Adrián Gaitán, *Sin título*, 2021.
Madera, jabón y caja de cartón.



—
Adrián Gaitán, *Sin título*, 2021.
Cajón de madera, tierra y caja de cartón.



—
Adrián Gaitán, *Sin título*,
2021. Colchón y puertas
de madera.



NO TODO LO QUE BRILLA ES BRONCE

Sobre la exposición *Nobleza obliga* de Adrián Gaitán
NC-arte, Bogotá, 2021
Por Julia Buenaventura

Para costear las bodas de Carlos II de España, fueron vendidos 35 títulos nobiliarios. Ni los valores pactados ni las genealogías de los compradores se encuentran en unas actas que esconden más de lo que revelan. Sin embargo, sabemos que muchos de estos títulos costaron menos de treinta mil ducados, noticia que nos dan las cartas enviadas una década más tarde, 1692, a cada uno de los clientes, advirtiéndoles que, si no pagaban la suma diferencial, los títulos adquiridos pasarían a ser de carácter vitalicio y no perpetuo, es decir, no podrían heredarse a los familiares. Aun cuando los nuevos nobles recibieron la noticia con poco agrado, procedieron a pagar a un reino que, de tanto oro recibido, sólo cosechaba deudas.

Llama la atención el nombre de la moneda: ducado, pues revela una curiosa tautología. Con treinta mil ducados podías comprar un ducado, esto es, ser duque, el máximo título en la escala jerárquica de aquellos que no pertenecen a la familia real. Duques, marquesas, condes, vizcondes, baronas y, por último, señoras y señores.

Hoy en día, como advierte la revista *Vanity Fair*, escuchamos un clamor dirigido a Felipe VI de España, pidiéndole que conceda algún título en la corte a Rafael Nadal, ya que ha ganado veinte títulos del Grand Slam, pero parece que el rey ha hecho oídos sordos a estas súplicas.

En la última década, Escocia se ha posicionado en el panorama de la oferta internacional como una industria de títulos nobiliarios. De cualquier forma, pienso que no le deberían llamar "industria" a esa porción de mercado, pues resta abolengo a la generosidad única de un pueblo en conceder títulos a personas que, aun gozando de infinitas fortunas, no podrían acceder de otra manera a una denominación tan codiciada. Los títulos, cuyo valor está entre los 90.000 y los 95.000 euros, incluso, se pueden comprar sin tierra, lo que los hace prácticos y sustentables. Ahora bien, hay excepciones como la presentada en 2002, año en que fue vendida la Baronía de McDonald's por 1,2 millones de euros, baronía cuya adquisición involucraba el compromiso de reparar un castillo.

*

Antes del siglo XIX, cuando Napoleón dio un remezón en el sistema para luego autoproclamarse emperador y comenzar una nueva cadena de jerarquías, ser noble tenía una serie de privilegios divididos entre honoríficos y provechosos. Paso a hacer un breve resumen. Los nobles eran los únicos que podían tener feudos titulados y gozar de preeminencia en las ceremonias; sólo podían ser juzgados por otros nobles, estaba terminantemente prohibido azotarlos, colgarlos o decapitarlos; tenían acceso a los cargos más altos, gozaban del derecho a cazar en los dominios del rey, estaban exentos de servicio militar y, por sobre todo, exonerados de pagar impuestos.

Si bien, en las Audiencias Indianas, la venta de títulos nobiliarios estuvo presente, la práctica principal consistió en la venta de cargos públicos. "El proceso de ventas había comenzado tímidamente en 1581, cuando el Consejo de Indias solicitó información precisa sobre el número de plazas que podían venderse en Quito y sobre el precio que podían alcanzar [...] en 1591 se inició la venta de regidurías a gran escala y se autorizó al virrey no sólo a vender, sino a acrecentar diversos oficios públicos entre los que se encontraban regidurías, alguacilazgos, alferazgos, etcétera, todo ello con el fin de obtener nuevos recursos para la financiación de la Armada del Mar del Sur"¹.

La similitud entre la venta de títulos nobiliarios y la venta de cargos públicos brilla como el mismísimo bronce. Los unos tenían el privilegio de no pagar impuestos, los otros la facultad de cobrarlos, fuera para costear un matrimonio, fuera para sufragar una guerra.

¹ Pilar Ponce Leiva, "La venta de cargos municipales en Quito en el siglo XVII: consecuencias políticas y dinámicas sociales", en: Francisco Andújar Castillo y María del Mar Felices de la Fuente (eds.), *El poder del dinero. Ventas de cargos y honores en el Antiguo Régimen*, Madrid: Siglo XXI, 2011.



*

En sus *Memorias póstumas*, el finado Bras Cubas recuerda la época de Napoleón, vista desde la entonces capital del reino, Río de Janeiro:

Cuando yo nací, Napoleón estaba en todo el esplendor de la gloria y del poder, era emperador y ya se había captado enteramente la admiración de los hombres. Mi padre, que a fuerza de convencer a los demás de nuestra nobleza, acabó por persuadirse a sí mismo, alimentaba contra él un odio puramente mental. Eso era motivo de reñidas contiendas en nuestra casa, porque mi tío Juan, no sé si por espíritu de clase y simpatía de oficio, perdonaba en el déspota lo que admiraba en el general, mi tío el canónigo era inflexible con el corso, los demás parientes se dividían; de ahí las controversias y los enojos. Al llegar a Río de Janeiro la noticia de la primera caída de Napoleón, hubo naturalmente en nuestra casa gran agitación, pero no se oyeron zumbas ni palabras picantes. Los vencidos, testigos del regocijo público, juzgaron más decoroso el silencio; algunos fueron más allá y batieron palmas.

[...]

No se contentó mi familia con tener una participación anónima en el regocijo público; creyó oportuno e indispensable celebrar la destitución del Emperador con una comida, y tal comida, que el ruido de las aclamaciones llegase a los oídos de su Alteza, o cuando menos de sus ministros. Reapareció toda la vieja vajilla de plata maciza, heredada de mi abuelo Luís Cubas: salieron a luz los manteles de Holanda, las grandes jarras de la India; se sacrificó un capón, encomendáronse a las madres de la Ayuda las compotas y mermeladas; laváronse, aereáronse, limpiáronse las salas, las escaleras, los candelabros, las arandelas, las grandes campanas de vidrio, todos los enseres, en fin, del lujo clásico.

[...]

En el intervalo de las glosas, corría un rumor alegre, un palabreo de estómagos satisfechos; los ojos dormidos y húmedos, o vivos y cálidos, desperezábanse o recorrían la mesa; de una punta a otra, atiborrada de dulces, y frutas [...] Un sujeto; cerca de mí, daba a otro noticia de los negros jóvenes, que estaban por llegar, según cartas que recibiera de Loanda, una carta en que un sobrino suyo le decía que ya había negociado cerca de cuarenta cabezas y otra carta en que... La traía precisamente en el bolsillo, pero no podía leerlas en aquella ocasión. Lo que aseguraba es que podíamos contar sólo en aquel viaje, con unos ciento veinte negros, por lo menos.²

No sobra agregar que el autor de *Memorias póstumas*, Machado de Assis, fundador de la Academia de Letras de Brasil, era mulato, nieto de esclava. Los fotógrafos tenían que vérselas para aclarar la piel de un autor cuya mordacidad no ha dejado de retumbar hasta nuestros días.

Diez y ocho años después de la cena que tiene lugar en la casa de los Cubas en Río de Janeiro, Francisco de Paula Santander vuelve a Bogotá tras un exilio de cuatro años, en el que se ha aficionado a la repostería y las costumbres francesas. Y vuelve acompañado del sobrino de Napoleón, un tal Pedro Napoleón Bonaparte, joven de 17 años, a quien Santander concede precipitadamente el título de Sargento Mayor de Caballería, y digo precipitadamente pues cuando llegan a Bogotá, es advertida una cláusula constitucional según la cual no es permitido otorgar cargos del ejército a personas extranjeras.

² Machado de Assis, *Memorias póstumas de Blas Cubas*, trad. Julio Piquet, Montevideo: La Razón, 1902.





Justo antes de llegar a Bogotá, desde el municipio de Vélez, Santander escribe una carta a su hermana.

Mi amada Josefita,
 Por mí solo nunca pensé apearme en otra sino en tu casa, porque eso era regular y justo [...] Sin embargo, los extranjeros son tan delicados y Bonaparte está acostumbrado [...] yo iré a tu casa y Bonaparte irá a la de Montoya convidado por él mientras yo me traslado al palacio. [...] Deseo mucho que Bonaparte haga buen concepto de Bogotá y de nosotros y por tanto voy a advertirte lo que has de hacer según se usa en Europa. Nosotros somos de mesa 16 personas: el lujo en Europa consiste más en el servicio de la mesa que en la comida, por lo cual debes preparar manteles (roto)... para lo demás, copa grande para agua... larga para la champaña. Manda hacer buen pescado si se encuentra, pastelitos... un pavo bien asado y ensalada. Con esto basta. Dos o tres postres solamente, dos o tres dulces y frutas. Café después. Mis criados saben servir y disponer la mesa. La profusión que se acostumbra en nuestras comidas es chocante a los europeos y costosa. Tú debes asistir a la mesa con nosotros y componerte como si fueras a un baile.
 [...] Hasta dentro de ocho días en que te abrazará tu amante hermano,
 Francisco de Paula Santander

Dos días después de la cena, Pedro Napoleón Bonaparte emprende el camino de vuelta.

*

La última vez que fui al estudio de Adrián Gaitán, había unas carcasas de palma que ocupaban un buen tramo del piso. Las había traído desde la Jiménez, me imagino que arrastrándolas por la calle para, después, subirlas

por las escaleras de un edificio —cuya demolición fue postergada a causa de una familia de ocupas que no han podido expulsar— y, entonces, acomodarlas en el único lugar que daba los metros de su extensión, el corredor. Observé que, en el interior del apartamento, parecían mucho más grandes de lo que se veían en la calle. Adrián me dijo que me acercara para percibir su carácter aterciopelado. Me acerqué bastante, y entonces descubrí que, en efecto, tenían la textura del terciopelo. Y quedé perpleja, ¿cómo había notado esa particularidad en la superficie de esas palmas rudas y marchitas?

*

Tras ver el fino calado del *papel* —costal, talego, saco— de colgadura que divide el espacio de la galería en la exposición *Nobleza obliga*, no he podido dejar de advertir los bajorrelieves de volutas y arabescos que, en nuestros días, son propios del papel toilette. Los observo y me pregunto, ¿será que esto es lo único que queda de la corte?, pero en el acto me acuerdo de la última reforma a la Constitución española sobre títulos nobiliarios, realizada apenas en noviembre de 2006. Todo por causa de una disputa entre hermanos. Entonces la hija mayor de una marquesa con residencia en Cádiz y vinculada a Sevilla, interpuso una demanda para retirar el título que su madre le había otorgado, en vida, a su hermano. Decisión que contradecía una constitución civil defensora de la igualdad de género. Tras la demanda, se hizo la modificación en el código. Así, en adelante, los títulos serán heredados por los/as primogénitas/os y no por los varones.

Asunto que, no obstante, me ha dejado confusa: ¿no es el título nobiliario en sí una cuestión de carácter patriarcal?, el lema de la igualdad de la mujer en cuanto a los títulos nobiliarios me parece una *contradictio in terminis* tan bella como los calados y volutas grabados en la superficie del papel toilette.

*

Hay una sala dentro de la sala. La línea ondulante sigue el dibujo de esas trampas de arena que aparecen como islas en la extensión monocromática y uniforme de un campo de golf. La división adentro-afuera está realizada por algo que parece un gran tapiz de la corte de Luis XVI, no digamos de Luis XIV.³ Sin embargo, cuando te acercas, adviertes que el calado está hecho en tela de costal sintético, el mismo que utilizan para las obras negras. Lona barata cuyas bolsas soportan hasta 50 kilos. La rudeza del material contradice la delicadeza del ornamento, pero, aun así, consigue llevarlo con hidalguía. La lona ha adquirido su título de nobleza.

Es posible espiar por las ranuras de esa lona, asomarse para saber qué pasa adentro. Si uno se arrima, tal vez lo dejen entrar al restricto número de los elegidos. El suelo está conformado por losas con diseños geométricos. De nuevo, sólo basta acercarse para notar que se trata de tierra entre amarilla y marrón con cuatro picas dibujando una cruz. Simple tierra pisada y, sin embargo, da recelo poner los pies en la superficie, no vaya uno a echarlo todo a perder.

Una franja verde cierra el contacto de la lona con el piso. La franja está conformada por plantas que siguen un jardín interior cuyo orden aprendimos de Versalles. De nuevo, es sólo acercarse: se trata de kalanchoes, arvenses tan pobres que fue difícil encontrar su nombre. Esas sí carecen de título: sinvergüenzas, malezas de tejado, fuscas, siempre combatidas, arrasadas, exterminadas, pero jamás vencidas.

³ Sobre el estilo Luis XVI, diferente al de Luis XIV, véase: <https://www.hisour.com/es/louis-xvi-style-29327/> (Última consulta, marzo 31 de 2021).

La instalación demarca claramente un adentro y un afuera. El límite del poder, el límite de la gloria, el límite del dinero. Y con tal límite parece revelarnos el enigma de sus brillos: gloria, poder y dinero no son más que límites. Fronteras sociales, muros reales.

Una lámpara clásica de cristal antiguo está hecha con bolsas de té usadas; su belleza es delicada y su resplandor melancólico. La elegancia del pasado se despliega en el presente, como un tiempo acaecido. Los hilos de los que cada bolsa está suspendida configuran un telar sin trama, bastaría un temporal para enredarlos y echar todo por la borda. El olor de esa lámpara, a té, resulta tan delicado como su misma factura. Un piano de cola del siglo XVIII está elaborado con colchones viejos o envejecidos, jergones de pobre que sobresalen por sus rosadas flores decorativas. De una cómoda partida por la mitad a hachazos —la violencia se deja ver en sus rajaduras—, surge una especie de gusano, arco-bicho construido con las palmas aterciopeladas traídas de la Jiménez.

Para este texto he desplegado un gran abanico de adjetivos. La Real Academia de la Lengua, España, RAE, me ha sido de gran ayuda. Me acuerdo de cuando, hace unos 20 años, la RAE decidió sacar a la letra ch del diccionario, para meterla en el maletín de la c. La ch, entonces —consulten los diccionarios antes del 2001—, pasó de ser una letra a convertirse en un dígrafo, lo que, dígame lo que se diga, tiene menos jerarquía. No sé bien qué motivó una decisión que supuso un golpe tan duro para los que estábamos de este lado del océano. Cuántas palabras nuestras inician por la ch: chicha, charro, chavo, cholo, chusma.

Pero vuelvo a los adjetivos, a los que no suelo recurrir con tanta euforia, para explicarme antes de que el texto acabe: la exposición *Nobleza obliga* es una serie de adjetivos hechos de sustantivos. El ornamento ha tomado el papel del sujeto, ¿o al revés? Los materiales son groseros,



las formas son elegantes. Los materiales son verdaderos, las formas son falsas. *Nobleza obliga* de Adrián Gaitán es una gran mentira construida de verdades. Tal como el dinero, tal como el poder, un montón de papeles sellados y firmados que no significan nada en sí mismos, pero que atesoran, por consenso colectivo, horas, días, meses, años, siglos de trabajo humano. Las picas en el suelo revelan el contenido.

Hoy en día, la compra de un título de nobleza resultaría un acto risible. Máxime en Escocia, en donde la adquisición otorga el derecho de anteponer al nombre el vocablo Lord/Lady, considerado —véase *Vanity Fair*⁴— de mal gusto si la lengua del comprador es el castellano. En suma, adquirir un título de nobleza en la actualidad es exponerse al ridículo, tal como le sucedió al burgués gentil-hombre de Molière que, a falta de un título francés, se conformó con pertenecer a una realeza árabe, sin darse cuenta de que aquellos que se hacían pasar por la corte de un príncipe musulmán, no eran más que bufones de una compañía de teatro pobre recién llegada a París. Sin embargo, a falta de títulos, tenemos el arte. Adquirir una buena colección de arte es difícil y requiere no sólo de dinero —eso lo damos por descontado— sino de gusto. Ahora bien, si se carece de esta última competencia, es necesario contar con la discreción (difícil en alguien que justamente pretende subir en la escala) para dejarse guiar en las elecciones.

Una vez superados los obstáculos, el camino de la ascensión está abierto. La posesión de obras, por lo general incomprensibles, actuará como un título de nobleza destinado a abrir el cerrado círculo de los que (se supone) las entienden, mientras su mantenimiento y exposición pueden contribuir en la exención de impuestos, privilegio máximo de los allegados a la Corona.

Hay dos accesos al interior de *Nobleza obliga*. Repito, si nos arrimamos bien podremos pisar un suelo que se encuentra unos centímetros elevado ante el otro, el normal, el que está afuera. Todo en la muestra *Nobleza obliga* es verdadero: la tierra, la lona, las picas, las tablas, los colchones, el té. Todo en *Nobleza obliga* es falso, el tapete, las fronteras, las columnas, el piano, el cristal. Adrián Gaitán ha construido una mentira con verdades, pero ¿de qué otra cosa están hechas las relaciones sociales?

Una de las piezas de la muestra consiste en una pica a la que se le ha cambiado la parte de hierro por un par de zapatos elegantes de alguien pobre. Un campesino que se ha vuelto proletario en la ciudad. Adrián me dijo que la obra le recordaba a Jorge Eliécer Gaitán. Me ericé. Pensé en el busto de Gaitán en el barrio La Perseverancia en Bogotá, pequeño, hecho en cemento y pintado de colores. La piel de ese Gaitán es cobriza como lo era él mismo. Y pensé: toda persona que intente darle la vuelta al juego ha de ser ejecutada.

Es amarga la verdad; es hermosa la mentira. Sólo lo falso necesita de títulos de autenticidad, de firmas o de sellos: los grados, los honores, el arte y el dinero, la propiedad de la tierra y de los hombres.

⁴ “Cómo conseguir un título nobiliario si no has nacido en buena cuna”, en *Vanity Fair*, <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/como-comprar-un-titulo-nobiliario/27068> (Última consulta, marzo 31 de 2021).



DIÁLOGOS CON EL CUERPO EN LA EXPOSICIÓN *NOBLEZA OBLIGA*

Obra *Cuerpa noble*, creada por Ricardo Villota (Sur-Realismo)
Interpretada por las Papisas de Babilonia
(Annie Frau, Zora Katich, Yessica Acosta)
Realización audiovisual: Manuel Hai (SevenPhotonsFilms)

Un gran salón que emula la ornamentación y la estética barroca. El visitante puede notar algo raro en la escena, un aire decadente, un brillo artero que presupone ya una actitud capciosa. Destacan los brocados de sus telones, una lámpara y un espejo, un mueble y un piano. El lugar parece dispuesto para conciertos de música con pequeñas orquestas, grupos de cámara o recitales, es un espacio social por excelencia, es la sala de *Nobleza obliga*, que fue escenario para el performance titulado *Cuerpa noble*, de las Papisas de Babilonia —agrupación colombiana de danza contemporánea—.

En el marco del programa *Diálogos con el cuerpo*, este performance se apropió de la instalación de Adrián Gaitán para, desde las artes escénicas, crear vínculos transdisciplinarios, conceptuales y metafóricos desde el cuerpo.

Cuerpa noble fue un proyecto que se llevó a cabo como un proceso de experimentación desde el performance y que, durante seis funciones, se infiltró entre los telones de la exposición. La pieza se montó en tres actos, transgrediendo el espacio expositivo para convertirlo en un gran escenario mutable, donde no solo sus performers fueron protagonistas: el público también tuvo la posibilidad de ser partícipe, al interior de cada acto, de una obra que transitó por la coreografía y la improvisación, aludiendo al *Vogue*, como una resignificación de los salones del siglo XV.

Desde una concepción satírica, y a la vez muy crítica, las Papisas de Babilonia crearon un estilo anacrónico y atemporal de movimientos, modas y estilos culturales asociados a la noción de “nobleza”.

CUERPA NOBLE

Por Zora Katich

*Trampa de arena.
El cuerpo como partícula atemporal aterriza en sus
planicies de gran extensión.
Suspendidas, tres de ellas se arrastran como dándole
peso a la arena, sin poder escapar ni entrar.*

—Papisas de Babilonia

Distintas imágenes alimentan a la Cuerpa, un organismo tal vez deforme, un gran cuerpo constituido por la sincronía de cuerpos individuales, una Cuerpa, en femenino, que nace de su propia existencia en un espacio desconocido, de su convivir, durante días, en un espacio, para ir reconociendo poco a poco, aprendiendo a vivir en él, aprendiendo a conocerse a sí misma en este espacio.

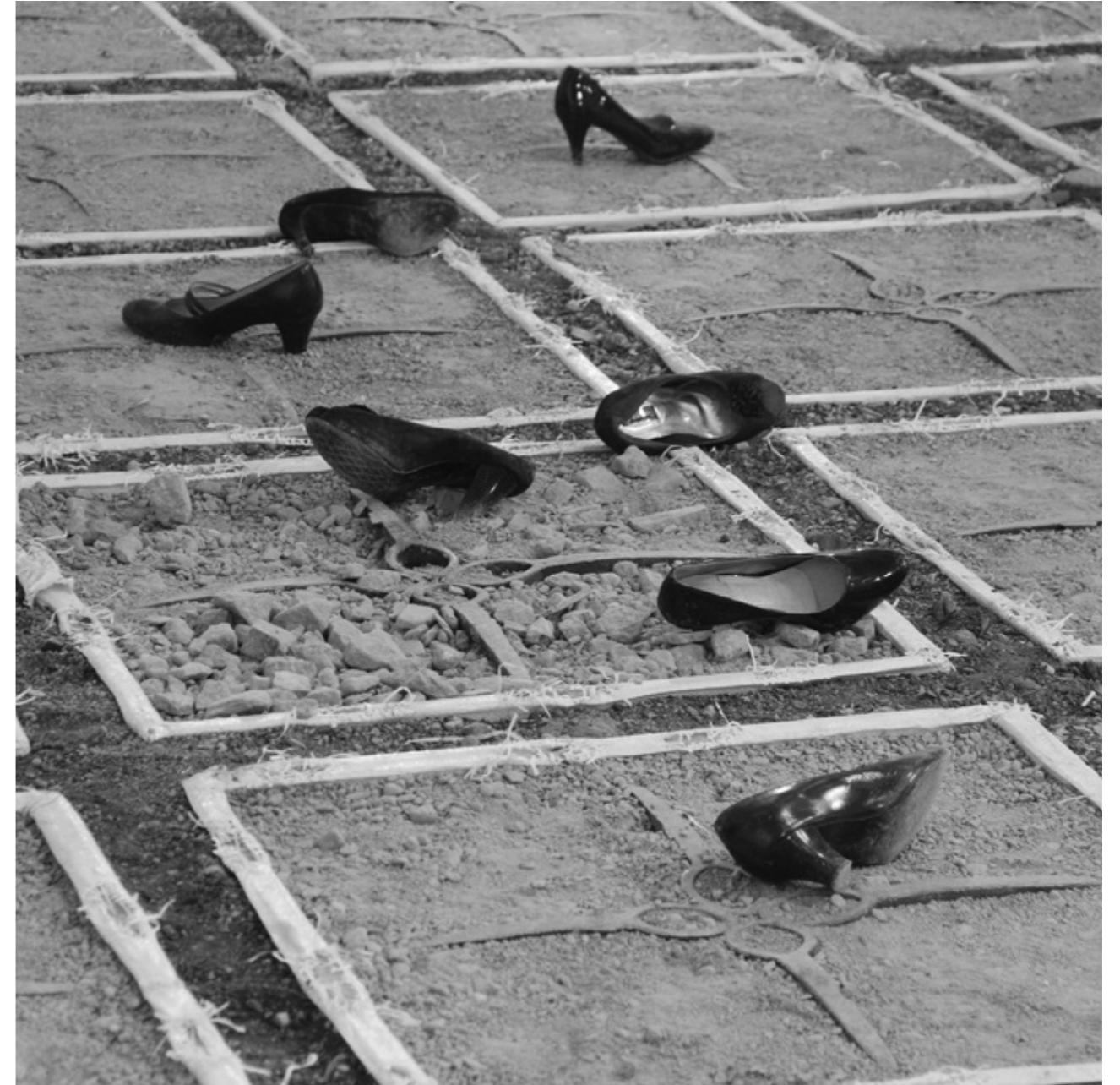
Cuerpa noble es un organismo formado por tres bailarinas y su contrario, un coreógrafo, un intérprete de las imágenes, un director de la interpretación. Mientras la Cuerpa se desenvuelve, afronta, espera, va creciendo poco a poco en el espacio, alimentándose de las cortinas, del jardín de Kalanchoes, del lago miniatura, de la idea de elegancia vivida sin haberla vivido nunca en carne propia, solamente a través del imaginario común.

Un cuerpo así, solo puede ser un cuerpo mutante, sin arraigo, sin cultura real, alimentándose de imaginarios ajenos, incomprensibles para sus manos, sus piernas tambaleantes, dudosas, errabundas.



Accede a la experiencia
escaneando el código QR.

<https://youtu.be/EUbv4vqWGQ8>





NO TODO LO QUE
BRILLA ES BRONCE
[NOT EVERYTHING THAT
SHINES IS BRONZE]

Regarding the exhibition *Nobleza obliga*
[Nobility Obliges] by Adrián Gaitán
NC-arte, Bogotá, 2021
By Julia Buenaventura

In order to fund Carlos II of Spain's weddings, thirty-five noble titles were sold. Neither the agreed values nor the genealogies of the buyers are present in records, concealing more than what they reveal. However, we know that many of these titles cost less than thirty thousand ducats—news provided to us by the letters sent a decade later, in 1692. The clients were warned that if they did not pay the differential sum, the titles purchased would become lifelong and not perpetual. Thus, they could not be inherited by relatives. Although the new nobles received the news with displeasure, they proceeded to pay a kingdom that, from so much gold received, would only reap debts.

The coin's name draws attention: ducat; it reveals a curious tautology. With thirty thousand ducats, you could buy a duchy, that is, becoming a duke: the highest hierarchical title of those who do not belong to the royal family—dukes, marchionesses, counts, viscounts, baronesses, and finally, ladies and gentlemen.

Today, as the magazine *Vanity Fair* remarks, we hear a clamor directed towards Felipe VI of Spain, asking him to grant a court title to Rafael Nadal: since he has won over twenty Grand Slam titles. Although, it seems the king has turned a deaf ear to those pleas.

Scotland has positioned itself in the international industry of noble titles in the last decade. Either way, I think they should not call this market segment "industry" since it detracts ancestry from the peoples' unique generosity in granting titles to people who, even enjoying infinite fortunes, could not otherwise access such a coveted designation. The titles, whose value is between 90,000 and 95,000 euros, can even be bought without land, making them practical and sustainable. That said, there are exceptions like the one that occurred in 2002, the year that the McDonald's Barony was sold for 1.2 million euros. A Barony whose acquisition involved a commitment to repair a castle.



*

Before the 19th century, when Napoleon shook the system to proclaim himself then emperor and start a new line of hierarchies, being a noble had a series of privileges between honorific and profitable. I will make a brief summary. The nobles were the only ones that could have titled fiefs and experience prominence in ceremonies; only other nobles could judge them. It was strictly prohibited to whip, hang, or decapitate them; they had access to the highest positions, had the right to hunt on the king's grounds, were exempt from military service, and, above all, were waived from paying taxes.

Although in the Audiencias Indianas (Spanish Royal Audience), the sale of noble titles was present, the primary practice consisted of selling public job titles. "The sales process had begun timidly in 1581 when the Council of the Indies requested precise information on the number of plazas that could be sold in Quito and the price they could reach [...] In 1591, the sale of stewardships began on a large scale. The viceroy was authorized not only to sell but to increase several public offices, among which were *regidurías*, *alguacilazgos*, *alferazgos* (Spanish legal officers), among others; to obtain new resources to finance the Armada del Mar del Sur."¹

The similarity between selling noble titles and public job positions shines as bronze itself. Some had the privilege of not paying taxes, others the power to collect them, whether funding a wedding or a war.

¹ Pilar Ponce Leiva, "La venta de cargos municipales en Quito en el siglo XVII: consecuencias políticas y dinámicas sociales", in: Francisco Andújar Castillo y María del Mar Felices de la Fuente (eds.), *El poder del dinero. Ventas de cargos y honores en el Antiguo Régimen*, Madrid: Siglo XXI, 2011.



*

In his *Posthumous Memoirs*, the late Bras Cubas recalls the time of Napoleon, seen from the then capital of the kingdom, Rio de Janeiro:

When I was born, Napoleon was in his grand splendor of glory and power. He was Emperor and had eternally captured the admiration of men. My father, who by convincing others of our nobility, ended by persuading himself, nurturing a purely mental hatred against himself. Thus, the reason for contested disputes in our home and my uncle Juan—I am not sure if because of his class spirit and skilled sympathy—forgave the despot for what he admired in the general. My clergy uncle was inflexible with the corsairs, and the others relatives were divided, hence the controversies and anger.

When arriving in Rio de Janeiro, the news of Napoleon's first fall; naturally caused great agitation in our home, but there were no hums or spicy words. The vanquished, witnesses to the public rejoice, judged more respectfully the silence; some went further and clapped their hands.

[...]

My family was not content with having an anonymous presence in the public rejoice. They thought it was appropriate and indispensable to celebrate the Emperor's destitution with a meal, and such a meal, that the noise of acclamations reached the ears of his Highness, or at least his ministers. The old sturdy silver tableware reappeared, inherited from my grandfather Luis Cubas. The tablecloths from Holland and the great jugs from India emerged; a capon was sacrificed, the compotes and jams were entrusted to the mothers of the Help; they washed, aired, and cleaned the rooms, the stairs, the chandeliers, the washers, the great glass bells, all the furnishings, in conclusion, classical luxury.

[...]

In the interval of the glosses ran a joyful rumor, a verbosity of satisfied stomachs; the sleepy and humid eyes, alive and warm, stretched or wandered over the table; crammed with sweets and fruit, from one end to the other [...]. A person near me gave another report of the young blacks, who were to arrive according to the letters he received from Loanda, a letter in which a nephew of his told him that he had negotiated about forty heads, and another letter in which... He brought these precisely in his pocket, but he could not read them then. He claimed that we could count at least one hundred and twenty blacks on that trip alone.²

It goes without saying that the author of *Memorias póstumas*, Machado de Assis, founder of the Brazilian Academy of Letters, was a mulatto, grandson of a slave. The photographers had to deal with lightening the skin of an author whose mordacity has not stopped rumbling to this day.

Eighteen years after the dinner at the Cubas house in Rio de Janeiro, Francisco de Paula Santander returns to Bogotá after a four-year exile, in which he had become fond of pastries and French customs. He returns accompanied by Napoleon's nephew, Pedro Napoleon Bonaparte, a 17-year-old young man. To whom Santander hastily grants the title of Cavalry Sergeant Major—and I say hastily because when they arrive in Bogotá, they are warned of a constitutional clause that states that granting army titles to foreigners is not allowed.

² Machado de Assis, *Memorias póstumas de Blas Cubas*, translation. Julio Piquet, Montevideo: La Razón, 1902.

Just before arriving in Bogotá from the municipality of Vélez, Santander writes a letter to his sister.

My dear Josefita,
I never thought I would step off anywhere but at your home because that was typical and fair [...] However, foreigners are exceptionally delicate, and Bonaparte is used to it [...] I will go to your house, and Bonaparte will go to Montoya's as a guest while I move to the palace. [...] I sincerely wish that Bonaparte has a good impression of Bogotá and us; therefore, I will warn you what you must do according to what is done in Europe. We are a table of 16 people. Luxury in Europe depends more on the table's service than the food. Thus, you should prepare tablecloths... for the rest, large glasses for water... tall glasses for champagne. Order a good fish if you can find it, little cakes... a well-roasted turkey, and salad. That will suffice. Two or three desserts only, two or three sweets and fruit, and coffee after. My servants know how to serve and set the table. The profusion, customary in our meals, is shocking to Europeans and expensive. You must attend the table with us and compose yourself as if going to a dance.
[...]
Until eight days when your loving brother will embrace you,
Francisco de Paula Santander

Two days after the dinner, Pedro Napoleon Bonaparte sets on his way back.

*

The last time I visited Adrián Gaitán's studio, some palm carcasses occupied a large portion of the floor. He had brought them from La Jiménez. I guess he dragged them in the street and then carried them up the stairs of a building—whose demolition was postponed due to a family of squatters who had not been evicted—and then

accommodated them in the only place that had the meters of extension, the hallway. I noticed that inside the apartment, they seemed much larger than they did on the street. Adrián told me to get closer to perceive their velvety character. I got pretty close and then discovered that they did indeed have the texture of velvet. And I was perplexed; how had he noticed that particularity on the surface of those rough and withered palms?

*

After seeing the delicate fretwork of the *paper*—sack, bag, sac—that divides the gallery space in the exhibition *Nobleza obliga* [Nobility Obliges], I could not help noticing the bas-reliefs of scrolls and arabesques that, nowadays, are characteristic of toilet paper. I observe them, and I ask myself, could this be the only remaining trace of the Court? However, instantly I recall the most recent reform of the Spanish Constitution regarding noble titles, conducted barely in November 2006. All because of a dispute between siblings. The eldest daughter of a marchioness residing in Cádiz and linked to Seville filed a lawsuit to withdraw the title that her mother had granted her brother. This decision contradicted a civil constitution that defended gender equality. Following the lawsuit, modifications were made to the law. Thus, from now on, the titles will only be inherited by the firstborn and not by men.

Regardless, a subject that has bewildered me. Isn't the title of nobility itself a matter of patriarchal nature? The motto of women's equality in terms of titles of nobility seems to be a *contradictio in terminis* as beautiful as the fretwork and scrolls engraved on the surface of toilet paper.

*

There is a room inside the room. The undulating line follows the drawing from the sand tramps that appear as islands as a golf course's monochromatic and uniform



extension. The outside-inside division is carried out by something resembling a grand tapestry of the Court of Luis XVI; let us not say, Luis XIV.³ However, when you get closer, you notice that the fretwork is made of synthetic sack fabric, the same one used for construction. A cheap canvas whose bags support up to 50 kilos. The material's roughness contradicts the ornament's delicacy but maintains its nobility. The canvas has acquired its title of nobility.

It is possible to spy through the openings of the canvas and peek to see what occurs inside. If one gets close, they may let you enter the restricted number of chosen ones. The floor is made up of slabs with geometric designs. Once again, you only need to get closer to notice it is yellow-brown soil with four spades drawing a cross—simple rammed soil; however, you question whether to set foot on the surface and then ruin everything.

A green stripe closes the space between the canvas and the floor. The fringe is composed of plants from an indoor garden, which we learned from Versailles. Once more, just by getting closer, they are *Kalanchoes*, very poor weeds, so much that it was difficult to find their name. Those lack titles: scoundrels, roof weeds, rough, always fought, ravaged, exterminated, but never defeated.

The installation marks clearly an inside and an outside; the limit of power, the limit of glory, and the limit of money. And with such limits, it seems to reveal the enigma of its glosses—glory, power, and money are no more than limits: social borders, real walls.

³ On Louis XVI style, different from that of Louis XIV, see: <https://www.hisour.com/es/louis-xvi-style-29327/> (Retrieved March 31, 2021).

A classic antique crystal lamp made from used tea bags; its beauty is delicate and its glare melancholic. The elegance of the past unfolds in the present as a time befallen. The threads of each bag are suspended, composing a textile with no weft; a storm would suffice to entangle them and throw everything overboard. The smell of that lamp, tea, is as delicate as its craft. An 18th-century grand piano is made from old or aged mattresses, cheap mattresses that stand out for their decorative pink flowers. From a comfortable split in half with ax blows—the violence can be seen in its cracks—a kind of worm emerges, an arch-bug built with the velvety palms from La Jiménez.

For this text, I have displayed a wide array of adjectives. The Real Academia de la Lengua, Spain, RAE, has been of great help. I remember when the RAE removed the dictionary's letter ch more than twenty years ago to incorporate it with the c. The ch back then—check the dictionaries before 2001—went from being a letter to becoming a digraph, which, whatever said, has less hierarchy. I do not know what motivated such a decision that was a hard hit for those of us on this side of the ocean. How many of our words begin with the ch: *chicha, charro, chavo, cholo, chusma*.

Nevertheless, I return to the adjectives, the ones I do not usually draw upon with such euphoria, to explain myself before the text is finished. The exhibition *Nobleza obliga* [Nobility Obliges] is a series of adjectives made from nouns. The ornament has taken the role of the subject, or is it the other way around? The materials are vulgar; the forms are elegant. The materials are real; the forms are fake. Adrián Gaitán's *Nobleza obliga* [Nobility Obliges] is a great lie constructed of truths. Just like money, just like power, a pile of sealed and signed papers that do not mean anything in itself but that we treasure, by collective consent, hours, days, months, years, centuries of human work. The spades on the ground reveal the content.





Currently, purchasing a noble title would result in a ridiculous act. Especially in Scotland, where the acquisition grants the right to put the word Lord/Lady before the name (see *Vanity Fair*),⁴ but considered bad taste if the buyer's language is Spanish. Overall, acquiring a noble title nowadays exposes oneself to ridicule, just as it happened to the bourgeois gentleman from Molière, who, lacking a French title, settled for Arab royalty. Although, he did not realize that those who posed as the Court to a Muslim prince were no more than buffoons from a poor theater company that had recently arrived in Paris. However, to a lack of noble titles, we have art. Acquiring a good art collection is complex and requires not only money—we take that for granted—but taste. If this last competence is lacking, it is necessary to be discrete (complex for someone who wants to climb the ladder) to be guided in the decisions.

Once overcoming the obstacles, the path of ascension is open. The possession of works, generally incomprehensible, will act as a noble title destined to open the closed circle of those who (supposedly) understand them. At the same time, their maintenance and exhibition can contribute to tax exemption, the maximum privilege of those close to the Crown.

⁴ "Cómo conseguir un título nobiliario si no has nacido en buena cuna", in *Vanity Fair*, Spain, <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/como-comprar-un-titulo-nobiliario/27068> (Retrieved March 31, 2021).

There are two access points to the interior of *Nobleza obliga* [Nobility Obliges]. Once again, if we get close together, we could step on a floor a few centimeters elevated from the other, the normal, the one outside. Everything in the show *Nobleza obliga* [Nobility Obliges] is real: the earth, the canvas, the spades, the boards, the mattresses, the te. Everything in *Nobleza obliga* [Nobility Obliges] is fake: the rug, the borders, the columns, the piano, the crystal. Adrián Gaitán has built a lie with truths, but from what else are social relationships made from?

One of the artworks consists of a pickaxe whose iron piece has been exchanged for a pair of fancy shoes belonging to someone poor—a peasant who has become a proletarian in the city. Adrián told me that the work reminded him of Jorge Eliécer Gaitán. I felt chills. I thought of the bust of Gaitán in the La Perseverancia neighborhood in Bogotá, small, made of cement, and painted in different colors. The skin of that Gaitán is coppery as he was. Moreover, I thought: that anyone trying to turn the game around must be executed.

The truth is bitter; the lie is beautiful. Only the false need titles of authenticity, signatures, or seals: degrees, honors, art and money, land, and human property.

DIALOGUES WITH THE
BODY IN THE EXHIBITION
NOBLEZA OBLIGA
[NOBILITY OBLIGES]

Cuerpa noble, work created by Ricardo Villota (Sur-Realisimo)
Interpreted by the Papisas de Babilonia
(Annie Frau, Zora Katich, Yessica Acosta)
Audiovisual production: Manuel Hai (SevenPhotonsFilms).

A grand room emulates ornamentation and the baroque aesthetic. The visitor notices something rare in the scene, a decadent air, a devious gloss that presupposes a captious attitude. Curtain brocades, a lamp and a mirror, a piece of furniture, and a piano stand out. The space seems arranged for music concerts with small orchestras, chamber music, or recitals. It is a social space par excellence; it is the room of *Nobleza Obliga* [Nobility Obliges] which was the stage for the performance titled *Cuerpa noble* by the Papisas de Babilonia—a Colombian contemporary dance group.

Within the program *Diálogos con el cuerpo* [Dialogues with the Body], this performance occupied Adrián Gaitán's installation from the performing arts, creating transdisciplinary, conceptual, and metaphorical relations from the body.

Cuerpa noble was a project carried out as an experimental process with performance, which during six showcases, infiltrated within the curtains of the exhibition. The work was assembled in three acts, transgressing the exhibition space to transform it into a grand mutable stage where not only were the performers the protagonists, but the audience also had the opportunity of participating in each act. A work that transited through choreography and improvisation, alluding to Vogue, as a resignification of the 15th-century salons.

From a satirical conception and also very critical, the Papisas de Babilonia created an anachronic and timeless style of movements, fashions, and cultural styles associated with the notion of "nobility."



CUERPA NOBLE

By Zora Katich

Different images nurture the *Cuerpa* (female for the body), an organism perhaps deformed, a great body composed by the synchronism of individual bodies, a *Cuerpa*, female, that is born from its own existence in an unknown space, from coexisting for days, in a space, to recognize it slowly, learning how to live in it, learning how to know oneself in this space.

Cuerpa noble is an organism formed by three female dancers and a choreographer —an image interpreter, a director of interpretation. While the *Cuerpa* unfolds, confronts, waits, it grows little by little in the space, feeding off the curtains, the garden of Kalanchoes, the miniature lake, of the notion of elegance, without ever experiencing it in the flesh only through the shared collective perception.

Such a body can only be a mutable body, without entrenchment, without real culture, feeding on external perceptions, incomprehensible to its hands and its stagger, doubtful, and wandering legs.

Sand trap.
The body, as a timeless particle, lands on its vast plains.
Suspended, three of them crawl as if giving weight to
the sand without being able to escape or enter.

—Papisas de Babilonia

Preparing for its public appearance, the *Cuerpa* lived in this contradicting room for several weeks. The available images in this space nurtured the *Cuerpa*. The contradiction of cultural aspirations.

The heels on the plow;
 the kiss to the construction in shell and core;
 eyes lost in the empty space;
 the lace turned caterpillar that contorts;
 the skirt, chrysalis, picnic cloth;
 the cold wall of the place is the only particular space to interact.



Scan the QR code to access the experience.

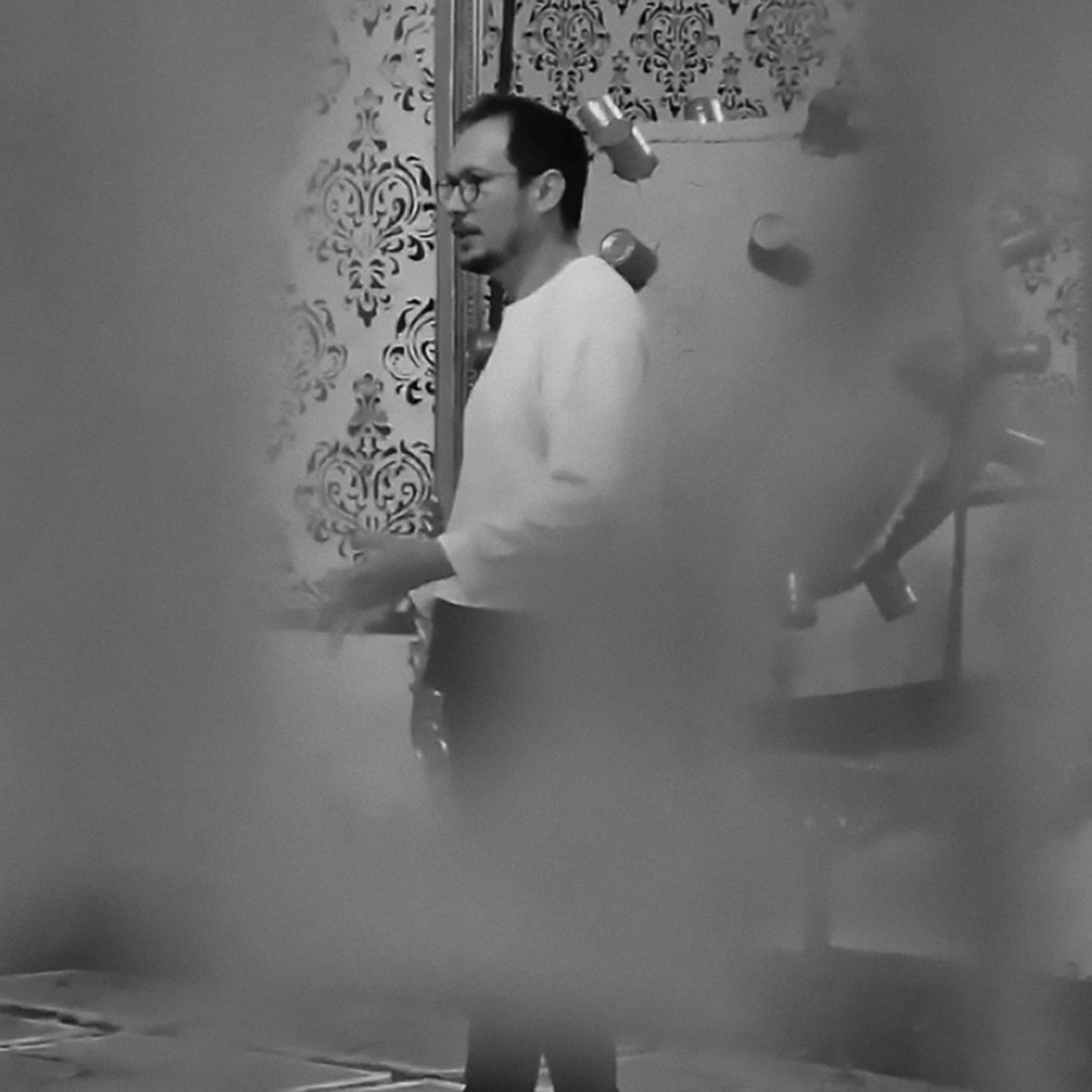
<https://youtu.be/EUbv4vqWGQ8>



120



121



BIOGRAFÍA/BIOGRAPHY

Adrián Gaitán
Cali - Colombia, 1983

Artista egresado del Conservatorio de Bellas Artes de Cali en 2010. Su interés ha sido trabajar desde el rol de reciclador-trasformador con la idea de señalar, críticamente, los rasgos socioculturales de objetos cotidianos como el mobiliario doméstico y los accesorios que lo acompañan.

En 2014 fue premiado por el Ministerio de Cultura de Colombia como artista joven y recibió la Beca de Circulación Internacional en 2013; la Alianza Francesa le otorgó la Beca de Creación BLOC 2012 y el Premio de Arte Joven en 2006; igualmente, fue ganador de la segunda edición de la Bienal de Bucaramanga, y ganó en dos años consecutivos la convocatoria del programa La Vitrina de la Fundación Lugar a Dudas, en Cali.

Ha presentado su trabajo, de forma individual y colectiva, en garajes, ríos, calles, lotes, museos y galerías de Colombia y el exterior. Algunas de sus exposiciones institucionales destacadas son: ArcoLombia, Madrid (2015); la X Bienal de Mercosur, Porto Alegre (2015); Video sur - Palais de Tokio (2018); al igual que los Salones Nacionales de Artistas Nros. 41, 42, 43 y 45, realizados en Cali, Cartagena, Medellín y Bogotá, respectivamente.

Ha participado en varias residencias artísticas: en 2013 en Hotel María Kapel, Holanda, Laagencia, Bogotá y Casa Tres Patios, Medellín; en 2016 residió en la Cité Internationale des Arts, París y el Museo del Barrio, Manizales; en 2017 en la Escuela Flora, Bogotá; en 2019 en Residencias en Bloque, 45 Salón Nacional de Artistas.

Actualmente trabaja colectivamente con el proyecto *Sí, acepto*, que explora un campo híbrido entre la gestión cultural, la práctica artística y la curaduría.

Artist graduated from the Conservatorio de Bellas Artes of Cali in 2010. His interest has been to work from the role of recycler-transformer with the idea of critically pointing out the sociocultural features of everyday objects such as domestic furniture and the accessories that accompany it.

In 2014, he was awarded by the Colombian Ministry of Culture as a young artist and received the Beca de Circulación Internacional in 2013; the French Alliance granted him the Beca de Creación BLOC 2012 and the Premio de Arte Joven in 2006. Likewise, he won the second edition of the Bucaramanga Biennial and the call for the program La Vitrina of the Lugar a Dudas Foundation in Cali for two consecutive years.

He has presented his work, in solo shows and group shows, in garages, rivers, streets, lots, museums, and galleries of Colombia and abroad. Some of his major institutional exhibitions: ArcoLombia, Madrid (2015); the 10th Mercosur Biennial, Porto Alegre (2015); Video sur - Palais de Tokio (2018); and the Salones Nacionales de Artistas edition 41, 42, 43 y 45, carried out in Cali, Cartagena, Medellín, and Bogotá.

He has participated in several art residencies: in 2013, Hotel María Kapel, Netherlands, Laagencia, Bogotá, and Casa Tres Patios, Medellín; in 2016 resided in the Cité Internationale des Arts, París, and the Museo del Barrio, Manizales; in 2017 in Escuela Flora, Bogotá; in 2019 in Residencias en Bloque, 45 Salón Nacional de Artistas.

He currently works collectively with the project *Sí, acepto*, which explores the hybrid field between cultural management, artistic practice, and curating.

INSTRUCCIONES

/verbo/

1. Ilustra algún elemento de la exposición que te llame la atención.
2. Asigne un nombre.
3. Crea la descripción del origen, usos y/o características del objeto.

02



/Nombre/ Piano para dormir

1. Descripción:

Piano de tripa utilizado para reproducir sonatas a la hora de dormir acerca de la historia de la civilización.

Compuesto por colchón popular, fluidos no identificados, una colección de enciclopedias inombrables y una civilización de termitas.

03

DISPOSITIVO DE MEDIACIÓN Nº 2



Nombre: Enciclopedia ilustrada de la _____ ción

Exposición: *Nobleza Obliga* de Adrián Gaitán

Fecha: Abril 22 - Julio 3 de 2021

Dimensiones: 9,4 x 12 cm aprox.

Material: Impresión en papel bond a 1 tinta

La "Enciclopedia ilustrada de _____ ción" era una invitación a recorrer la instalación y descubrir e interpretar el origen de las piezas, a partir de la creación de un nombre y un significado para ellas. En este proceso creativo se desarrollaban estrategias implementadas por el artista en la elaboración de las obras, tales como, la resignificación de materiales populares, dándoles un estatus de sofisticación y la creación de ficciones utilizando objetos y materiales de "baja" calidad.

--

PREGUNTAS ESPECÍFICAS

¿Qué otro significado o interpretación pueden tener los objetos a tu alrededor?

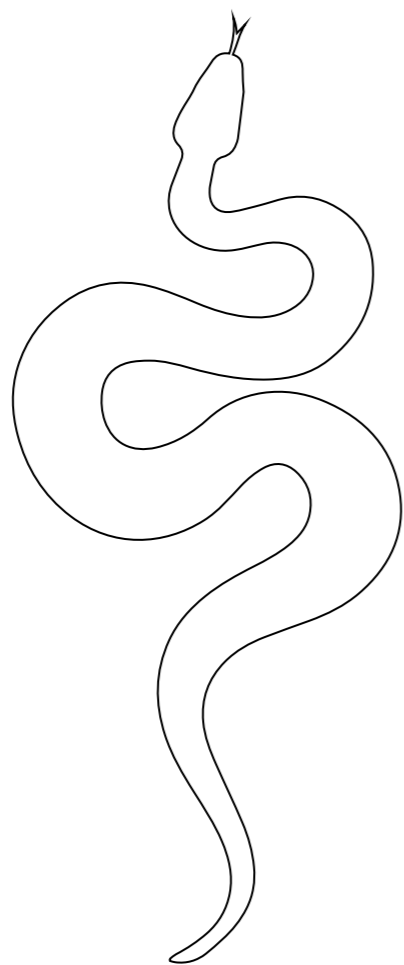
¿Qué mentira es verdad o qué verdad es mentira en la exposición?

--

INSTRUCCIONES

1. Ilustra algún elemento de la exposición que te llame la atención.
2. Asigne un nombre.
3. Crea la descripción del origen, usos o características del objeto.

--



MARÍA JOSÉ ARJONA

COMO
ES ADENTRO
ES AFUERA

SEPTIEMBRE 30 DE 2021 ————— ENERO 26 DE 2022

CURADURÍA: ANDRÉ LEPECKI



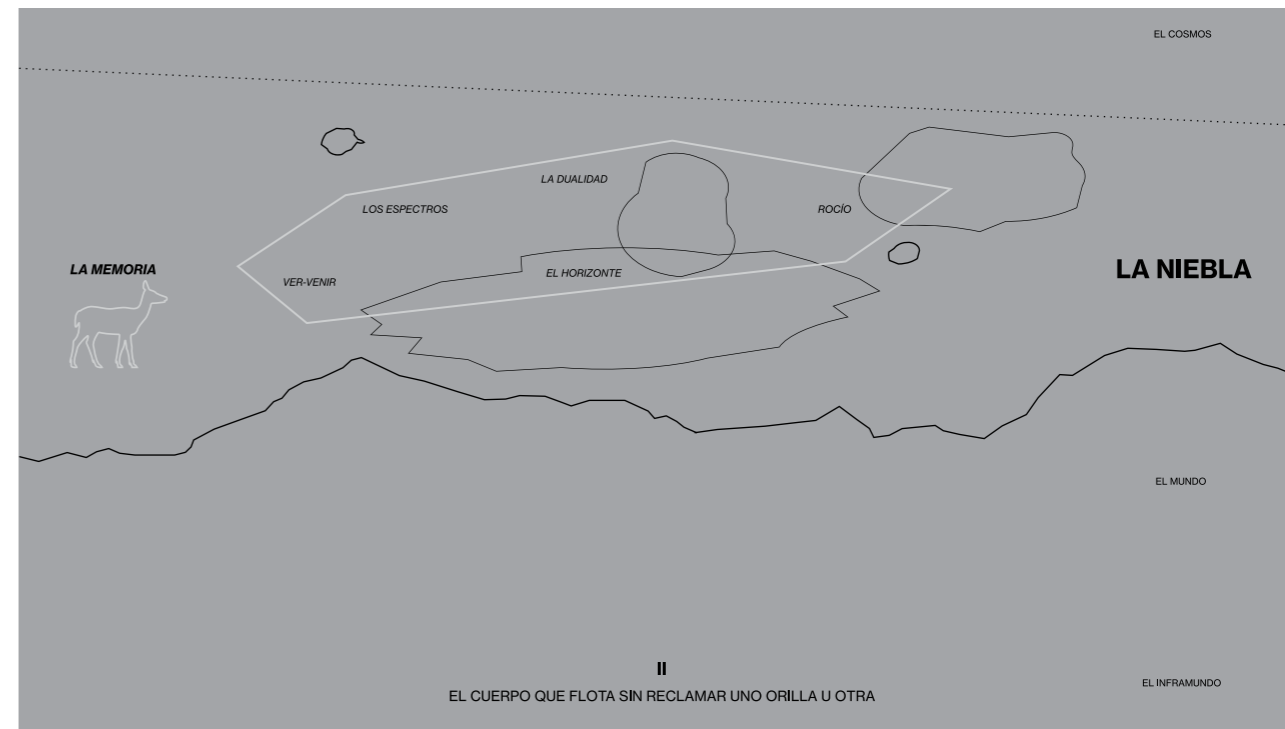


—
Pág. 126, 127 y 128
María José Arjona, *Experiencia oracular*,
2021. Capturas de video.

—
Pág. 129
María José Arjona, *Experiencia oracular*,
2021. Video instalación inmersiva.



—
 María José Arjona, vista de la Sierra Nevada
 de Santa Marta, 2018. Archivo del artista.



—
 María José Arjona, Carta de navegación -
 Niebla II, 2021.



—
 María José Arjona, 'las cosas', 2021.
 Objetos arrastrados por el mar, encontrados en
 la costa caribe; posteriormente bañados en cobre.



—
 María José Arjona, El oráculo,
 2021. 307 elementos 'las cosas'
 que conforman el oráculo.







—
María José Arjona, *Como es adentro es afuera*, 2021. Performance de larga duración en Torre Atrio.





—
María José Arjona, vista de la instalación
Geometrías oraculares, 2021. Esculturas
móviles en cobre doblado a mano.



—
María José Arjona, *Como es adentro
es afuera*, 2021. Performance de
larga duración en Torre Atrio.

EL ADENTRO DEL AFUERA DE LAS COSAS

Por André Lepecki

A finales del 2018, María José Arjona se encontró caminando en la costa norte de Colombia, en una playa cerca a Guachaca. La artista no estaba en busca de algo particular. Sin embargo, mientras deambulaba, se hizo claro que algunas cosas la buscaban, 307 cosas, con precisión. Pequeños pedazos de cosas desechadas, residuos de nuestro Capitaloceno arrastrados a tierra, o quizás partes secas de seres alguna vez vivientes, animales o plantas.

Una vez estas cosas dispersas encontraron a la artista caminante, una a una, mientras deambulaba, se rehusaron a dejarla ir. Y ella aceptó. Cada uno de los cientos de encuentros entre las cosas dispersas en la orilla y Arjona fueron completamente singulares. Al ser singulares, también estaban impregnados con multiplicidad y potencialidad. Cada encuentro le pidió a la artista renunciar, en la medida de lo posible, a cualquier tipo de fantasía de posesión, en particular la de autoría. La artista se dejó llevar por el singular atractivo de cada cosa. En el transcurso, Arjona apartó su ser y se dispuso a iniciar una serie de trabajos muy particulares.

Primero, distribuyó con cuidado las 307 cosas sobre el suelo, creando constelaciones provisionales. Luego, pasó días recostada junto a ellas (en decúbito prono, la posición más cercana a la experiencia de ser una mera cosa). Esperando de manera activa devenir cosa entre las cosas, mientras pasaban los días, Arjona bebió elixires preparados con hierbas y flores de la Sierra Nevada de Santa Marta y se rodeó de vibraciones y gestos chamánicos compuestos de manera cuidadosa.

De alguna manera, deviniendo también en cosa, Arjona entró en composición con otras lógicas de existencia. Sin duda, una lógica difícil de curar, pero fácil simplemente dejarla desplegarse. Todo lo que se necesita es el coraje de renunciar a cualquier deseo de dominio y entregarse a las fuerzas de lo suprasensorial, abrirse al evento del encuentro con lo parahumano y luego crear con las cosas que la llamaron a la acción.

En el lapso de tiempo que va de los últimos días de 2018 —cuando ella, los elixires y las 307 cosas co-operaban cerca a Guachaca— y hoy, finales de 2021, Colombia y el planeta han vivido los resultados de una letal combinación de coronavirus (un cuasiviviente, cuasico-sa, cuasientidad) con la toxicidad del capitalismo racial avanzado, neocolonial, necropolítico (turbo-cargado por la cibervigilancia de los movimientos, el tecnocontrol de los deseos y los ecocidios extractivistas) que se ha apoderado del planeta en las últimas dos décadas.

No es de extrañar que tras esta letal combinación subsiguiera la recrudescencia en las democracias occidentales de autocracias elegidas popularmente con hombres neofascistas en el poder nacional —desde Brasil a Polonia, de Estados Unidos a Israel y más allá—. Con el impacto del nuevo coronavirus, tras siglos de pobreza y exclusión, la pandemia dejó claro que hemos alcanzado el final político de la anti-biótica, anti-zoológica y neoliberal lógica del capital. Sin embargo, hemos presenciado, entre la zona de muerte de la pandemia, la belleza del florecimiento de la resistencia diaria, en casi todas partes, desde Brasil hasta Colombia, desde Chile hasta Polonia, hasta Israel y más allá. Una bella afirmación de la vida y de todas sus materias: humanas, no humanas, más que humanas, cósmicas, espirituales, políticas, sexuales, elementales.

¿Qué le queda por hacer al arte en las condiciones actuales? ¿Qué puede hacer el arte cuando matar es el principal motor de las (no)relaciones (necro)políticas contemporáneas? En definitiva, no se trata de “redistribuir lo sensible”, citando la expresión de Jacques Rancière, esa operación modernista, que hoy es, a todas luces, insuficiente en nuestra situación actual. El arte tiene que encontrar caminos para algo más, para proliferar. Formas de hacer alianzas para ayudarnos a escapar de la voluntad de matar, dar herramientas para permitirnos negar lo que ya no es tolerable y proponer alternativas. Sobre todo: debe ayudarnos a recordar el hecho de que

nuestro planeta y sus cosas son oráculos y agentes de nuestro futuro.

De ese modo, Arjona abordó las 307 cosas no como restos o desperdicios de una civilización agonizante, sino como oráculos, interlocutores capaces de guiarnos hacia algún otro orden de existencia. En su estatus temporal, estas cosas son más que marcas que delimitan el pasado, más bien catalizan y crean futuros. Uno solo necesita encontrar maneras de sintonizarse con su materialidad particular, y escuchar.

La idea inicial de Arjona fue reunirse con el público en un amplio espacio, en el último piso de un edificio en el centro de Bogotá, y compartir con ellos, de las maneras más sutiles, las cosas-oráculos. Pero el coronavirus golpeó, y el gesto ético era mantener la distancia unos de otros. En esa ética distante, Arjona encontró líneas de proximidad. Las trazó virtualmente a través de la ciudad. Empacó algunos de los oráculos en cajas, con una carta, muestras de flora colombiana y recetas especialmente curadas para la preparación de elixires que debía beber quien quisiera vivir los oráculos. Durante el confinamiento en Bogotá, estos envíos por correo fueron enlace hacia un futuro alternativo, con la propuesta de un “encuentro con un no animal, un no objeto, un no humano”, tal como describió su experiencia una de las destinatarias.

Este ejercicio proliferó: Arjona escaló montañas, caminó playas arenosas, se recluyó en rascacielos de concreto. Por meses, organizó y reorganizó de manera metódica las cosas-oráculos en diferentes constelaciones, considerando cómo cada ordenamiento proponía una especie de diagramación esquemática, o *partituras*, como las llamó. Esquemas tanto de movimiento como de sonido, ambos son lo mismo: materia vibrante.

Guiada por las cosas-oráculos, y en diálogo con las circunstancias, le ofreció a cada una de las 307 cosas

una nueva piel al cubrir las con cobre —añadiendo una potencia elemental—. Con los oráculos ahora brillantes, Arjona creó danzas en la oscuridad, movimientos casi invisibles y gestos difíciles de captar —su cuerpo en velocidad de escape, al borde de la percepción—. Conjurando la oscuridad como una aliada, creó un happening: los invitados entraban en sus carros en un garaje en la periferia de Bogotá, cuatro vehículos a la vez, para ver la oscuridad vibrar. Esta era una invitación a latir con la oscuridad, de manera colectiva, guardando la distancia. Luego creó una serie de afiches enigmáticos y visualmente agudos, para distribuir en las calles de Bogotá —sus símbolos expresan un lenguaje, un territorio y una partitura para otras formas de existencia por venir. Otra clase de mapa—.

Como es adentro es afuera, en efecto, es acerca de cómo cada cosa, humana y no humana, florece, prolifera y crea enlaces más allá de las condiciones de lo cotidiano. Y, sin embargo, el proyecto es también acerca de encontrar en lo cotidiano el “límite del mundo” (como otro destinatario de las cajas enviadas por Arjona describió su experiencia con los oráculos). Se trata del descubrimiento de que el límite del mundo reposa en el borde de cosas mundanas, en sus fronteras insospechadas. El afuera del mundo ya existe potencialmente en lo mundano. Este es el porqué el arte importa: como práctica que despliega y desprende los límites de lo cotidiano.

María José Arjona no solo atendió a los límites de las pequeñas cosas, sino también los límites de las cosas enormes. Los contornos montañosos de la Sierra Nevada de Santa Marta contra el cielo fueron la fuente de creación de líneas musicales y compositivas. En una operación metamórfica de traducción, la topografía de las montañas fue transformada en sonido y esquemas de movimiento —partituras de los límites de la naturaleza—.

El territorio en sí es, por tanto, el mapa para que Arjona y sus colaboradores deambulen. Juntos tejen suelo, roca,

vegetación, cielo, ciudad, imagen, galería, cuerpos en sónicas e infrasónicas vibraciones. El cuerpo, puesto en movimiento por oráculos y líneas trazadas entre la tierra y el cielo, se revela como punto de encuentro en los límites de las cosas. También resonante. Y nunca uno solo.

Arjona convocó lo colectivo, en los preliminares de este proceso, con el envío de las cajas durante el confinamiento, y ahora también, con la invitación a artistas/colaboradores a estar presentes en la exhibición. Son co-operadores del trabajo, catalizadores de las acciones imprevisibles que los oráculos y las líneas montañosas sugieren en todo momento. La audiencia —ese otro co-operador crucial en este largo proceso hecho público al fin— encontrará el camino para navegar y moverse en el adentro del afuera de las cosas.

André Lepecki, São Paulo y Nueva York, septiembre de 2021.

DERRELICTO

Manifiesto colectivo

*Derrelicto: Buque u objeto abandonado en el mar.
Derelicción: Abandono consciente y voluntario de una cosa, sin ánimo de recobrar su posesión.*

¿Cómo agitar las *estructuras* que soportan el mundo? Proliferamos en paisajes de movimientos; movimientos que sacuden las estructuras para provocar un *adiós* necesario, un adiós liberador, que une mundos y que articula el comienzo de otra forma de estar, de otra forma de entender.

¿Cómo mover el mundo, si el mundo se ha quedado sin cosas? Fred Moten y Stefano Harney escriben: "la incertidumbre rodea la tenencia de las cosas". André Lepecki dice al respecto: "En este sentido, una cosa no es lo mismo que un objeto (incluso si puede tener una realidad objetiva). Más bien es un modo de ensamblar asuntos [...] que precipitan lo imprevisto. Una cosa es cualquier asunto que crea existencias lejos de la vida orientada al sujeto-objeto. Por lo tanto, cada cosa es una puerta de entrada a otras formas de vida. Un catalizador para otros géneros de la humanidad".

El abandono —como acción de dejar que las cosas pasen para hacer aparecer otras— es el acto que alimenta el movimiento esencial de este proceso. El abandono conecta la pérdida con el mar como metáfora de una transformación en la que todo cuerpo debe fugarse hacia eso

desconocido para poder volver siempre con la condición de no ser objeto, aún cuando su realidad sea objetiva.

Los puntos, al igual que las cosas, al igual que las partículas, se conectan unos con otros; nuestro punto es una articulación, un vacío, una ausencia que debe ser abordada a través de una copulación molecular. Una danza de borrachos, de ebrios, de trastornados, de perdidos. Nuestra técnica es la del balbuceo.

Escuchamos porque el ruido de la luz hace que nuestros cuerpos sean siempre del otro y de otro. Reverberamos en otras voces y nos abrimos a conversaciones abstractas. Alteramos, modificamos, emitimos llamados para adentrarnos juntos en la niebla; sabemos que nos dirigimos hacia algún lugar pero no sabemos cuál. La bruma nos hace cómplices.

Compartimos y vulnerabilidad la cruda realización de que todo cambia. Proliferamos para dar forma a un espacio elástico e indefinido. Somos frontera. Recogemos para dejar ir porque el paisaje es siempre el lugar de la mezcla. Compartimos el regalo del mar como símbolo de eternidad, de peligro y vulnerabilidad.

Nuestro cuerpo es el resultado de otros repertorios. ¿Cuál sería la primera palabra?, ¿el primer gesto?, ¿hacia dónde el primer paso? Compartimos distancia para encontrar la ruta. Repetimos, robamos, hacemos diferencia en donde el afuera del afuera revienta siempre el adentro. Nuestro cuerpo llega, trae y se va, moviendo estructuras que soportan lo que conocemos para proveer un adiós necesario y afirmativo. Nuestro adiós libera, articula otra forma de estar, con las cosas y con los cuerpos que no están.

Deseamos revertir la mitología que descansa en la raíz de nuestro destierro. Tejemos para sanar y no para anunciar el final del tiempo. Tejemos para hacerle a las cosas, aunque invisibles, un espacio interno. Alentamos un lugar de transición entre la materia y la evaporación. Destilamos tiempo. Tejer y destilar para unir. Somos visitantes de este mundo porque también somos habitantes del que falta aún por construir.

152

Nos preguntamos para responder desde el laberinto. Respondemos, no porque conocemos, sino más bien porque nos fugamos. Cuando la ceguera abre el juego a los demás sentidos, no hacemos mapa, trazamos *líneas* para la fuga.

Invocamos para dejar que los sentimientos se revelen tangibles; la incomodidad nos obliga a hacerlos materiales, a darles espacio, es necesario que salgan y se presenten. Las emociones se vuelven cosas, con volumen. El derrelicto es la evidencia de que algo, a kilómetros de distancia, tuvo fin. Despedir, sanar, transformar, dedicar. Silbamos desde una ciudad sin mar, para llamar a otro mar.

Invitamos a la niebla para ver lo que desaparece, lo que se esconde. Jugamos para gestar deseo más allá de la identidad y del objeto. Hacemos aparecer cosas para encender un fuego entre la niebla, para aliarnos de manera amorfa y horizontal con todo. La niebla es la voz del paisaje, es el aliento que regula los cuerpos, las no

cosas y las cosas. Vivir es entrar a la niebla, tenemos la certeza y la incertidumbre de dirigirnos hacia un destino, sin saber cuál.

Despedirnos es siempre una violencia, es polvo que libera. Nuestro afecto se gesta en libertad. Somos ola, murmullo, somos ritmos que producen un estado de cosa que emerge entre señalar, bordear, salir, bajar, palpar. No nombramos, nos perdemos, nos encontramos y nos volvemos a perder. La incertidumbre es nuestra brújula.

Somos viajeros entre planos alternantes. Nuestro privilegio es sentir y amar; ser parte de la misma molécula temporal. Nuestro tiempo es medido por las relaciones que tenemos. Es húmedo, no cronológico, no lineal. El amor se manifiesta en la voluntad de estar presentes, en el encuentro, en la posibilidad de crear en colectivo futuros posibles.

Somos el *inframundo*, serpientes, custodixs de fluidos, mares, aguas, de un mundo vegetal que se instala después de la muerte. No vemos, olemos el mundo. Hemos desmontado la vista como sentido primordial. Hemos instalado la vigilia como práctica para soñar, nos permitimos la imaginación porque hemos reclamado nuestro derecho a gestionar *futuros*. El olfato es el *umbral*, guía que nos abre el campo para caminar entre planos. Nuestra sanación está al otro lado de las heridas. En lo oracular está la sanación.

El adiós es el lugar del *amor*.

Manifiesto firmado por:

Alejandro Penagos / Alejandro Samudio / Ana Contreras / Bellaluz Gutiérrez de la Torre / Caridad Botella / Clemencia Echeverri / Cristina Consuegra / Daniel Corredor / David Arenales / Demonia Yeguaza / Elisa Triana / Fabián de Huertas / Felipe Villamil / Joan Arenales / Juan Betancourt / Juan Sebastián Bernal / Juanita Delgado / Lady Hunter Texas / Lina Botero / María Clara Torres / María José Arjona / Ricardo León Jatem / Sebastián Villamil / Tatiana Benavides / Vanessa Gómez.



153

—
Cristina Consuegra, artista invitada.
Como es adentro es afuera, 2021.
Performance de larga duración en Torre Atrio.



—
Pág. 152

Joan Arenales - Colectivo Impromptvs, artista invitado. *Como es adentro es afuera*, 2021. Performance de larga duración en Torre Atrio.

—
Pág. 153

David Arenales - Colectivo Impromptvs, artista invitado. *Como es adentro es afuera*, 2021. Performance de larga duración en Torre Atrio.



—
Ana Contreras - Colectivo Impromptvs, artista invitada. *Como es adentro es afuera*, 2021.
Performance de larga duración en Torre Atrio.



—
Daniel Corredor - Colectivo Impromptvs, artista invitado. *Como es adentro es afuera*, 2021.
Performance de larga duración en Torre Atrio.





—
 Jessica Mitrani, artista invitada.
Como es adentro es afuera, 2021.
 Performance de larga duración en Torre Atrio.



—
 Alejandro Penagos, artista invitado.
Como es adentro es afuera, 2021.
 Performance de larga duración en Torre Atrio.



—
Pág. 158

Juanita Delgado, artista invitada.
Como es adentro es afuera, 2021.
Performance de larga duración en Torre Atrio.

—
Pág. 159

Nueve Voltios, artistas invitados.
Como es adentro es afuera, 2021.
Performance de larga duración en Torre Atrio.





—
Elisa Triana, artista invitada.
Como es adentro es afuera, 2021.
Performance de larga duración en Torre Atrio.



—
Vanessa Gómez, artista invitada.
Como es adentro es afuera, 2021.
Performance de larga duración en Torre Atrio.

THE INSIDE OF THE OUTSIDE OF THINGS

By André Lepecki

At the end of 2018, Maria José Arjona found herself walking on the northern coast of Colombia. On the sandy shoreline near Guachaca, the artist was not necessarily in search of any thing in particular. However, as she perambulated, it became clear that some things were looking for her. 307 things to be exact. Discarded broken bits of larger objects, dejects of our capitalocene washed ashore, or maybe dried up parts of former living beings, animals or plants.

Once those scattered things found the walking artist, one at a time, as she perambulated, they refused to let her go. And she accepted. Each of the hundreds of encounters between things scattered along the seaside and Arjona were completely singular. In being singular, they were also pregnant with multiplicity and potentiality. Each encounter asked the artist to surrender as much as possible any fantasy of possession, particularly the fantasy of authorial self-possession. The artist allowed herself to be seized by each thing's singular appeal. In their midst, Arjona deposed her self; and re-disposed herself to begin a very particular series of works.

First, Arjona carefully distributed on the ground the 307 things, creating provisional constellations. Then, she spent days lying next to them (the prone position being the closest to the experience of being just a mere thing). Actively waiting, becoming thing among things as days went by, Arjona drank elixirs prepared with herbs and flowers from La Sierra Nevada de Santa Marta and surrounded herself with carefully composed shamanic gestures and vibrations.

Becoming somehow, somewhat, also thing, Arjona entered in composition with other logics of existence. A hard-to-curate logic, admittedly. But easy to simply let unfold. All it takes is the courage to give up any desire for mastery and then surrender oneself to the forces of the supra-sensorial, open oneself up to the event of encountering with the para-human, and then create with the things that had called her into action.

Between those late days of 2018, when Arjona, the elixirs, and 307 things were co-operating near Guachaca, and today, late 2021, Colombia and the planet have experienced the deadly results of the lethal combination of a coronavirus (a quasi-living, quasi-thing entity) with the particularly toxic form of advanced neo-colonial, necro-political racial capitalism (turbo-charged by cyber-policing of movements, techno-control of desires, and extractivist ecocides) that has taken hold of the planet over the past two decades.

It is no wonder that this lethal combination was immediately preceded by the recrudescence in Western democracies of a high-tide of popularly elected autocratic and neo-fascist men to national power—from Brazil to Poland, from the US to Israel, and beyond. With the novel coronavirus' death-trails following along centuries-old lines of poverty and exclusion, the pandemic made clear that we have reached a political endpoint of the anti-biotic, anti-zootic, neoliberal logic of capital. However, as we also have witnessed daily, within the pandemic, within the death zone, the beauty of everyday resistance flourishes, pretty much everywhere, from the US to Brazil to Colombia to Chile to Poland to Israel, and beyond. A beautiful affirming of life and of all its matters: human, non-human, more than human, thingly, cosmic, spiritual, political, sexual, elemental.

What is left for art then to do in the current conditions? What can art do when killing is the primary motor of contemporary (necro)political (non)relations? Definitely not to “redistribute the sensible,” to use Jacques Rancière's expression, that modernist operation that is absolutely insufficient in our current situation. Art must find ways for *something else to proliferate*. Ways to make alliances, to help escape the will to kill, and to give tools to allow us all to refuse with care what is no longer tolerable. Above all: to help us remember to remember the fact that our planet and its things are both oracles and agents of our futures.

Thus, Arjona approached the 307 things not as traces or remains of a dying civilization but as oracles, interlocutors able to guide us towards some other order of existence. As such, the temporal status of these things is not so much to mark the past, but to catalyze and create futures. One only needs to find ways to attune to their particular materiality—and listen.

Arjona's initial idea was to gather members of the public in a wide space on the top floor of a building in downtown Bogotá and share with them, in the most subtle ways, the oracles-things. But the coronavirus struck, and the ethical gesture was to stay at a distance from each other. In that ethical distance, Arjona found lines of proximity. She drew them virtually across the city. She placed some of the oracles inside boxes, which also contained a letter from Arjona, samples from the flora of Colombia, and specially curated recipes for the preparation of elixirs to be taken before each recipient of the boxes would experience the oracles. With Bogotá in lockdown, alternative links to futures were being dispatched via mail, proposing a “*encuentro con un no animal, un no objeto, un no humano*,” as one of the recipients described her experience.

In proliferation, Arjona climbed mountains, walked sandy beaches, secluded herself in concrete high-rises. For months, she methodically arranged and rearranged the oracles-things in different constellations, considering how each arrangement proposed a kind of diagrammatic score, or *partituras*, as she called them. Scores for movement as much as scores for sounds, since both are the same: vibrant matter.

Dialoguing and guided by the things-oracles, as well as by the circumstances, she offered to each of the 307 things a new skin by covering them with copper—adding an elemental potency. The oracles now glimmering, Arjona then created dances in the dark, hard-to-see movements, and hard-to-catch gestures, her body in escape velocity at the edge of perception. Conjuring darkness as

an ally, she also created a live happening for an enclosed audience, inviting to a garage in the periphery of Bogotá audiences in their cars, four vehicles at a time, to see darkness vibrate in the dark, inviting everyone to pulse with it, collectively, in separation. Arjona then created a series of posters, as enigmatic as they are visually sharp, to be distributed on the streets of Bogotá—their symbols expressing a language, a land, and a partiture for other ways of existing to come. Another kind of map.

Como es adentro es afuera is indeed about how every thing, human and other than human, flourishes, proliferates, and creates links beyond the conditions of the daily. And yet, the project is also about finding in the daily the “edge of the world”—as another recipient of the boxes mailed early on by Arjona described experiencing the oracles. The discovery that the edge of the world lies at the edge of mundane things, the world's unsuspected boundaries, that the out-of-this-world already exists in the mundane itself—potentially. This is why art matters: as practice of attentively unfolding and peeling off the limits of the daily.

Maria José Arjona attended to the edges of small things, but also to the edges of massive things. The mountainous contours of the Sierra Nevada of Santa Marta against the sky became the source from which musical and compositional lines were created. In a metamorphic operation of translation, the mountain's topography was transformed into sound and movement scores—*partituras* from the ends of nature.

The territory itself is therefore the map for Arjona and her collaborators to perambulate. Together, they weave soil, rock, vegetation, sky, city, image, gallery, bodies in sonic and infrasonic vibrations. Set into motion by oracles and lines drawn between earth and sky, the body is revealed as crucible at the edges of things. And resonant as well. And never one.

Thus, Arjona's call for a collective—in the mailing of the boxes early on in the process, during the lockdown, but also now, with the invitation for artists/collaborators to be present in the exhibition. They are co-operators of the work, catalysts of all the unforeseeable actions that the oracles and the mountainous lines suggest, at every moment. May the audience—that other crucial co-operator in this long process finally made public—find their way to also navigate and move on the inside of the outside of things.

André Lepecki, São Paulo and New York, September 2021

DERELICT

Collective manifesto

*Derelict: Ship or abandoned object at sea.
Dereliction: Conscious and voluntary abandonment of a
thing without the intention of recovering its possession.*

How do we agitate the *structures* that support the world? We proliferate in landscapes of movement, movements that shake the structures to provoke a necessary *farewell*, a liberating farewell uniting worlds and articulating the beginning with another form of being, another form of understanding.

How to move the world if the world has run out of *things*? Fred Moten and Stefano Harney write: "uncertainty surrounds the tendency of things." André Lepecki says, "In this sense, a thing is not the same as an object (even if it may have an objective reality). Rather it is a way of assembling issues [...] that precipitate the unforeseen. A thing is any aspect that creates existences far from the life focused on the subject-object. Therefore, each thing is a gateway to other forms of life. A catalyst for other genres of humanity."

Abandonment—as an act of letting things happen to make others appear—is the action that nurtures the

essential movement in this process. Abandonment connects the loss with the sea as a metaphor for transformation, one that every body must flee towards the unknown to always return with the condition of not being an object, even when its reality is objective.

Points, as well as things, as well as particles, connect with one another; our point is an articulation, a void, an absence that must be addressed through molecular copulation. A dance of drunks, inebriated, deranged, lost. Our technique is babbling.

We listen because the noise of the light makes our bodies always belong to the other and to another. We reverberate in other voices and open ourselves to abstract conversations. We alter, modify, emit callings to go into the fog together; we know we are headed somewhere but don't know where. The haze makes us accomplices.

We share vulnerability and the harsh realization that everything changes. We proliferate to shape a flexible and indefinite space. We are a border. We pick up to let go because the landscape is always the place of merging. We share the gift of the sea as a symbol of eternity, danger, and vulnerability.

Our body is the result of other repertoires. What would be the first word? The first gesture? Where should we take the first step? We share distance to find a route. We repeat, we steal, we make a difference where the outside of the outside always bursts the inside. Our body arrives, comes and goes, moving structures that support what we know to provide a necessary and affirmative farewell. Our farewell liberates and articulates another form of being, with the things and the bodies that are absent.

We wish to reverse the mythology that lies at the root of our exile. We weave to heal and not to announce the end of time. We weave to give things, although invisible, an internal space. We encourage a place of transition between matter and evaporation. We distill time. Weaving and distilling to unite. We are visitors to this world because we are also inhabitants of the one yet to be built.

We ask ourselves to respond from the labyrinth. We respond not because we know but rather because we flee. When blindness opens the game to the other senses, we don't make a map; we trace *lines* to escape.

We invoke to let the feelings reveal themselves as tangible; discomfort forces us to make them material, to give them space; they must come out and present themselves. Emotions become things with volume. The derelict is the evidence that something, kilometers away, had an end. Letting go, healing, transforming, devoting. We whistle from a city without a sea to call another sea.

We invite the fog to see what disappears, what is hidden. We play to conceive desire beyond identity and the object.

We make things appear to light a fire within the fog, to ally amorphously and horizontally with everything. The fog is the voice of the landscape, the breadth that regulates the bodies, the non-things, and things. Living is entering the fog; we have the certainty and the uncertainty of heading towards a destination without knowing which one.

Farewells are always violence, dust that liberates. Our affection is conceived in liberty. We are a wave, murmur, we are rhythms that produce a state of things that emerges within signaling, bordering, exiting, lowering, palpating. We do not name, we get lost, we find ourselves, and we get lost again. Uncertainty is our compass.

We are travelers between alternate planes. Our privilege is feeling and loving, being a part of the same temporal molecule. Our time is measured by the relationships we have. It is humid, not chronological, non-linear. Love manifests in the will to be present, in the encounter, in the possibility of creating collectively possible futures.

We are the *underworld*, serpents, custodians of fluids, seas, waters of a plant world that settle after death. We do not see; we smell the world. We have dismantled sight as a primary sense. We have installed wakefulness as a practice for dreaming. We allow imagination because we have claimed our right to manage *futures*. Smell is the *threshold*, the guide that opens the field for us to walk between planes. Our healing is on the other side of wounds. In the oracular is healing.

Farewell is the place for *love*.

Manifiesto signed by:

Alejandro Penagos / Alejandro Samudio / Ana Contreras / Bellaluz Gutiérrez de la Torre / Caridad Botella / Clemencia Echeverri / Cristina Consuegra / Daniel Corredor / David Arenales / Demonía Yeguaza / Elisa Triana / Fabián de Huertas / Felipe Villamil / Joan Arenales / Juan Betancourt / Juan Sebastián Bernal / Juanita Delgado / Lady Hunter Texas / Lina Botero / María Clara Torres / María José Arjona / Ricardo León Jatem / Sebastián Villamil / Tatiana Benavides / Vanessa Gómez.

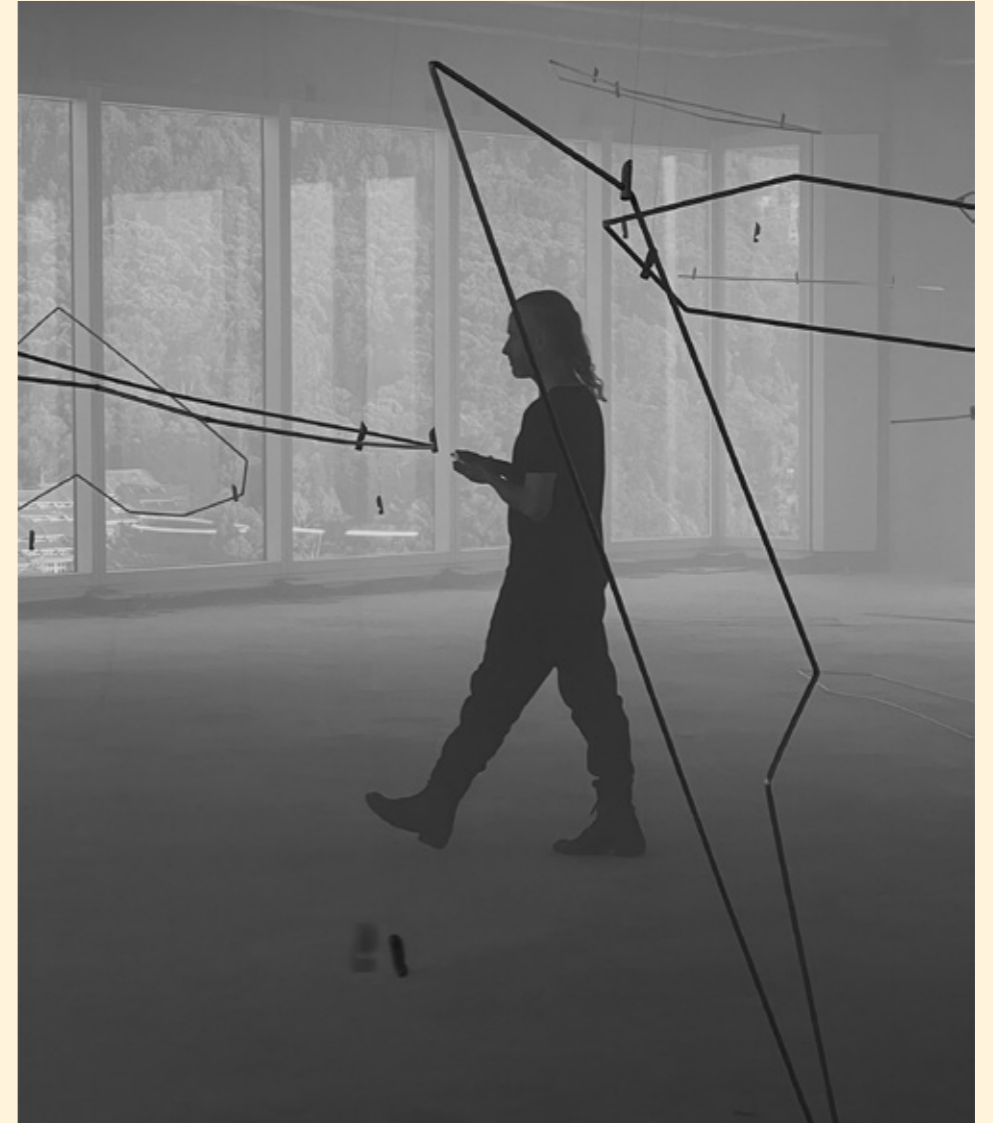
—
Lina Botero, artista invitada.
Como es adentro es afuera, 2021.
Performance de larga duración en Torre Atrio.



—
Bellaluz Gutiérrez de la Torre, artista invitada. *Como es adentro es afuera*, 2021.
Performance de larga duración en Torre Atrio.



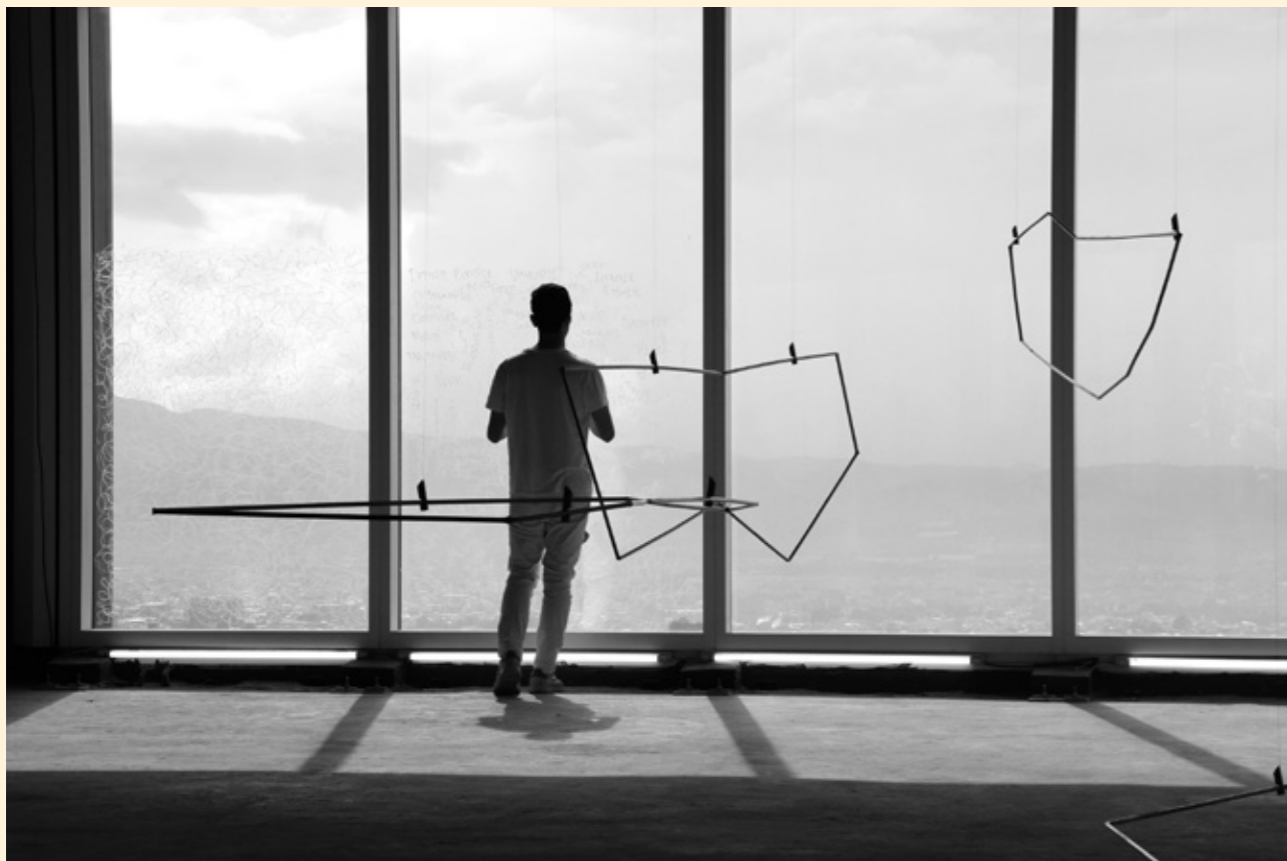
—
Juan Betancurth, artista invitado. *Como es adentro es afuera*, 2021.
Performance de larga duración en Torre Atrio.





—
Pág. 172
 Demonia Yeguaza, artista invitado. *Como es adentro es afuera*, 2021. Performance de larga duración en Torre Atrio.

—
Pág. 173
 Lady Hunter Texas (Camilo Acosta), artista invitado. *Como es adentro es afuera*, 2021. Performance de larga duración en Torre Atrio.



—
Pág. 174-175
 Felipe Villamil y Sebastián Villamil, artistas
 invitados. *Como es adentro es afuera*, 2021.
 Performance de larga duración en Torre Atrio.





—
María José Arjona, *Como es adentro es afuera*, 2021.
Performance de larga duración en Torre Atrio.













ESCENARIOS PARA UN ORÁCULO

Por el Proyecto educativo, NC-arte

Como es adentro es afuera surge en un momento extraordinario para el país y el mundo. Hemos vivido eventos paradigmáticos para nuestra historia, y estos eventos no solo ofrecen un contexto para el proyecto sino que impactaron el desarrollo del mismo a través de un juego de interacciones, intervenciones y encuentros que se consolidaron como un gran viaje colectivo.

Este fue un proceso de largo aliento, con una capacidad inconmensurable de expansión que se expresó paralelamente en varios espacios: las salas de NC-arte, el

piso 38 de la Torre Atrio, el espacio público en el centro de la ciudad de Bogotá y algunas plataformas virtuales. Cada uno de estos escenarios permitieron a los diferentes actores apropiarse de un oráculo intrínseco al proyecto, plegando y replegando los cuatro planos que lo integran —el inframundo, el mundo, la niebla y el cosmos— para convertirlos en umbrales poéticos que fueron playa, naufragio, desierto, páramo, texto, sudor y por-venir.

Experiencia oracular y archivo

Como es adentro es afuera planteó al visitante una experiencia oracular que proponía evocar un paisaje abstracto en el cuerpo del espectador, expresado en alguno de los cuatro planos —el inframundo, el mundo, la niebla y el cosmos— resultado de una interpretación simbólica de la Sierra Nevada de Santa Marta, en Colombia. Cada uno de los planos, a su vez, conformaba nueve cartas de navegación con un video específico, de lo que resultaron 36 posibilidades de experimentar el proyecto.

Para acceder al oráculo, a cualquiera de estas 36 opciones, se invitaba al espectador a seguir tres pasos:

1. Seleccionar un plano mediante la consulta a un péndulo y su relación numerológica para obtener la carta de navegación.

La pendulación invitaba a hacer uso de un objeto pequeño de cierto peso, suspendido de una cuerda. Este método, utilizado desde la antigüedad, responde preguntas gracias a la percepción de la radiestesia de espacios o cuerpos. Hubo corrientes que creían que los péndulos reflejaban movimientos sutiles del cuerpo, producto del inconsciente, considerando cualquiera de las dos aproximaciones al funcionamiento de dicho dispositivo. Este paso invitaba a tomar una decisión evadiendo los caminos usuales, entregándose a la lectura de fenómenos invisibles, pero inherentes al cuerpo del consultante.

2. Construir el paisaje olfativo del plano a través de una experiencia con esencias aromáticas.

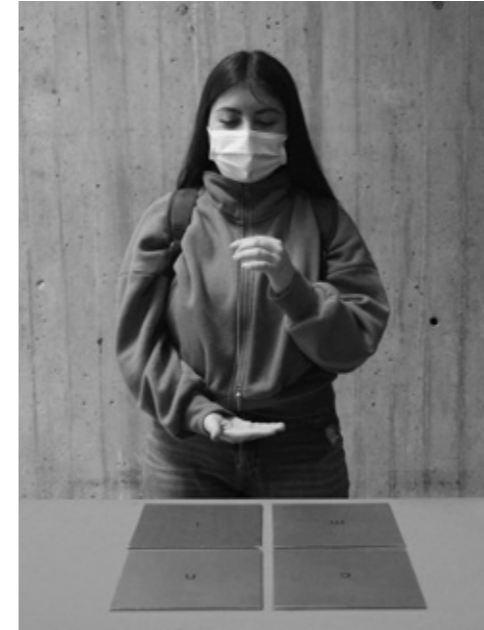
La construcción olfativa de paisaje, atravesada por el uso de seis aceites esenciales de especies propias de

la flora colombiana, fue diseñada con la intención de crear diferentes suelos térmicos y climas. Cada aceite fue seleccionado para configurar una paleta variada de intensidades y composiciones químicas capaces de estimular el sistema límbico encargado de procesar los aromas, la memoria a largo plazo y parte de las emociones. De esta manera se potenciaba la experiencia de recreación de imágenes por parte del visitante inmerso en un panorama ambiental y también afectivo.

3. Ingresar a la sala para vivenciar la propuesta de un video envolvente —de imagen y sonido— para llegar a comprender plenamente el lenguaje oracular del proyecto y, al mismo tiempo, ser más consciente del cuerpo.

Finalmente, el visitante permeado por todos los estímulos previos ingresaba a la sala con el cuerpo dispuesto a la experiencia de un tiempo específico, al sonido, al movimiento y a los aromas. El visitante, sensorialmente preparado, accedía al video que activaba por completo su percepción. Transportado a otros espacios devenidos del oráculo y situado en una experiencia única y personal, el espectador participaba de un proyecto que solo podía ser comprendido a través del cuerpo.

A su vez, el segundo piso de NC-arte estuvo dedicado al archivo del proyecto a través de la recopilación de los objetos, las traducciones y el registro de las acciones que hicieron parte de la concepción, puesta en marcha y desarrollo de *Como es adentro es afuera*. El público podía acceder al mapa de relaciones, un diagrama no lineal del archivo con las diferentes relaciones que “las cosas” acababan construyendo según la manera en que el lenguaje oracular articulaba el proyecto.



Performance en la Torre Atrio

Como es adentro es afuera se convirtió en un espacio de cuidado colectivo en donde las conversaciones sobre el cuerpo, lo político, lo social, la función del arte y las instituciones culturales en Colombia se exploraron en diferentes formatos. Desde el piso 38 de la Torre Atrio se abrió la invitación a 19 performers a recrear y crear nuevos recorridos por el universo del proyecto.

Este ciclo de intervenciones permitió visibilizar diferentes performances de larga duración, dispositivos y plataformas para preguntarse por el porvenir del cuerpo y, sobre todo, por el porvenir en un momento histórico para el país. ¿Cómo pensar un espacio si no es desde el ejercicio colectivo del conocimiento y del cuerpo? ¿Cómo comenzar a producir conocimiento si se incorpora el cuerpo como eje primordial de preguntas relacionadas con lo político, lo social, la diversidad y la democracia?

194

Simultáneamente, este ejercicio permitió vislumbrar otras formas en las que los espacios expositivos pueden habitarse, espacios que, como dice Paul B. Preciado, "puedan discutir y negociar sin cesar las representaciones y los lenguajes disidentes. Lugares de diseño y de confrontación democrática y no de consenso normativo. Para nosotros también: "el museo/institución hoy y del mañana debe ser un centro de experimentación social".



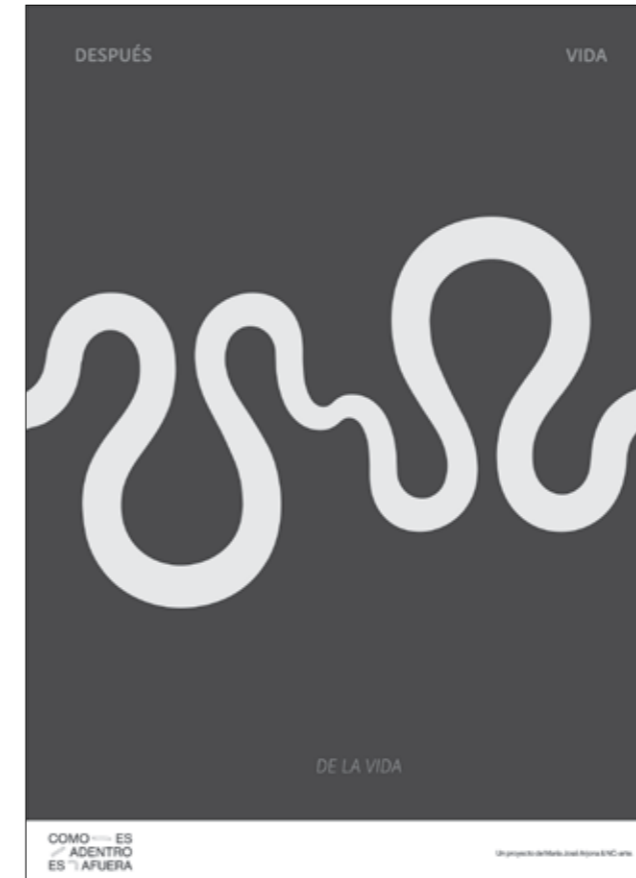
195

Intervenciones en el espacio público

Se diseñaron carteles que incluían múltiples elementos del oráculo y se ubicaron en sitios estratégicos del espacio público en el centro de Bogotá. Esta acción presentaba el proyecto al espectador a la vez que lo invitaba a repensar el futuro del cuerpo en las zonas urbanas. A partir de la idea de realizar intervenciones públicas surgió un dispositivo de mediación que permitió al público vincularse a través de un mapa con el recorrido por las zonas donde estaban ubicados los carteles. Esta dinámica constituyó una herramienta para dialogar con un oráculo dispuesto en la ciudad y una oportunidad para preguntarse y proyectarse en el espacio público cuestionando al paisaje circundante, la idea de futuro y porvenir.



196



197

Publicación digital - Micrositio

El proyecto concluyó con una publicación digital que buscaba ofrecer un recuento histórico al develar la travesía y el encuentro con el oráculo en la Sierra Nevada de Santa Marta. En simultáneo, desde la actualidad, el micrositio entrelaza capas de información del archivo de la propuesta que compila los objetos, las ideas y las acciones que sucedieron a lo largo de toda la exposición.

En este micrositio se pueden encontrar “las cosas” que hasta ahora no han sido visibles. Esta es una manera de abrir la experiencia oracular adaptada a este formato digital: un exhaustivo archivo de los performances (o proliferaciones) realizados en Atrio, una gráfica que da cuenta de las fases, conceptos, colaboradores y otros aspectos que agregan profundidad y relieve a la dimensión del proyecto. En cuanto a los textos que compartimos allí, están los escritos del curador André Lepecki, una correspondencia mantenida entre María José Arjona y Caridad Botella, y el escrito de la artista *Conversaciones en torno al mar*, un regalo poético a este proyecto que vino del mar, que nos trajo la niebla.

¿Qué traerá al que se adentre en esta lectura oracular?



Puede acceder a la publicación completa y a la experiencia oracular escaneando el código QR

<http://nc-arte.com/como-es-adentro-es-afuera/>





SCENARIOS FOR AN ORACLE

By Educational Project, NC-arte

Como es adentro es afuera arises at an extraordinary moment for the country and the world. We have experienced paradigmatic historical events, and these events not only offered a context for the project but also impacted its development through a game of interactions, interventions, and encounters that consolidated as an incredible collective journey.

This was a long-term process, with an unmeasurable capacity of expansion, expressed simultaneously in

various spaces: the galleries of NC-arte, the 38th floor of the Torre Atrio, the public space in the center of the city of Bogotá, and some virtual platforms. Each of these scenarios allowed different actors to appropriate an oracle intrinsic to the project, folding and refolding the four planes that integrate it—the underworld, the world, the fog, and the cosmos—to turn them into poetic thresholds that were the beach, a shipwreck, the desert, the moor, a text, sweat, and the future to-come.



Oracular Experience and Archive

Como es adentro es afuera proposed an oracular experience to the visitor that intended to evoke an abstract landscape on the body of the spectator, expressed in any of the four planes—the underworld, the world, the fog, and the cosmos—a result of a symbolic interpretation of the Sierra Nevada de Santa Marta, in Colombia. Likewise, each plane consisted of nine navigation cards with a specific video, resulting in 36 different possibilities for experimenting the project.

To access the oracle or any of these 36 options, the spectator was invited to follow three steps:

1. Select a plane by consulting a pendulum and its numerological relationship to obtain the navigation card.

The pendulation invited to use a small object of a certain weight suspended from a rope. This method, used since ancient times, answers questions thanks to the dowsing perception of spaces or bodies. Some currents believed that pendulums reflected subtle movements of the body, a product of the unconscious, considering either of the two approaches to operating such a device. This step would invite you to choose by avoiding the usual paths, surrendering to the reading of invisible phenomena inherent to the consultant's body.

2. Build the olfactory landscape through an experience with aromatic essences.

The olfactory construction of the landscape, struck by the use of six essential oils from typical species of the

Colombian flora, was designed with the intention of creating different thermal soils and climates. Each oil was selected to configure a varied palette of intensities and chemical compositions capable of stimulating the limbic system in charge of processing aromas, long-term memory, and partly emotions. Therefore, enhancing the visitor's experience of recreating images immersed in an environmental and also affective panorama.

3. Enter the gallery to experience the proposal of an immersive video—of image and sound—to fully understand the oracular language of the project and, at the same time, become more aware of the body.

Finally, the visitor, permeated by all of the previous stimuli, enters the space with a body willing to experience a specific time, sound, movement, and aroma. The sensorially prepared visitor would access the video that activated its perception completely. Transported to other spaces from the oracle and situated in a unique and personal experience, the spectator participated in a project that could only be comprehended through the body.

Likewise, the second floor of NC-arte was dedicated to the project's archive through the collection of objects, translations, and records of actions that were a part of the conception, implementation, and development of *Como es adentro es afuera*. The public could access the map of connections, a non-linear diagram of the archive with the different ties that the "things" end up building according to how the oracular language articulated the project.

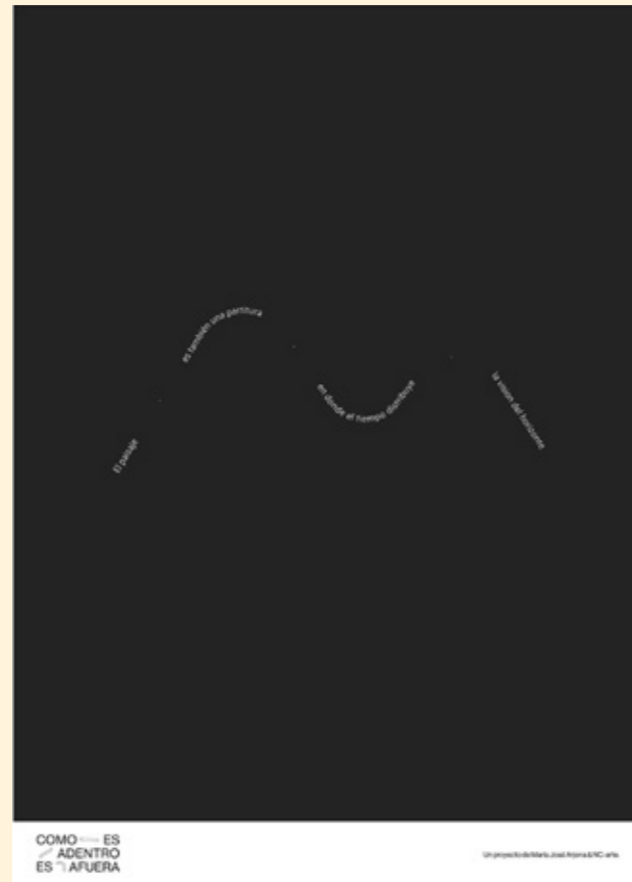
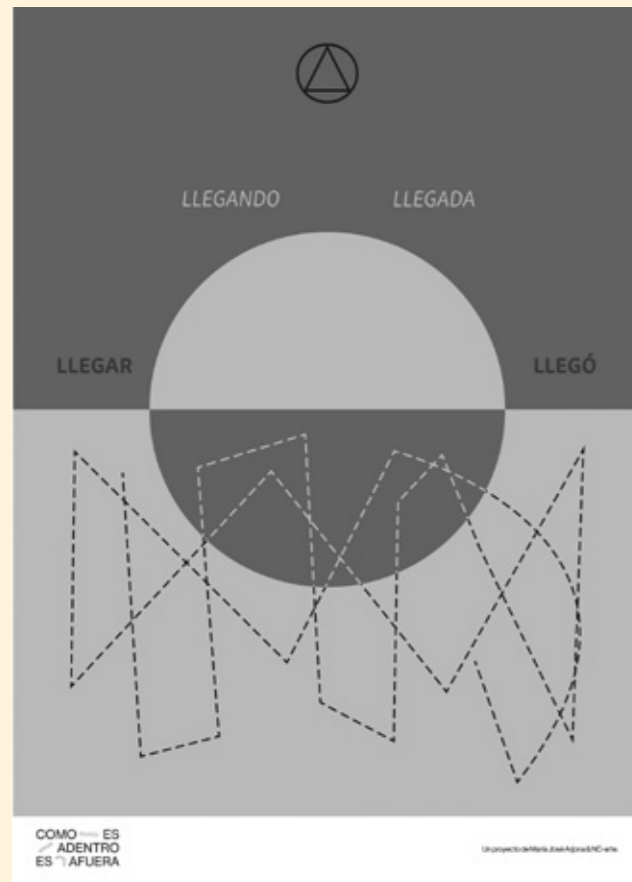


Performance in the Torre Atrio

Como es adentro es afuera became a space of collaborative care, exploring conversations in different formats regarding the body, the political, the social, and the function of art and cultural institutions in Colombia. From the 38th floor of Torre Atrio, the invitation was opened to 19 performers to recreate and create new paths through the project's universe.

This cycle of interventions allowed us to highlight different long-duration performances, devices, and platforms to inquire about the future of the body and, above all, the future in a historical moment for the country. How to think of a space if not from the collective exercise of knowledge and the body? How to begin to produce knowledge if the body is incorporated as the central axis of inquiry related to the political, social, diversity, and democracy?

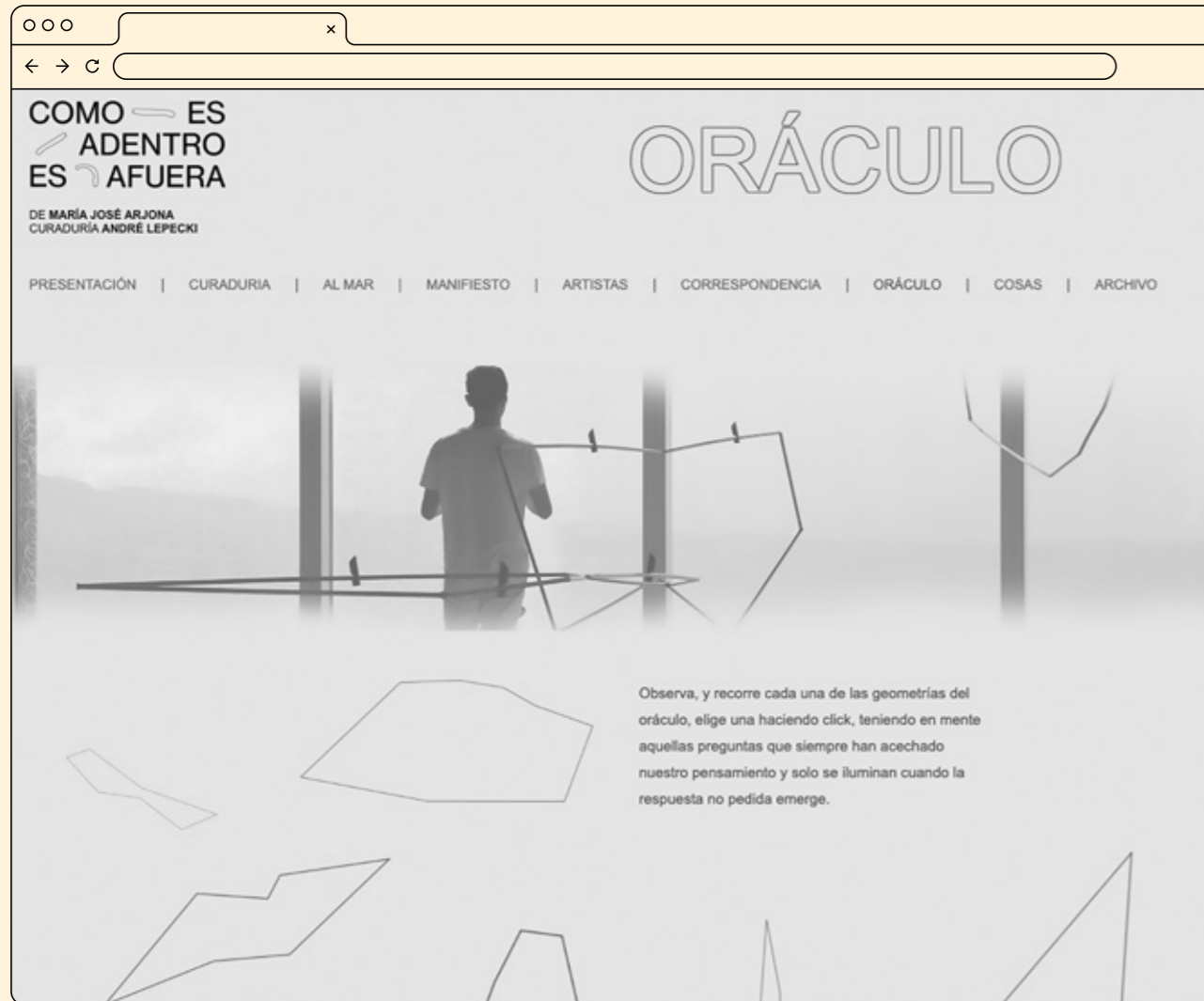
Simultaneously, this exercise allowed us to envision other ways to inhabit exhibition spaces. Spaces that, as Paul B. Preciado states: "can endlessly discuss and negotiate dissident representations and languages. Places of design and democratic confrontation and not of normative consensus. For us, as well: "today's and tomorrow's museum/institution must be a center of social experimentation."



Interventions in the public space

Posters that included multiple elements of the oracle were designed and placed strategically in the public space in the center of Bogotá. This action presented the project to the viewer while inviting them to rethink the future of the body in urban areas. A mediation device arose from the idea of carrying out public interventions, allowing the public to connect through a map routing the areas where the posters were located. This dynamic created a tool to dialogue with an oracle placed in the city and an opportunity to inquire and project oneself in the public space, questioning the surrounding landscape, the idea of the future, and the future.





Digital Publication - Microsite

The project concluded with a digital publication that sought to offer a historical account by revealing the journey and the encounter with the oracle in the Sierra Nevada de Santa Marta. Simultaneously, today, the microsite intertwines layers of information from the proposal's archive that compiles the objects, ideas, and actions throughout the exhibition.

On this microsite, you can find "things" that until now have not been visible. Thus, a way of opening the oracular experience adapted to this digital format: a comprehensive archive of the performances (or proliferations) carried out in Atrio, a graph that accounts for the phases, concepts, collaborators, and other aspects that add depth and importance to the dimension of the project. As for the texts shared, there are writings by the curator André Lepecki, a correspondence maintained between María José Arjona and Caridad Botella, and the artist's writing *Conversaciones en torno al mar* (Conversations around the sea)—a poetic gift to the project that came from the sea, which brought us the fog.

What will it bring to the one who enters this oracular reading?



You can access the complete publication and the oracular experience by scanning the QR code.

<http://nc-arte.com/como-es-adentro-es-afuera/>



BIOGRAFÍA/BIOGRAPHY

María José Arjona
Bogotá – Colombia, 1973

Inicialmente recibió entrenamiento en danza y luego se dedicó a la performance; se graduó en la Academia Superior de Artes de Bogotá. Durante los últimos años, Arjona ha desarrollado una serie de talleres, charlas y seminarios dedicados a educar al público y a los estudiantes universitarios, sobre la potencialidad social y política de las artes escénicas.

Ha mostrado su trabajo en varios museos, galerías y eventos internacionales, entre los que se destacan: la Tercera Trienal de Guangzhou, China (2008); "In-Transit", Haus der Kulturen der Welt, Alemania (2009), la Bienal Cuadrilateral de Croacia (2011), el Museo MADRE, Italia (2010), Irregular Hexagon, Israel (2012), la Bienal de Marruecos (2012), DOIT, Reino Unido (2013), el 43 Salón Nacional de Artistas, Colombia (2014), NC-arte, Colombia (2014), La Caixa Forum, España (2015), FLORA ars+natura, Colombia (2015), Kunsthalle Osnabrück, Alemania (2016), La bienal de Thessaloniki, Grecia (2017), Les Abattoirs, Francia (2017), Louvre Auditorium, Francia (2017), entre otras.

También participó como re-performer para la retrospectiva de Marina Abramovic en MoMA, Nueva York (2010) y en el programa de artistas en residencia del Watermill Center, Nueva York (2009).

Su obra forma parte de diferentes colecciones públicas y privadas en Colombia, Estados Unidos, Europa y Asia.

Initially trained as a dancer and then devoted herself to performance, she graduated from the Academia Superior de Artes of Bogotá. During the last few years, Arjona has developed a series of workshops, talks, and seminars dedicated to educating the public and university students on the social and political potential of the performing arts.

She has exhibited her work in different museums, galleries, and international events, among stands out: the Third Triennial of Guangzhou, China (2008); "In-Transit," Haus der Kulturen der Welt, Germany (2009); The Quadrilateral Biennial of Croatia (2011); The Madre Museum, Italy (2010); Irregular Hexagon, Israel (2012); The Morocco Biennial (2012); DOIT, United Kingdom (2013); The 43 Salón Nacional de Artistas, Colombia (2014); NC-arte, Colombia, (2014); La Caixa Forum, Spain (2015); FLORA ars+natura, Colombia (2015); and Kunsthalle Osnabrück, Germany (2016); The Thessaloniki Biennale, Greece (2017); Les Abattoirs, France (2017); Louvre Auditorium, France (2017); among others.

She also participated as a re-performer for the Marina Abramovic retrospective at MoMa, New York (2010) and in the artist's residence program of the Watermill Center, New York (2009).

Her work is part of public and private collections in Colombia, the United States, Europe, and Asia.

1. Recorre libremente el espacio entre NC-arte y Atrio utilizando el mapa.
 2. Visita los puntos sugeridos y responde las preguntas que encuentras aquí.
 3. Traza tu recorrido en el mapa.
- Sugerencia: Marca otros puntos en el mapa y escribe tus propias preguntas.

COMO ES
ADENTRO
ES AFUERA

DISPOSITIVO DE MEDIACIÓN

#comoesadentroesafuera
@ncartebogota

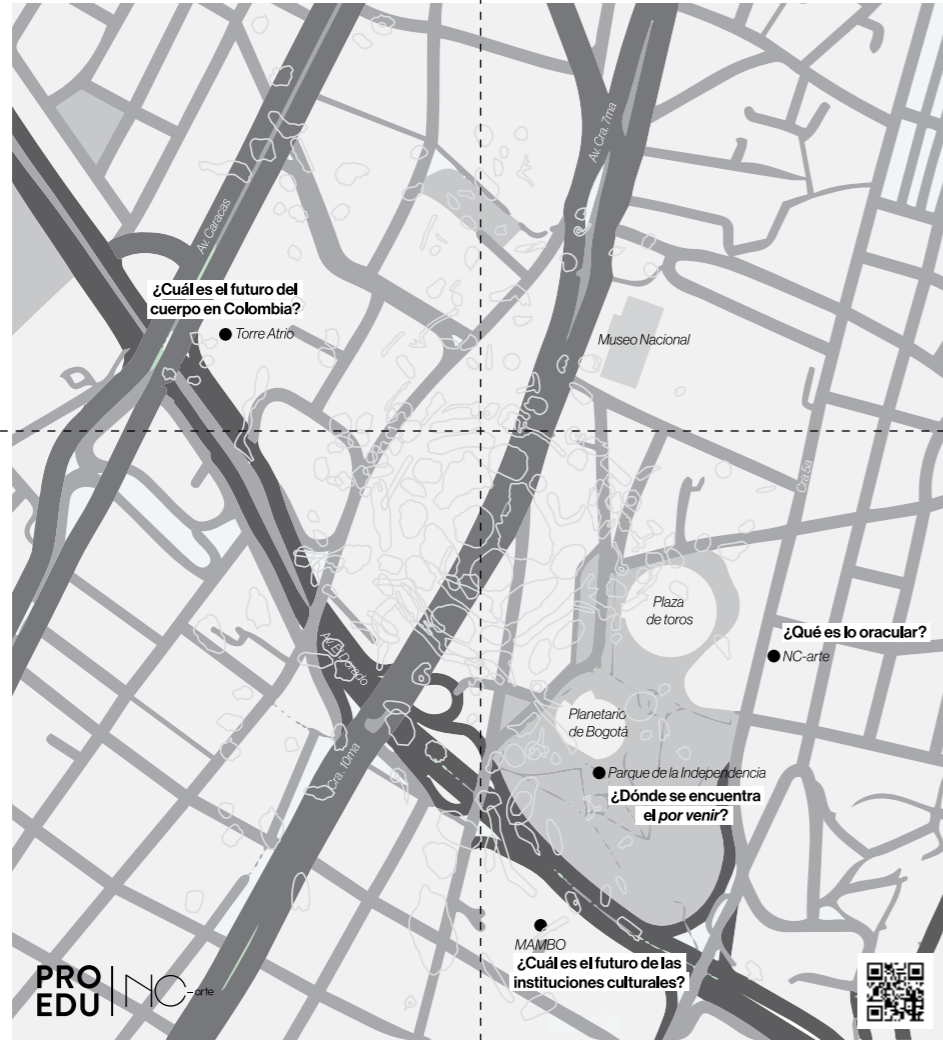


Fig.3

DISPOSITIVO DE MEDIACIÓN Nº 3



Nombre: Como es adentro es afuera. Como es afuera es adentro

Exposición: *Como es adentro es afuera* de María José Arjona

Fecha: Septiembre 30 2021 - enero 26 2022

Dimensiones: 21,5 x 27,6 cm

Material: Impresión en papel bond a 2 tintas

El objetivo del dispositivo de mediación de este proyecto consistió en situar al espectador como creador, en el proceso de elaborar su propia lectura del paisaje citadino entre NC-arte y Torre Atrio, a partir de reflexiones y preguntas inherentes al proyecto, derivando en una interpretación personal sobre el futuro/por venir/ver venir.

--

PREGUNTAS

- ¿Cual es el futuro del cuerpo en Colombia?
- ¿Qué es lo ocular?
- ¿Dónde se encuentra el por venir?
- ¿Cuál es el futuro de las instituciones culturales?

--

INSTRUCCIONES

1. Recorre libremente el espacio entre NC-arte y Atrio utilizando el mapa.
 2. Visita los puntos sugeridos y responde las preguntas que encuentras aquí.
 3. Traza tu recorrido en el mapa,
- Sugerencia: Marca otros puntos en el mapa y escribe tus propias preguntas

--





nc-arte.com