

Ana Torfs

Espacio oscuro donde
no pueden ponerse las cosas

Dark Space Where Things
Cannot Be Put





Sideshow [Espectáculo paralelo], 2019. Fotograma—Still [Cat. 3]



El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC,
agradece el generoso apoyo de:

—
The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC,
thanks the generous support of:



Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas

Nombres: Torfs, Ana, autor. | Gerber Bicecci, Verónica, 1981-, autor. | Roy Luzarraga, Virginia, autor. | Alkins, Ted, traductor. | Buen, Estela de, traductor. | Fraga, Christopher, traductor. | MacSweeney, Christina, traductor. | Soler Frost, Jaime, traductor.

Título: Ana Torfs : espacio oscuro donde no pueden ponerse las cosas = Ana Torfs : dark space where things cannot be put / textos-texts, Verónica Gerber Bicecci, Virginia Roy Luzarraga, Ana Torfs ; traducción-translation, Ted Alkins, Estela de Buen, Christopher Fraga, Christina MacSweeney, Jaime Soler Frost.

Otros títulos: Ana Torfs : dark space where things cannot be put.

Descripción: Primera edición = First edition. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo : Editorial RM, 2021. | Texto en español e inglés. | “Publicado con motivo de la exposición *Espacio oscuro donde no pueden ponerse las cosas* (2 de octubre de 2021 al 27 de febrero de 2022) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México” –Colofón.

Identificadores: LIBRUNAM 2107304 (impreso) | LIBRUNAM 2107305 (libro electrónico) | ISBN (impreso) (UNAM) 978-607-30-4951-1| ISBN (impreso) (RM) 978-84-17975-90-6 | ISBN (libro electrónico) (UNAM) 978-607-30-4941-2

Temas: Torfs, Ana — Exposiciones. | Proyección de arte — Exposiciones.

Clasificación: LCC N6973.T67.A4 2021 2021 (impreso) | LCC N6973.T67 (libro electrónico) | DDC 759.9493—dc23

Primera edición 2021—First edition 2021

D.R. © UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México
MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo,
Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autoras—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN UNAM 978-607-30-4941-2

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Ana Torfs

Espacio oscuro donde
no pueden ponerse las cosas

Dark Space Where Things
Cannot Be Put



The Magician & the Surgeon [El mago y el cirujano], 2020. Vista de la exposición en—Exhibition view at Bozar, Centre for Fine Arts, Bruselas—Brussels, 2020

Palabras prestadas	08
Borrowed Words	20

Virginia Roy Luzarraga

Periplo: veintiséis reflexiones peripatéticas en torno a 30

The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria

Periplo: Twenty-Six Peripatetic Musings around

The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria

Ana Torfs

Dobla, dobla, trabajo y afán... Veintidós senderos 62

que se bifurcan hacia *Incantations (Double Double)*

Double, Double, Toil and Trouble... Twenty-Two Forking Paths to

Incantations (Double Double)

Ana Torfs

SUSURRO □ PANTOMIMA □ ESCRITURA = VOZ 98

WHISPER □ MIME □ WRITING = VOICE 112

Verónica Gerber Bicecci

Semblanza 123

Biographical Sketch 124

Catálogo 125

Catalog

Créditos 126

Credits

Palabras prestadas

—
Virginia Roy Luzarraga



When You Whistle, It Makes Air Come Out [Cuando silbas, el aire sale], 2019. Vista de la instalación en—installation view at, Bozar, Centre for Fine Arts, Bruselas—Brussels, 2020

Acto 1: Atisbar tierra

La tripulación está formada por un panadero, un carnicero, un jugador de billar, un fabricante de gorras, un limpiabotas,¹ un abogado, un olvidadizo y un castor. Liderados por el capitán, todos están alistados para *La caza del snark*. Este es el punto de partida del poema de Lewis Carroll,² un texto repleto de humor e ingenio donde el escritor inglés desarrolla una historia inverosímil y disparatada que subvierte las palabras y pervierte el lenguaje mismo. En el poema, los tripulantes alaban la pericia del capitán, que porta para la expedición el más comprensible de todos los mapas: un mapa en blanco, sin formas convencionales, ni islas, ni referencias. Adaptable a cualquier situación.

Fiel a su literatura, Carroll ahonda en las asociaciones de frases inentendibles para el lector, como los elementos identificativos del deseado *snark*:

Un sabor crujiente como un abrigo demasiado ajustado a la cintura
se debe distinguir entre los que tienen plumas y pican, y los que tienen bigote y arañan...
si es útil puede servirlo con la verdura, o para encender una vela.

Y un largo etcétera. Como el mismo Carroll confiesa en el prefacio, el autor se explaya en la construcción de palabras por fusión de vocablos, según le interesa. Así, se puede leer (o no) la propia palabra *snark* como una unión de *snake* [serpiente] y *shark* [tiburón] o, como el propio autor revela en las primeras páginas, *humioso*, como el equilibrio entre *humeante* y *furioso*.

Este poema de Carroll nos permite ilustrar dos aspectos cruciales de la producción de la artista belga Ana Torfs. Por un lado, el interés en el lenguaje y en el espacio de construcción de éste: las instalaciones de Torfs reflexionan sobre la invención y la convención de la palabra. A la artista le interesa habitar los procesos de transmisión de significado y las posibilidades de su traslación y su traducción. Más allá de considerar el lenguaje

—

1— Existe incertidumbre en torno al significado real de la palabra *boots* como aparece en el texto de Carroll. Como referencia, ver: https://snrk.de/page_bootsbonnetmaker/.

2— Lewis Carroll, *La caza del snark*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1997.

como un continente estanco, explora los espacios de mutación y transformación del lenguaje y los resquicios donde éste posibilita la interpretación. En palabras de la propia artista, el lenguaje “colorea” a la historia,³ la pinta o la tiñe, dependiendo del relato dado. Las obras de Ana Torfs indagan en los vestigios que dejan las palabras, en tanto ejercicios hermenéuticos que permiten relecturas. Como ella misma ha afirmado: “¿No viven los seres humanos, como los loros, de palabras prestadas?”.⁴

Por otro lado, la delirante travesía de Carroll también nos remite a la vasta literatura de viajes y aventuras, fuentes que exploran la idea del “periplo” y la fascinación por descubrir nuevos territorios. La artista se ha nutrido en diversas ocasiones de esos textos y, en su proceso de creación, ha utilizado referencias variadas: desde la psicología, la literatura o el teatro de sombras, hasta la botánica o los libros de expediciones. Su instalación *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria [El loro y el ruiseñor, una fantasmagoría]* (2014) parte de los diarios de Cristóbal Colón de 1492, transcritos por Bartolomé de las Casas:⁵ un texto que describe la seducción y atracción que experimentaron los primeros exploradores europeos en las Américas, ante lo nuevo y lo desconocido. Más allá de la exploración y clasificación de ese “nuevo” mundo, el interés de Torfs reside en cómo ellos configuraron con palabras “lo nuevo” y de qué manera la denominación implica un acto de apropiación. Como es sabido, el “descubrimiento” del Nuevo Mundo no sólo conllevó el saqueo de los recursos naturales y la esclavitud de los indígenas, sino también la imposición de un lenguaje. La misma tripulación hablaba una Babel de voces: Colón hablaba genovés y castellano, y algunos tripulantes hablaban gallego y euskera; y a su llegada, se encontraron con las lenguas originarias de los habitantes de esta tierra.

Entre las anotaciones del diario de Colón, la artista rescata sus referencias a la limitación que supone el lenguaje y

3— Ana Torfs, “A Tragedy in Two Acts”, en *Hearings, the Online Journal of Contour Biennale*, 30 de septiembre de 2016. Disponible en inglés en: <http://hearings.contour8.be/2016/09/30/a-tragedy-in-two-acts/>.

4— Ana Torfs, “Periplo: veintiséis reflexiones peripatéticas en torno a *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria*”, publicado inicialmente en inglés, danés y francés en *Echolalia*, Wiels, Bruselas, 2014. Traducido al español en esta publicación, p. 30.

5— Cristobal Colón, *The Diario of Christopher Columbus's First Voyage to America 1491-1493*, transscrito por Fray Bartolomé de las Casas, traducido al inglés por Oliver Dunn y James E. Kelly, University of Oklahoma Press, Norman, 1989.

al extrañamiento lingüístico. Entre los fragmentos, destaca la alusión al loro, el único ser vivo que menciona Colón a su llegada y que se distingue por su habilidad de repetición e imitación. De esta manera, la importancia del lenguaje y de su sonoridad sirve a Torfs para develar historias coloniales, para escapar de la restricción del idioma y filtrarse por los espacios que emergen de la revisión de ciertas historias.

Sus piezas se deslizan de manera fluida entre la política de la geografía, y transitan entre las grietas de la historia y las narrativas subyacentes. La naturaleza y el paisaje desempeñan también un papel decisivo en esta deconstrucción. Así, *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria* se compone de una secuencia de fotografías infrarrojas en blanco y negro que simulan un bosque tropical,⁶ donde el espectador proyecta imaginarios, lugares y colores variados. En la instalación, estas imágenes dialogan con videos que muestran interpretaciones en lenguaje de señas americano (ASL, por sus siglas en inglés) de los pasajes del diario de Colón seleccionados por Torfs: tres intérpretes —cada uno prolífico en un lenguaje de señas distinto—, se alternan de manera aleatoria para reinterpretar el texto narrado en inglés. La artista acrecienta así la buscada sensación de incomprendimiento y desconcierto, y genera —como en el acto de percepción— una experiencia de ilusión y fantasmagoría.

Acto 2: La voz y el canto

El relato *La caza del snark* se estructura en espasmos, un término que refiere a las contracciones bruscas del cuerpo, mediante

—

6— De hecho, Torfs realizó esta serie de imágenes en el Jardín Botánico de Soledad, en Cienfuegos, Cuba. Este jardín botánico, originalmente llevaba el sugerente nombre de Soledad, herencia del plantío de cañas de azúcar que operó ahí desde 1850. Edwin Atkins (1850–1926), un magnate de Boston, adquirió la plantación Soledad en 1883, junto con más de 200 esclavos africanos. Para 1894, Soledad fue una de las plantaciones de caña modernas más grandes del mundo. En 1899, la Universidad de Harvard comenzó a colaborar con Atkins para la creación, en Soledad, de la Harvard Botanic Station for Tropical Research and Sugar Cane Investigation. Al mismo tiempo, los profesores en Harvard constituyeron una increíble colección de plantas en Soledad. Este proyecto fue financiado por Atkins y, tras su muerte, el espacio fue nombrado como el Atkins Institution of the Arnold Arboretum. Harvard perdió el control sobre el jardín botánico en Cienfuegos tras la Revolución cubana. Para más información, ver: <https://anatorfs.com/projects/The-Parrot-the-Nightingale-a-Phantasmagoria>.

las que éste se hace presente más allá de la razón, con gestos involuntarios y meramente fisiológicos que el intelecto no comprende. Torfs busca también esos espacios liminales donde emerge lo corpóreo, ya sea a través de la gestualidad o de la sonoridad, como la voz y la música. Uno de los ejes estructurales de su producción es la presencia de la voz, así como la repetición y el eco como parte del proceso de transmisión de historias.

Incantations (Double Double) [Encantamientos (dobra, dobla)] (2017) refleja estas inquietudes. En ella, la artista juega, como en muchas de sus obras, con la etimología de una palabra; en este caso *incantare* en su doble acepción: como *encantamiento* y como *canto*. La pieza se basa en los test de Rorschach, un método proyectivo impulsado por el psiquiatra suizo con el mismo nombre en los años veinte, y que se utilizó ampliamente durante casi todo el siglo xx. Como se sabe, el test analiza la personalidad de quien participa por medio de la interpretación libre de las 10 icónicas manchas de tinta de Hermann Rorschach. En su obra, Torfs recoge fragmentos de las respuestas obtenidas en varias pruebas y compuso 120 canciones, para ser improvisados con voz por mujeres de Java. Así, la música emerge para dar forma a las palabras y se amplifica la potencia de la voz.⁷

Como escribió el ensayista mexicano Alfonso Reyes, el sonido de la palabra proviene de lo gutural y se disuelve en el aire, en lo etéreo: “La palabra —humo de la boca en el jeroglifo chino— quiere deshacerse en el aire; se la lleva el viento”.⁸ De hecho, la propia artista ha explicado el placer que sentía de pequeña mientras aprendía a leer en voz alta, lo que la llevó incluso a tomar clases de declamación.⁹ En esta línea, y como ha analizado Judith Butler, la performatividad de la voz ha sido crucial en los discursos recientes de empoderamiento e identidad.

Volviendo a la pieza, la música de las canciones y sus textos se acompañan de un juego de sombras con marionetas. Éstas

7— Torfs seleccionó fragmentos de varios protocolos de pruebas de Rorschach, grabados entre 1938 y 1981 por un antropólogo en la isla de Alor (entonces, una colonia danesa en la actual Indonesia), en reservas de indios americanos, en Japón, en Algeria y en China. La artista también incorporó fragmentos de reportes del propio Hermann Rorschach. La poesía, las palabras, como un lenguaje y una literatura, fascinaron a Torfs en la creación de esta obra.

8— Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 4.

9— Ana Torfs en conversación con Gabriele Mackert, “Never Trust the Artist, Trust the Tale”, en *Album/Tracks A+B*, 2010.

están basadas en las formas originales de las 10 manchas de Rorschach, y fueron realizadas por artesanos javaneses siguiendo la tradición de los títeres de *wayang*.¹⁰ Estas marionetas están también presentes en el espacio de exposición como esculturas, y sus sombras se proyectan en los muros del museo, creando composiciones de sombras e ilusiones. Como constelaciones, las manchas se disuelven en un juego de claroscuros y se expanden por el espacio, fusionando el objeto mismo con la proyección y con su representación. La instalación ahonda, así, en la dicotomía entre lo que vemos y lo que sabemos —o creemos saber—, y en cómo la visualidad es también algo construido. Así se incide, de nuevo, en el papel de las convenciones históricas implícitas en todo acto perceptivo. ¿Qué hay de constructo en lo que observamos y nos representamos? ¿Qué existe de artificio en lo que percibimos? ¿Cómo lo construimos?

Acto 3: Respiración, aire y murmuro

El escritor de ciencia ficción Ted Chiang escribió en su cuento “El gran silencio”:

No es coincidencia que aspiración signifique tanto la esperanza como el acto de respirar. Cuando hablamos, usamos el aire en nuestros pulmones para dar a nuestros pensamientos una forma física. Los sonidos que hacemos son, al mismo tiempo, nuestras pretensiones y nuestra fuerza vital. Hablo, luego existo. Los aprendices vocales, como los loros y los humanos, son quizás los únicos que comprenden completamente la verdad de esto.¹¹

Estas palabras resuenan en *When You Whistle, It Makes Air Come Out* [Cuando silbas, el aire sale] (2019), obra que alude a las teorías de aprendizaje de Jean Piaget, recogidas en *The Child’s Conception of Physical Causality* [La causalidad física en el niño]

—

10— *Wayang* (palabra javanesa para sombra) es el nombre dado al teatro clásico javanes con marionetas, el cual utiliza las sombras proyectadas por los títeres, manipulados por un titiritero, ante una pantalla translúcida. Las marionetas de *wayang* están hechas de cuero de bisonte perforado y pintado, montados sobre soportes de cuerno.

11— Ted Chiang, “El gran silencio”, en *Exhalación*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2020, p. 23.

(1927). El psicólogo y epistemólogo genético suizo argumentó que el pensamiento y el lenguaje se desarrollaban de manera separada. Así, a través de la experiencia, la persona modificaba sus esquemas cognitivos. En sus entrevistas a niños, Piaget les preguntó sobre el origen de la respiración y la naturaleza del aire: ¿por qué respiramos?, ¿de dónde proviene el aire que tenemos en la boca? Ana Torfs se apropió de algunas de estas respuestas y las compone en una caja de luz que alude a las marquesinas de los antiguos cines, y filma los resultados.

Además de los textos de estas respuestas infantiles, la instalación incluye el propio sonido de la inspiración y la exhalación.¹² La tensión entre la escucha de la respiración y la lectura del texto, produce un sugerente ejercicio de metalenguaje con el que aprender este fenómeno vital precognitivo: ¿qué implica respirar?, como preguntaba Piaget. En el contexto actual de la pandemia por la COVID-19, la pieza cobra además una dimensión distinta. La transmisión del aire —la relación y dependencia con los otros que se genera al compartirlo— ha llevado a entender a la respiración como símbolo de la fragilidad de los cuerpos sobrevivientes. Franco “Bifo” Berardi ha denominado esta situación social como el “colapso respiratorio” y ha considerado el respirar como un acto poético.¹³

El sonido es también la piedra angular de *Echo's Bones / Were Turned to Stone* [Los huesos de Eco/Convertidos en piedras], (2020). El título, que aparece bordado a mano en una alfombra, alude a la ninfa Eco, castigada por la diosa Hera. Según relata Ovidio en las *Metamorfosis*, Eco fue condenada a no poder hablar por sí misma y a repetir tan sólo las últimas palabras que escuchara; ella, por lo tanto, no logra comunicarse como un individuo, su voz es mera repetición. Junto a la alfombra, se presenta una pieza sonora¹⁴ que propone asociaciones juegue-

—

12— Las respuestas a las preguntas de Piaget están editadas al ritmo de la respiración de Torfs.

13— Franco “Bifo” Berardi, *Respirare. Caos y poesía*, Buenos Aires, Prometeo, 2020.

14— Esta obra se presentó por primera vez en el Bozar Centre for Fine Arts en Bruselas. La exposición abrió el 11 de marzo de 2020, pero tuvo que cerrar el día 13 por la mañana, tras el inicio de la primera reclusión por COVID-19 en Bélgica. Durante una noche y un solo día, el público fue capaz de descubrir la obra a través de audífonos. Para la reapertura de la exposición, el 19 de agosto del 2020, Torfs propuso otro mecanismo, uno más seguro, para que la audiencia escuchara la

tonas: susurros de un personaje femenino que entretiejen un texto auditivo, un mosaico de anécdotas sobre las vidas de varios artistas, escritores, actores y actrices, cantantes, modelos, directores y compositores:¹⁵ sus padecimientos y su muerte. Ahí, el cuerpo del visitante se sumerge en esas voces, donde los acontecimientos se entremezclan en el tiempo y traen el pasado al presente del espectador. Las enumeraciones del personaje se alternan con suspiros y quejidos que, entonces, se transforman en descripciones sobre el funcionamiento del cuerpo humano y de la condición actual del planeta donde historias, aparentemente inconexas, comienzan a formar patrones. Las referencias a glándulas y células se entrelazan con menciones a la contaminación y al calentamiento global. En esta analogía de vida se manifiesta tanto la vulnerabilidad de nuestro organismo como la del medio ambiente, pero también la fragilidad del acto creativo en sí mismo. Entre accidentes y enfermedades, los sucesos de los artistas nos remiten a las condiciones vitales de su subsistencia y a la precariedad de su posición. La enunciación de sus vidas resiste a lo efímero como actos de memoria ante el olvido, y desgrana aquello que sustenta la creación. Son ruinas de palabras —como declama, entre murmullos, la narradora de la pieza: “Cuando abrimos nuestras bocas, hablamos con las voces de diez mil muertos [...] Noches fantasma... tumbas fantasma... cuartos fantasma... luces fantasma... guardián fantasma [...] Somos fantasmas controlando un esqueleto envuelto en pellejo. Un ejército de sombras”.

En cambio, en *Sideshow [Espectáculo paralelo]* (2019) la voz desaparece y la fantasmagoría y las sombras resurgen en unos enigmáticos personajes enmascarados, que se mueven de manera hipnótica en un escenario colorido, pero ambiguo y misterioso. Una geisha, un payaso, una momia, un hombre pájaro y una mujer gato aparecen y desaparecen en una danza circular sin fin que recuerda a la danza medieval de la muerte.

obra: instalar dos pequeñas bocinas a la altura promedio de los oídos. Dado que el volumen del sonido era relativamente bajo, sólo se podía entender la narración si se acercaba la oreja a la bocina. Para la exposición en el MUAC, dado que no se podrán utilizar auriculares por los mismos motivos de salubridad, la artista ha decidido montar una hilera de pequeñas bocinas integradas al muro.

15— Georgia O’Keeffe, Robert Bresson, Lucia Joyce, Alejandro Dumas, Elsa von Freytag-Loringhoven, Samuel Beckett, Berthe Morisot, Erik Satie, James Baldwin, Delphine Seyrig, Ovidio, Mary Wollstonecraft, Isamu Noguchi, Lina Bo Bardi, Honoré de Balzac, Hilma af Klint, Edgar Allan Poe, Billie Holiday, y muchos más.

Inspirado por el cabaret, el teatro de marionetas, el cine mudo y las mascaradas, el desfile mudo es a la vez macabro, conmovedor, aterrador y cómico. Los movimientos lentos y los gestos de las figuras se inspiran en la danza Butoh de Japón, también conocida como la danza de la muerte y la enfermedad, que surgió después de los bombardeos atómicos a Hiroshima y Nagasaki. ¿Qué sucede, como señaló Virginia Woolf, cuando “el lenguaje se seca de inmediato”?¹⁶

Espacio oscuro donde no pueden ponerse las cosas, por último, alude al intersticio en el que los elementos emergen y fluyen, se evaporan y extravían, empiezan y acaban. Es un espacio indefinido, un lugar previo a la aparición de la imagen como secuencia y tránsito. Un lugar de incertidumbre donde ocurre el balbuceo previo a la construcción del lenguaje, pero donde, a la vez, surge la voz que no se puede aferrar. Igual que una cartografía, la producción de Torfs se presenta como el mapa de Carroll: un plano para navegar en el espacio oscuro donde no se pueden poner las cosas.

16— Virginia Woolf, *Estar enfermo: notas desde las habitaciones de los enfermos*, Barcelona, Alba, 2019.

WHEN YOU DRINK

HOT MILK,

iT MAKES SMOKE



The Magician & the Surgeon [El mago y el cirujano], 2020. Vista de la exhibición en—Exhibition view at Bozar, Centre for Fine Arts, Bruselas—Brussels, 2020

Borrowed Words

Virginia Roy Luzarraga



Incantations (Double Double) [Encantamientos (dobra, dobla)], 2017. Vista de la instalación en—Installation view at, Bozar, Centre for Fine Arts, Bruselas—Brussels, 2017

Act 1: A glimpse of land

The crew consists of a baker, a butcher, a billiard-marker, a maker of bonnets, a boots,¹ a barrister, a forgetful man, and a beaver. Lead by the Captain, they have all enlisted in *The Hunting of the Snark*.² This is the point of departure of Lewis Carroll's poem, an ingenious text, replete with humor, in which the English author tells an unlikely, nonsensical story that subverts words and perverts language itself. In the poem, the crew praises the expertise of the Captain, who has brought with him on the expedition an easily read chart: a blank map, without the usual forms, islands or points of reference. A map that can be adapted to any situation.

True to his literature, Carroll delves into associations to form phrases that are incomprehensible to readers, such as the identifying traits of the prized *snark*:

The first is a taste... crisp: like a coat that is rather too tight at the waist.

Distinguishing those that have feathers and bite from those that have whiskers and scratch...

... you may serve it with greens, and it's handy for striking a light.

And so it goes on. As Carroll confesses in the preface, he enjoys fusing words at will to form new ones. So the word *snark* can be read (or not) as the union of *snake* and *shark*, or, as the author reveals in the first pages of the book, *frumious* as the balance between *fuming* and *furious*.

Carroll's poem illustrates two central aspects of the work of the Belgian visual artist Ana Torfs. On the one hand is her interest in language and the space in which it is constructed: Torfs's installations reflect on the invention and conventions of the word. The artist's aim is to inhabit the processes of the transmission of meaning and the possibilities of its transpositions and translation. Rather than considering language as hermetic, she explores the spaces of its mutation and transformation and the gaps that allow for interpretation. In the artist's own words,

—

1— There is certain discussion among scholars about the definition of *boots* inside Carroll's text. For reference, see: https://snrk.de/page_boots-bonnetmaker/.

2— Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark*, London, Tate Publishing, 2011.

language colours a story,³ paints or tinges it, depending on the given narrative. In her work Ana Torfs investigates the vestiges left by words, in terms of hermeneutic exercises that permit re-readings. As she puts it: “Don’t human beings, like parrots, live on borrowed words?”⁴

However, Carroll’s delirious journey also refers to the vast literature of travel and adventure, which explores the concept of “periplus” and the fascination with the discovery of new lands. Torfs has, on a number of occasions, taken inspiration from such texts and draws on a wide variety of sources in her creation process: everything from psychology, literature, and shadow theater to botany and travel journals. Her installation *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria* (2014) is based on Columbus’s travel diary of 1492, in a transcription by Bartolomé de las Casas:⁵ a text that describes the seductive attraction of the new and the unknown experienced by the first European explorers of the Americas. Rather than the exploration and classification of that “new” world, what interests Torfs is the ways in which they used words to give form to “the new,” and how naming implies an act of appropriation. As is well known, the “discovery” of the New World not only led to the pillaging of natural resources and the enslavement of indigenous peoples, but also to the imposition of a language. The crew themselves talked a Babel of voices: Columbus spoke Genoese and Spanish, while other sailors were Galician and Basque speakers; on their arrival, they were confronted with the originary languages of the inhabitants of that land.

From Columbus’s diary notes, Torfs rescues his references to the limitations of language and linguistic estrangement. Among the fragments, one of the most notable is the reference to the parrot, the only living being Columbus mentions upon his arrival, with its talent for repeating and imitating. In this way, the

—

3— Ana Torfs, “A Tragedy in Two Acts”, in *Hearings, the Online Journal of Contour Biennale*, September 30, 2016. <http://hearings.contour8.be/2016/09/30/a-tragedy-in-two-acts/>.

4— Ana Torfs, “Periplus: Twenty-Six Peripatetic Musings around *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria*”, originally published in Dutch, English and French in *Echolalia*, Brussels, Wiels, 2014. Republished in this publication on p. 48.

5— Christopher Columbus, *The Diario of Christopher Columbus’s First Voyage to America 1491-1493*, abstracted by Fray Bartolomé De Las Casas, transcribed and translated into English by Oliver Dunn and James E. Kelly, University of Oklahoma Press, Norman & London, 1989.

centrality of language and its sounds allows the artist to unveil colonial stories in order to escape linguistic restrictions and filter into the spaces that emerge from the revision of certain stories.

Her works move fluidly through the politics of geography and pass through the cracks of history and underlying narratives. Nature and landscape also play a decisive role in this deconstruction. So, *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria* is composed of a series of infra-red photographs in black and white, simulating tropical forests,⁶ onto which the viewer projects a variety of imagery, locations, and colors. In the installation, these images are in dialogue with videos showing an American sign-language (ASL) interpretation of Torfs's carefully selected passages from Columbus's journal, while one of three Anglophone interpreters, each one fluent in a different sign language and alternating one another randomly, reinterprets the footage in spoken English. In this way, the artist augments the sought-for sense of incomprehension and uncertainty and, as in the act of perception, generates an experience of illusion and phantasmagoria.

Act 2: Voice and song

The story of *The Hunting of the Snark* is divided into “fits,” a term referring to brusque spasms that affect the body, and by means of which that body makes its presence felt beyond rationality through involuntary, physiological gestures that the intellect cannot comprehend. Torfs also seeks those liminal spaces where the body emerges, whether through gesture or sound, as voice and music. Among the structural axes of her work are the presence of voice, repetition, and echo as elements of the process of the transmission of stories.

—

6— In fact, Torfs made the images in the Jardín Botánico de Soledad in Cienfuegos, Cuba. The botanical garden originally bore the evocative name Soledad [Solitude], after the sugar plantation that was already in operation here by 1850. A rich industrialist from Boston, Edwin Atkins (1850–1926), acquired the Soledad plantation in 1883, along with over two hundred slaves of African origin. By 1894, Soledad was one of the largest modern sugar plantations in the world. Harvard University began to collaborate with Atkins in 1899, which led to the creation at Soledad of the Harvard Botanic Station for Tropical Research and Sugar Cane Investigation. At the same time, the Harvard professors assembled a magnificent collection of plants at Soledad. The project was funded by Atkins and, after its benefactor's death, was named the Atkins Institution of the Arnold Arboretum. Harvard lost all control over the botanical garden in Cienfuegos after the Cuban Revolution. For more information, see: <https://anatorfs.com/projects/The-Parrot-the-Nightingale-a-Phantasmagoria>.

Incantations (Double Double) (2017) reflects these concerns. In it, as in many of her other works, the artist plays with the etymology of a word; in this case *incantare*, in its twofold sense of *enchant* and *sing*. The piece is based on Rorschach tests, a projective method introduced by the Swiss psychiatrist of that name in the 1920s, which was widely employed throughout the whole of the twentieth century. The test analyzes the personalities of participants through free interpretation of Hermann Rorschach's 10 iconic inkblots. In this work, Torfs brings together fragments of the responses obtained from various tests and composed 120 song texts, which were improvised by Javanese women, so that the music gives form to the words, and the power of the voice is amplified.⁷

As the Mexican essayist Alfonso Reyes wrote, sound and the word have their origins in the throat and dissolve in the air, in the ether: “The word—smoke from the mouth in the Chinese hieroglyph—attempts to melt into the air; it is carried away by the wind.”⁸ In fact, Torfs herself has spoken of the pleasure she experienced as a child when learning to read aloud, which led her to take classes in enunciation.⁹ In the same vein, as Judith Butler has shown, the performativity of the voice has been a key element in recent discourses of empowerment and identity.

Returning to the piece, the songs and their texts are accompanied by a shadow play. The puppets are based on the original shapes of Rorschach's 10 inkblots, handmade by Javanese craftsmen, in the tradition of Wayang puppets.¹⁰ The puppets are also present in the exhibition space as sculptures, and their shadows are projected onto the walls of the museum to create a

7—Torfs selected fragments from various Rorschach protocols that were recorded between 1938 and 1981 by anthropologists on the island of Alor (then a Dutch colony in present-day Indonesia), in Native American Reservations, in Japan, Algeria and China, but she also included fragments from reports by Hermann Rorschach himself. Torfs became fascinated by this material, the poetry and the words themselves, as language and literature.

8—Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 4.

9—Ana Torfs in conversation with Gabriele Mackert, “Never Trust the Artist, Trust the Tale,” in *Album Tracks A + B*, 2010.

10—Wayang (Javanese: “shadow”), is the name for classical Javanese puppet drama that uses the shadows thrown by puppets, manipulated by a puppeteer, against a translucent screen lit from behind. Wayang puppets are made from perforated and painted buffalo hide and mounted on sticks in buffalo horn.

composite of shadows and illusions. Like constellations, the blots fade in a chiaroscuro effect and expand through space, fusing the real object with the projection and its representation. The installation delves into the dichotomy between what we see and what we know—or believe we know—and the ways in which the visual is also a construction. Once again, the work addresses the role of historical conventions implicit in every act of perception. Just how much of everything we see and imagine is a construction? How much artifice is involved in what we perceive? How do we construct it?

Act 3: Breathing, air, and whisper

The science fiction author Ted Chiang has written a short story called “The Great Silence.”

It’s no coincidence that “aspiration” means both hope and the act of breathing.

When we speak, we use the breath in our lungs to give our thoughts a physical form. The sounds we make are simultaneously our intentions and our life force. I speak, therefore I am. Vocal learners, like parrots and humans, are perhaps the only ones who fully comprehend the truth of this.¹¹

These words resound in *When You Whistle, It Makes Air Come Out* (2019), a work that the artist based on Jean Piaget’s theories of learning, collected in *The Child’s Conception of Physical Causality* (1927). The Swiss psychologist and genetic epistemologist argued that thought and language develop separately, and this experience modifies our cognitive schemata. Piaget interviewed the children about the origin of breathing and the nature of air: Why do we breathe? Where does the air in our mouths come from? Torfs appropriates some of these questions and places them in a light box—an allusion to early cinema sign announcements—and films the result.

In addition to the texts of the children’s responses, the installation also includes the sound of inhalations and exhalations.¹²

—

11— Ted Chiang, “The Great Silence,” in *Exhalation: Stories*, New York, Picador, 2019.

12— The children’s answers to Piaget’s questions are edited on the rhythm of Torfs’s own breath.

The tension between the act of listening to the breathing and the act of reading the texts produces a thought-provoking exercise in metalanguage through which to understand this vital, precognitive phenomenon: What does it mean to breathe?, as Piaget asks. In the present context of the COVID-19 pandemic, the piece takes on an additional dimension. Transmission through air—the relationship with and reliance on others generated when that air is shared—has led to an understanding of breathing as a symbol of the fragility of the bodies that survive. Franco “Bifo” Berardi has called this social situation “respiratory collapse,” and considers breathing to be a poetic act.¹³

Sound is also the cornerstone of *Echo’s Bones/Were Turned to Stone* (2020). The title, which appears on a hand-knotted rug, refers to the nymph Echo, castigated by the goddess Hera. As Ovid recounts in his *Metamorphoses*, Echo’s punishment was to be incapable of speaking for herself, only able to repeat the last words she heard; she, therefore, cannot communicate as an individual and her voice is mere repetition. With the rug goes a sound piece¹⁴ that suggests playful associations: whispers by a female character that weave an audio-text, a mosaic of anecdotes from the lives of various artists, writers, actors, singers, artist’s models, film directors, and composers,¹⁵ their illness and death. There, the visitor’s body is immersed in this wonderful voice, in which the events mingle in time and carry the past to the present of the viewer. Her countless enumerations alternate with sighs and groans, which then turn into factual descriptions of the functioning of the human body or the condition of the planet, where

13—Franco “Bifo” Berardi, *Respirare. Caos y poesía*, Buenos Aires, Prometeo, 2020.

14—This work was shown for the first time at Bozar Centre for Fine Arts in Brussels. The show opened on March 11, 2020, but had to close on March 13 in the morning at the start of the first COVID lockdown of the cultural world in Belgium. During only one evening and one day, the audience was able to discover the work with headphones. For the reopening of the show on August 19, 2020, Torfs had to propose another, safer way for the audience to listen to the work. She opted for 2 small speakers at ear height. The volume was fairly low, so that you could only understand the narration if you put your ear to the speaker. Also for the exhibition at MUAC, due to COVID-19 related safety reasons, headphones will not be possible, and Torfs opted for a row of small built-in speakers.

15—Georgia O’Keeffe, Robert Bresson, Lucia Joyce, Alexandre Dumas, Elsa von Freytag-Loringhoven, Samuel Beckett, Berthe Morisot, Erik Satie, James Baldwin, Delphine Seyrig, Ovid, Mary Wollstonecraft, Isamu Noguchi, Lina Bo Bardi, Honoré de Balzac, Hilma af Klint, Edgar Allan Poe, Billie Holiday, and numerous others.

seemingly unconnected stories begin to form patterns. The references to glands and cells are interlaced with mentions of pollution and global warming. In this analogue of life, both the vulnerability of our organism and of the natural environment are displayed, in addition to the fragility of the creative act itself. Between mishaps and illness, the events in the artists' lives refer us to the vital conditions of their sustenance and to the precariousness of their position. The enunciation of their lives resists the ephemeral as acts of memory in the face of oblivion, and reveals what sustains creation. They are "ruins of words," as the female character says between whispers. "When we open our mouths, we speak with the voices of ten thousand dead [...] Ghost nights... Ghost graves... Ghost rooms... Ghost lights... Ghost keeper [...] We are ghosts controlling a skeleton wrapped in flesh. Army of shadows."

By contrast, in *Sideshow* (2019) the voice disappears, but phantasmagoria and shadows reappear in the form of enigmatic, masked characters that move hypnotically across a multi-colored background, that is both ambiguous and mysterious. A geisha, a clown, a mummy, bird people and a catwoman appear and disappear in an endless circular dance, a reminder of the medieval Dance of the Death. Inspired by the cabaret, the puppet theatre, the silent film and the masquerade, this silent parade is at once macabre, moving, frightening and comical. The slow movements and gestures of the figures were inspired by the Japanese Butoh dance, also known as the Dance of Death and the Diseased, which emerged after the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki: what happens, as Virginia Woolf once noted, when "language at once runs dry."¹⁶

Thus, *Dark Space Where Things Cannot Be Put* refers to the interstice through which the different elements emerge, flow, evaporate, are lost, begin and end. It is an undefined space, a place preceding the appearance of the image as sequence and transition. A place of uncertainty where the babbling that precedes the construction of language exists, but where, simultaneously, the intangible voice swells. Torfs's work is like Carroll's map: a plan for navigating the dark space where things cannot be put.

—

16—Virginia Woolf, *On being ill*, Paris, Paris Press, 2005.



IT WAS ON THE TREES,
AND THEN IT CAME



The Magician & the Surgeon [El mago y el cirujano], 2020. Vista de la exhibición en—Exhibition view at Bozar, Centre for Fine Arts, Bruselas—Brussels, 2020

Periplo: veintiséis reflexiones peripatéticas en torno a *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria*¹

Ana Torfs



The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria [El loro y el ruiseñor, una fantasmagoría], 2014. Vista de la instalación en—Installation view at WIELS Contemporary Art Centre, Bruselas—Brussels, 2014

A. Mientras vacacionaba en Cuba en 2005, visité un impresionante jardín botánico cerca de la ciudad portuaria de Cienfuegos. Fundado en 1899, es la institución más antigua en su tipo de la isla caribeña y alberga quizás una de las colecciones de plantas más importantes de Latinoamérica. Mi primera impresión fue que el parque parecía haberse desbordado, con áreas que parecían más una jungla que un jardín. No obstante, la riqueza de la colección era evidente. El Jardín Botánico de Cienfuegos cubre 97 hectáreas —una superficie comparable a la del Meise Botanic Garden o a la del Arnold Arboretum en Boston, ambos entre los más grandes del mundo—. Allí crecen más de dos mil variedades de plantas tropicales y subtropicales, muchas de ellas raras, como su singular colección de cuatrocientos tipos de orquídeas. También tiene más de doscientas variedades de palmeras, entre las que se cuentan *Washingtonia robusta*, *Scheelea liebmennii*, *Hyophorbe verschaffeltii* y *Copernicia ekmanii*. En un giro extraño, cuando revelé mis fotografías de los jardines, no mostraban más que una serie de contornos decolorados. En lugar de un registro fotográfico, lo único que conservé fue una impresión mental, que se desvaneció gradualmente, dejando el deseo siempre presente de redescubrir este jardín del Edén.

B. En 1992, compré el libro *The Four Voyages of Columbus: A History in Eight Documents Including Five by Christopher Columbus [Los cuatro viajes de Colón: una historia en ocho documentos, incluidos cinco de Cristóbal Colón]*.² Aunque no lo leí de inmediato, sabía que lo haría tarde o temprano.

C. El diccionario en línea Merriam-Webster define *fantasmagoría* como: “una escena confusa o rara que es como un sueño porque siempre está cambiando de una manera extraña”.³

La entrada continúa:

1. Una exhibición de efectos ópticos e ilusiones.

—

1— Este texto se publicó por primera vez en *Echolalia*, Ana Torfs (ed.), Bruselas-Colonia, Wiels/Koenig Books, 2014, pp. 184-191.

2— Cristóbal Colón, *The Four Voyages of Columbus: A History in Eight Documents Including Five by Christopher Columbus*, Cecil Jane (ed.), Nueva York, Dover Publications, 1988.

3— Merriam-Webster Online, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/phantasmagoria>.

- 2a. Una compleja sucesión en constante cambio de cosas vistas o imaginadas.
- 2b. Una escena que cambia constantemente.
3. Una combinación, colección o ensamblaje extraño o fantástico.

D. Desde hace unos años, me fascinó el Diario de Cristóbal Colón de su primer viaje a América, 1492–1493,⁴ que describe la “India” recién descubierta como una cornucopia, un paraíso de flores maravillosas, con mil variedades de árboles y frutos notables, sin mencionar los asombrosos peces y aves de los colores más deslumbrantes. El relato del “Almirante”, como Colón se refiere a sí mismo en todo momento, me recordó las leyendas medievales. Era imposible para los europeos del siglo xv visualizar un mundo nuevo, por lo que recurrieron a las imágenes de Oriente de las *Historias* de Heródoto (siglo v a.C.), así como al diario de viajes del siglo XIII de Marco Polo y a *Los viajes de Sir John Mandeville*, que fue inmensamente popular desde mediados del siglo XIV en adelante. Los relatos de Mandeville, que resultaron ser en gran parte ficticios, no sólo inspiraron a Colón, sino también a Jonathan Swift (1667–1745) cuando escribía *Los viajes de Gulliver* (1726): “Sus habitantes [de la isla de Nacameran], hombres y mujeres, tienen todos cabezas como perros, y de ahí que se les llame cinocéfalos. [...] Cuando derrotan a un enemigo en la batalla y lo apresan, al pronto se lo comen”.⁵ Colón, igualmente, escribe sobre caníbales con un solo ojo en la frente y rostros caninos. Relata haber visto sirenas que, lejos de ser tan hermosas como esperaba, eran feas, con rostros masculinos. Y afirma, como Mandeville, haber visto una isla habitada únicamente por mujeres.

E. El célebre autor francés Jean de La Fontaine (1621–1695) nunca escribió una fábula llamada “El loro y el ruiseñor”. Pero su trabajo incluye “El milano y el ruiseñor” y “Los dos loros, el rey y su hijo”.

F. Bartolomé de Las Casas (1484–1566), a los nueve años, estuvo presente el Domingo de Ramos del 31 de marzo de 1493,

4— Cristóbal Colón, *The Diary of Christopher Columbus' First Voyage to America, 1492–1493*, Oliver Dunn y James E. Kelley, Jr. (eds.), Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1989.

5— John Mandeville, *Los viajes de John Mandeville*, Ana Pinto (ed.), Madrid, Cátedra, 2001, p. 205.

para presenciar el desfile triunfal de Colón por las calles de Sevilla. El Almirante estuvo acompañado por seis indios taínos, los primeros nativos de América en pisar el Viejo Continente, con hermosos loros de plumas rojas y verdes, también traídos del “Nuevo” Mundo. El padre de Las Casas y tres tíos se anotaron para el segundo viaje de Colón ese mismo año, quizás todavía bajo la influencia del espectacular desfile. En 1513, el propio Bartolomé de las Casas participó en la sangrienta conquista de Cuba; al escribir sobre ello años después, en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, señala que “entraron los españoles desde luego que las conocieron como lobos y tigres y leones crudelísimos de muchos días hambrientos. Y otra cosa no han hecho de cuarenta años a esta parte hasta hoy, y hoy en este día lo hacen, sino despedazallas, matallas, angustiallas, afigilllas, atormentallas y destruillas por las extrañas y nuevas y varias y nunca otras tales vistas ni leídas ni oídas maneras de残酷idad”.⁶ Aunque Las Casas se presentó más tarde como un apasionado protector de los indios, no vio nada de malo en la importación masiva de esclavos africanos, que fueron puestos a trabajar en las minas de plata y oro de América, así como en la producción industrial de café, azúcar y tabaco, los primeros bienes de consumo masivo.

G. La única criatura (aparte de los humanos) que Colón registró después de su primer día en las “Indias”, el jueves 11 de octubre de 1492, fue un loro, un ave famosa por su habla imitativa y de repetición. Anotó en su diario ese mismo día que los indios “deven ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dizen todo lo que les dezía. [...] llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis a Vuestras Altezas para que deprendan fablar”.⁷

H. ¿No resulta fascinante que en su famoso *Curso de lingüística general* (1916), el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857–1913)

6— Bartolomé de las Casas, *Brief Account of the Devastation of the Indies* (1552), <http://www.swarthmore.edu/SocSci/bdorseyn/41docs/02-las.html>. [*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, edición y notas José Miguel Martínez Torrejón, prólogo y cronología Gustavo Adolfo Zuluaga Hoyos, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2011, pp. 14–15. T.]

7— Colón, “11 October 1492”, en *The Diario..., op. cit.*, pp., 67–68 [“Diario del primer viaje. Entrada del 11 de octubre de 1492”, en *Los cuatro viajes. Testamento*, Consuelo Varela (ed.) Madrid, Alianza, 1992. T.]

desarrollara su teoría, la piedra angular de la semiótica, usando un emblema con la palabra latina para “árbol”, *arbor* y el dibujo de un árbol?

I. Los españoles usaban señas y gestos para comunicarse con los “indios”, pero no es nada seguro que se entendieran. Colón interpretó todo de la manera que más le convenía. El Almirante se reunió con un rey indio, al que ofreció una serie de obsequios, como siempre hacía en tales ocasiones. Incluían una colcha, zapatos rojos, una cadena de cuentas de ámbar y un frasco de agua de azahar. El rey indicó que estaba encantado con los regalos, pero que le preocupaba el hecho de que ni él ni sus consejeros pudieran entender a Colón o viceversa. No obstante, el Almirante dedujo de su “conversación” con el rey que toda la isla estaba en lo sucesivo bajo dominio español.⁸

J. En *Seis paseos por los bosques narrativos*, Umberto Eco escribe: “Un bosque es, para usar una metáfora de Borges [...], un jardín cuyos senderos se bifurcan. Incluso cuando en un bosque no hay senderos abiertos, todos podemos trazar nuestro propio recorrido decidiendo ir a la izquierda o a la derecha de un cierto árbol y proceder de este modo, haciendo una elección ante cada árbol que encontremos”. El bosque es una metáfora del texto narrativo: “Hay bosques como Dublín, donde en lugar de Caperucita Roja podemos encontrarnos con Molly Bloom, o como Casablanca, donde nos encontramos con Ilsa Lund o Rick Blaine”.⁹

K. Tzvetan Todorov afirma en *La conquista de América: la cuestión del otro*: “El descubrimiento de América no sólo es esencial para nosotros hoy en día porque es un encuentro extremo y ejemplar”, sino también porque “todos somos descendientes directos de Colón, con él comienza nuestra genealogía”. También marqué el siguiente pasaje en el primer capítulo de este fascinante libro: “Diríase que Colón ha emprendido todo eso para poder hacer relatos inauditos, como Ulises; pero ¿acaso no es el mismo relato de viaje el punto de partida, y no sólo el punto de llegada, de un

8— Colón, “18 December 1492”, *ibid*, p. 243.

9— Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos: Harvard University, Norton Lectures, 1992–1993*, Helena Lozano Miralles (trad.), Barcelona, Lumen, 1996, p. 14.

nuevo viaje? ¿Acaso Colón mismo no partió porque había leído el relato de Marco Polo?”¹⁰

L. El jardín botánico cerca de Cienfuegos en Cuba tiene una historia turbulenta. En el camino que conduce a la colección hay una “palma real”, o *Roystonea regia*, como se llama oficialmente al árbol nacional de Cuba. (La variedad debe su nombre científico a un ingeniero militar estadounidense, quien la identificó en 1900). En su corteza están grabadas las palabras *Harvard Biological Laboratory*. El jardín botánico originalmente llevaba el nombre evocador de *Soledad*, por la plantación de azúcar que ya funcionaba allí en 1850. Un rico industrial de Boston, Edwin Atkins (1850–1926), adquirió la plantación Soledad en 1883, junto con más de doscientos esclavos de origen africano. En 1894, Soledad era una de las plantaciones de azúcar modernas más grandes del mundo. La Universidad de Harvard comenzó a colaborar con Atkins en 1899, lo que llevó a la creación en Soledad de la Estación Botánica de Harvard para Investigaciones Tropicales y Estudios de la Caña de Azúcar. Al mismo tiempo, los profesores de Harvard reunieron una magnífica colección de plantas en Soledad. El proyecto fue financiado por Atkins y, tras la muerte de su benefactor, recibió el nombre de Atkins Institution of the Arnold Arboretum. El entonces director escribió a un colega en 1930: “El jardín es un jardín de sueños, es un paraíso. Incluso los árboles y palmeras orientales recuerdan al visitante la leyenda bíblica”.¹¹ Harvard perdió todo control sobre el jardín botánico de Cienfuegos después de la Revolución cubana.

M. Lo primero que llama la atención al leer el diario de Colón es la constante repetición de frases y palabras como *árbol*, *cruz*, *creer*, *ruiseñor*, *comercio*, *papagayo*, *peligro*, *maravilla*, *desnudo* y *arma*. La palabra que aparece con más frecuencia, después de *oro*, es *señal*: señales que deben ser descifradas y traducidas. Colón como intérprete. En el mar, cada trozo de madera flotante, pájaro o pez es una señal de que la tierra está cerca, y cuando

10— Tzvetan Todorov, *The Conquest of America: The Question of the Other*, Richard Howard (trad.), Norman, University of Oklahoma Press, 1999, 5 ss. [*La conquista de América. El problema del otro*, Flora Botton Burlá (trad.), México, Siglo XXI, 1987, pp. 15, 23. T.].

11— Marion D. Cahan, “The Harvard Garden in Cuba – A Brief History”, *Arnoldia* 51, núm. 3, 1991, p. 37.

finalmente desembarcan en “la India”, ven señales por todas partes de la presencia de oro y plata. En realidad, probablemente arribaron a una isla de las Bahamas, llamada *Guanahani* en el idioma de los nativos, pero que Colón inmediatamente nombró San Salvador. “... todos mancebos, como dicho tengo, y todos de buena estatura, gente muy hermosa... Traían ovillos de algodón hilado y papagayos y azagayas y otras cositas que sería tedio de escribir, y todo daban por cualquier cosa que se los diese. Y yo estaba atento y trabajaba de saber si había oro, y vi que algunos de ellos traían un pedazuelo colgado en un agujero que tienen a la nariz, y por señas pude entender que yendo al Sur o volviendo la isla por el Sur, que estaba allí un rey que tenía grandes vasos de ello, y tenía muy mucho”.¹²

N. Las lenguas de señas fueron quizás las primeras lenguas reales: el origen gestual del lenguaje.¹³

O. En 1492, el “descubrimiento” de Colón fue un simple evento desde un punto de vista europeo. En 1493, por el contrario, se convirtió en una colección de palabras, una construcción verbal, un artefacto, por medio de las diversas cartas del Almirante a sus patrocinadores, el Rey y la Reina de España, y gracias a su diario. Es una colección de palabras coloridas. Mientras Colón y su tripulación cruzaban el Atlántico, notó que lo único que faltaba era el canto del ruiseñor, la metáfora tradicional del poeta. Posteriormente hizo innumerables referencias a los ruiseñores, aunque esa especie no se encuentra en el Caribe, archipiélago en el que acabó durante su primera expedición. Colón comparó el clima con el de Andalucía en mayo; pescaban salmón y sardina, como en España; y los líderes nativos fueron descritos como “reyes”, como en Europa. El Almirante miró, pero no vio. Oyó, pero no escuchó al otro.

P. La película o el sensor de la cámara que se utiliza en la fotografía infrarroja es sensible a una parte del espectro que es invisible para el ojo. En cierto sentido, las imágenes infrarrojas

12— Cristóbal Colón, “13 October 1492”, en *The Diario..., op. cit.*, p. 71 [“Sábado 13 de octubre”, en *Los cuatro viajes*. T.].

13— David F. Armstrong y Sherman E. Wilcox, *The Gestural Origin of Language*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

hacen visible lo “invisible”. Tienen una apariencia artificial y muy peculiar, y una extraña clase de belleza: el cielo se oscurece y la vegetación se vuelve blanca. Esto se conoce como “efecto Wood”, no porque sea particularmente evidente al fotografiar bosques [woods] y vegetación, sino porque el proceso fue inventado por el físico estadounidense Robert W. Wood (1868–1955).

Q. Cuando regresó a Europa, el Almirante presentó el manuscrito de su diario a Fernando e Isabel, la pareja real española. Se hizo una copia antes de que Colón se embarcara en su segundo viaje ultramarino a “la India”. Tanto el original como la copia se perdieron. El único manuscrito que se conserva es un resumen de la copia de Colón realizada y anotada por Bartolomé de Las Casas hacia 1530. Este manuscrito también desapareció, pero volvió a aparecer hacia 1790 en la biblioteca del Duque del Infantado. Hasta donde sabemos, éste es el único “original” que aún se conserva, por lo que es la fuente de información más importante sobre el primer viaje de Colón. El manuscrito de Las Casas está escrito en español, en una especie de taquigrafía, y el desafío al que se enfrenta todo traductor es interpretar el texto de manera coherente. Las Casas también mezcla las formas “yo” y “él”, dando la impresión de que el propio Colón habla en algunos fragmentos, mientras que otros parecen ser relatados por un narrador u observador anónimo. Muchas de las entradas del diario comienzan o terminan con: “Éstas son las palabras del Almirante”, “Éstas son las palabras exactas del Almirante” o “Dice aquí el Almirante”.

R. En 1964 surgió una colaboración inusual entre las industrias cinematográficas cubana y rusa, que dio como resultado la *tour de force* cinematográfica *Soy Cuba*. La película fue olvidada durante muchos años hasta 1995 cuando, en parte por iniciativa de Martin Scorsese y Francis Ford Coppola, se le dio un nuevo estreno público. El director era Mijaíl Kalatózov (1903–1973), más conocido por *Cuando pasan las cigüeñas* (1957). Raúl Rodríguez, asistente de cámara, afirmó en un documental sobre *Soy Cuba*: “Queríamos que las imágenes de la película fueran una síntesis de Cuba. Cada fotograma debía brillar como un cristal de azúcar, transformando el verde de las palmeras y la caña de azúcar en tonos plateados”. Para capturar la hermosa luz cubana, el equipo utilizó una película infrarroja que antes sólo estaba disponible para el Ejército Rojo. “Se hizo en una fábrica que producía

material militar, la misma fábrica que producía los negativos para filmar el otro lado de la luna”.¹⁴

S. Después de meses en el mar, cuando Colón por fin divisó tierra firme y arribó a la orilla en una balandra armada, lo que más le llamó la atención fue la presencia de personas desnudas. Tomó el estandarte real, convocó a sus dos capitanes, junto con un notario y el veedor de la flota, y anunció que serían testigos de la toma de posesión de la isla para los Reyes de España. Las declaraciones necesarias fueron debidamente realizadas y registradas. El acto de toma de posesión se reduce aquí a una serie de actos lingüísticos, como anunciar, testimoniar y registrar.

T. Italo Calvino (1923–1985), autor de obras como la magistral *El barón rampante*, nació en Santiago de las Vegas, no lejos de La Habana. Sus padres, Eva Mameli y Mario Calvino, tenían formación científica y habían estado trabajando en Latinoamérica desde 1909. Llamaron a su hijo Italo para recordarle sus raíces italianas. Mario Calvino fue director en 1919 de la Estación Experimental Agronómica, donde la pareja investigaba variedades de caña de azúcar y cultivos alimentarios tropicales, como la soya, resistentes a enfermedades. La familia salió de Cuba en 1925 y regresó a Italia, donde Mario Calvino fue pionero en el cultivo y comercialización de cultivos exóticos como el aguacate y la toronja. Italo Calvino estudió inicialmente en la Facultad de Agricultura de las universidades de Turín y Roma, antes de dedicarse por completo a la escritura. Cuando apareció su primera novela, *El sendero de los nidos de arañas*, en 1947, Cesare Pavese (1908–1950) elogió al joven autor como “una ardilla de la pluma que trepó a los árboles, más por diversión que por miedo, para observar la vida partisana como una fábula del bosque”.¹⁵

U. Cuando Hernán Cortés (1485–1547) supo del imperio del gobernante mexicano Moctezuma, comenzó su expedición buscando un intérprete. Según Todorov, Cortés escuchó a algunos nativos usar palabras en español, y esto lo llevó a inferir que había españoles viviendo entre ellos, quizás algunos habían

14— Vicente Ferraz (dir.), *Soy Cuba: el mamut siberiano*, 2005.

15— Beno Weiss, *Understanding Italo Calvino*, Columbia, Carolina del Sur, University of South Carolina Press, 1993, p. 13.

sido dejados atrás en expediciones anteriores.¹⁶ Cortés envió mensajes a estos posibles intérpretes y una semana después se presentó un tal Gerónimo de Aguilar. La segunda figura esencial en lo que Todorov describe como una “conquista de información” fue una mujer a la que los españoles llamaban Doña Marina o La Malinche y los indios Malintzin. La introducción a la traducción holandesa (1780) de las cartas de Hernán Cortés al emperador Carlos V sobre la conquista de México incluye lo siguiente: “Esta esclava es la misma que [...] con el nombre de Doña Marina se hizo tan famosa, y que interpretó un papel tan importante en la conquista del Nuevo Mundo. Era hija de un cacique mexicano, y por una serie de accidentes [...] pasó a ser posesión de Cortés. Aunque había vivido mucho tiempo en Tabasco, no había olvidado su lengua materna y la tradujo para Aguilar a la lengua yucateca, quien luego tradujo al español para Cortés. Esta doble traducción dificultó en un principio conversar con los mexicanos, pero la natural agilidad mental de Marina, alentada aún más por el amor, la impulsó a aprender el idioma español en muy poco tiempo, por lo que ya no requirió la intervención de Aguilar. Cortés la amaba [...] y el fruto de ese amor fue un hijo...”.¹⁷ Stephen Greenblatt, quien comparte la fascinación de Todorov por la Malinche, escribe en sus *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*: “En 1492, en la introducción a su *Gramática* —la primera de una lengua europea moderna—, Antonio de Nebrija escribió que la lengua siempre ha sido la *compañera* del imperio. Cortés había encontrado en Doña Marina a su *compañera*”.¹⁸

V. El explorador y naturalista alemán Alexander von Humboldt (1769–1859) encontró un loro viejo en América del Sur cuyas palabras nadie podía entender. Resultó que el pájaro hablaba el idioma de los atures, un pueblo extinto. A Humboldt, quien había hecho un estudio minucioso de los viajes de Colón, se le llamaba a menudo, dicho sea de paso, el “segundo Colón” y el

16— Todorov, *op. cit.*, pp. 90-100.

17— Hernán Cortés, *Brieven van Ferdinand Cortes aan Keizer Karel V wegens de verovering van Mexico*, Ámsterdam, Yntema en Tieboel, 1780, pp. 21-22.

18— Stephen Greenblatt, *Maravilloosas posesiones: el asombro ante el Nuevo Mundo*, Socorro Giménez (trad.), Barcelona, Marbot Ediciones, 2008, p. 296. Greenblatt aporta un brillante análisis de cómo la lengua y el poder están interconectados.

“descubridor” científico de América. Su *Ensayo político sobre la isla de Cuba* (1827), en el que criticó ferozmente la esclavitud, fue censurado y deliberadamente mal traducido al inglés. Mientras tanto, así como el relato de los viajes de Marco Polo inspiró a Colón, Charles Darwin se entusiasmó con el diario de viaje de Humboldt, como escribió en una carta de 1845: “Nunca olvidaré que toda mi vida se debe a haber leído y releído cuando joven su *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente hecho en 1799 hasta 1804*”.¹⁹

W. El protagonista de la novela barroca de Javier Marías *Corazón tan blanco* es un intérprete que sabe que, como tal, tiene cierto poder: “Es curioso porque en realidad nadie puede saber que lo que el traductor traduce desde su cabina aislada sea correcto ni verdadero, y no hace falta decir que en muchísimas ocasiones no es lo uno ni lo otro, sea por desconocimiento, pereza, distracción, mala idea o resaca del intérprete que está interpretando”.²⁰

X. La lengua de señas es un medio de comunicación visual y manual, en el que se representan conceptos mediante ademanes, gesticulaciones y mimica. Atiende las necesidades lingüísticas de un gran grupo de personas, principalmente sordas. La lengua de señas americana es una de las variantes más utilizadas, ya que se aprende con frecuencia como segundo idioma, una especie de *lingua franca* que también puede ser útil en encuentros y congresos internacionales. La lengua de señas francesa es totalmente diferente de la alemana, y la lengua de señas británica tiene poco en común con sus contrapartes en los Estados Unidos y Australia, por mencionar sólo tres países predominantemente angloparlantes.

Y. Una lista o inventario puede contar una historia. Georges Perec (1936–1982), cuyos libros me gusta tener a mano, escribió en su ensayo “Notas sobre los objetos que ocupan mi mesa de trabajo”: “nada parece más simple que confeccionar una lista, pero es más complicado de lo que se cree: siempre olvidamos

—

19— Petra Werner, “Zum Verhältnis Charles Darwins zu Alexander v. Humboldt und Christian Gottfried Ehrenberg”, *HIN* 10, núm. 18, 2009. <https://www.hin-online.de/index.php/hin/article/view/121>.

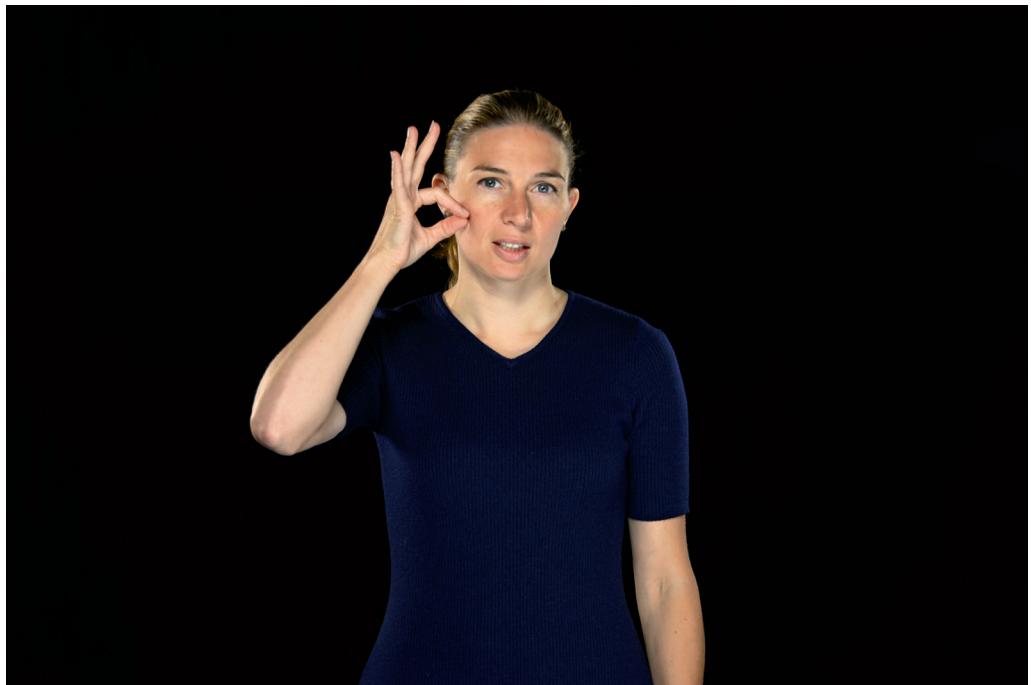
20— Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Elide Pittarello (pról.), Barcelona, DeBolsillo, 2006, p. 39.

algo, estamos tentados de escribir ‘etcétera’, pero en un inventario no se escribe ‘etcétera’. La escritura contemporánea, con raras excepciones (Butor), ha olvidado el arte de enumerar: la lista de Rabelais, la enumeración de los peces de Linneo, en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, la enumeración de los geógrafos que exploraron Australia en *Los hijos del capitán Grant...*”.²¹

Z. ¿No viven los seres humanos, como los loros, de palabras prestadas?

21— Georges Perec, “Notas sobre los objetos que ocupan mi mesa de trabajo”, en *Pensar/clasificar*, Carlos Gardini (trad.), Barcelona, Gedisa, 1986, p. 20.

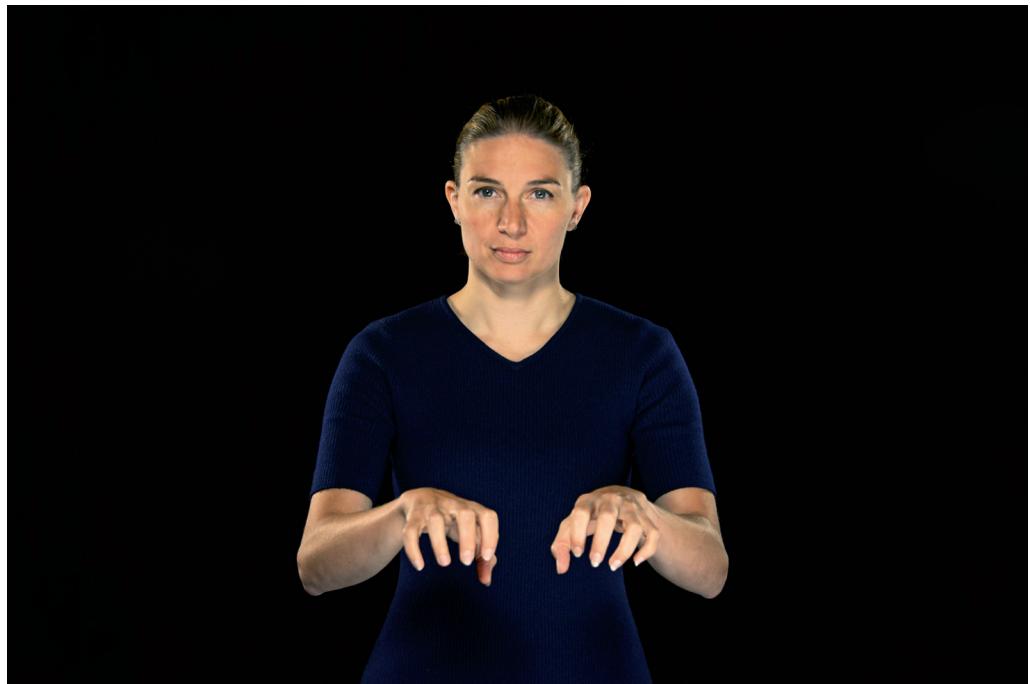




pp. 42–47: *The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria [El loro y el ruiseñor, una fantasmagoría]*, 2014. Fotogramas—Stills [Cat. 4]









Periplus: Twenty-Six Peripatetic Musings around *The Parrot* & *the Nightingale*, a Phantasmagoria¹

Ana Torfs



The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria [El loro y el ruiseñor, una fantasmagoría], 2014. Vista de la instalación en—Installation view at Wiels, Contemporary Art Centre, Bruselas—Brussels, 2014

A. While on holiday in Cuba in 2005, I visited an impressive botanical garden near the port city of Cienfuegos. Founded in 1899, it is the oldest institution of its kind on the Caribbean island, and it is home to perhaps one of the most important collections of plants in Latin America. My first impression was that the park seemed to have run wild, with areas that resembled a jungle more than a garden. All the same, the richness of the collection was obvious. The Jardín Botánico de Cienfuegos covers 97 hectares—a surface area comparable to the Meise Botanic Garden or the Arnold Arboretum in Boston, both of which are numbered among the world's largest. Over two thousand tropical and subtropical plant varieties grow there, many of them rare, such as the unique collection of four hundred types of orchid. It also has more than two hundred varieties of palm tree, including *Washingtonia robusta*, *Scheelea liebmennii*, *Hyophorbe verschaffeltii* and *Copernicia ekmanii*. In an odd twist, when my photographs of the gardens were developed, they showed nothing more than a series of bleached outlines. Instead of a photographic record, all I was left with was a mental impression, which gradually faded, leaving the ever-present desire to rediscover this Garden of Eden.

B. In 1992, I bought the book *The Four Voyages of Columbus: A History in Eight Documents, Including Five by Christopher Columbus* (1988).² Although I didn't read it straight away, I knew I'd pick it up sooner or later.

C. The Merriam-Webster online dictionary defines "phantasmagoria" as: "a confusing or strange scene that is like a dream because it is always changing in an odd way."³

The entry continues:

1: An exhibition of optical effects and illusions.

2a: A constantly shifting complex succession of things seen or imagined.

—

1— Published for the first time in *Echolalia*, Ana Torfs (ed.), Brussels/Cologne, Wiels & Koenig Books, 2014, pp 184–191.

2— Christopher Columbus, *The Four Voyages of Columbus: A History in Eight Documents Including Five by Christopher Columbus*, Cecil Jane (ed.), New York, Dover Publications, 1988.

3— *Merriam-Webster Online*, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/phantasmagoria>.

2b: A scene that constantly changes.

3: A bizarre or fantastic combination, collection, or assemblage.

D. I became fascinated a few years ago with *The Diario of Christopher Columbus' First Voyage to America, 1492–1493*,⁴ which describes the newly discovered “India” as a cornucopia, a paradise of wondrous flowers, with a thousand varieties of trees and remarkable fruits, not to mention astonishing fish and birds of the most dazzling colours. The account of the “Admiral,” as Columbus refers to himself throughout, reminded me of medieval fantastic tales. It was impossible for Europeans in the fifteenth century to visualize a new world, so they fell back on images of the East from Herodotus’s *Histories* (fifth century b.C.), as well as Marco Polo’s thirteenth-century travel journal and *The Travels of Sir John Mandeville*, which was immensely popular from the mid-fourteenth century onwards. Mandeville’s accounts—which turned out to be largely fictional—not only inspired Columbus, but also Jonathan Swift (1667–1745) when he was writing *Gulliver’s Travels* (1726): “Men and women of that isle have heads like dogs, and they are called Cynocephales. [...] If they capture any man in battle, they eat him.”⁵ Columbus, likewise, writes of cannibals with a single eye in their forehead and canine faces. He reports seeing mermaids who, far from being as beautiful as he had expected, were ugly, with male faces. And he claims, like Mandeville, to have seen an island inhabited solely by women.

E. The celebrated French author Jean de La Fontaine (1621–1695) never wrote a fable called *The Parrot and the Nightingale*. But his work does include *The Kite and the Nightingale* and *The Two Parrots, the King and His Son*.

F. The nine-year-old Bartolomé de las Casas (1484–1566) was present on Palm Sunday, 31 March 1493, to witness Columbus’s triumphal parade through the streets of Seville. The Admiral was accompanied by six Taíno Indians—the first natives of the Americas ever to set foot on the Old Continent—complete with

—

4— Christopher Columbus, *The Diario of Christopher Columbus' First Voyage to America, 1492–1493*, Oliver Dunn and James E. Kelley, Jr. (eds.) Norman, OK, University of Oklahoma Press, 1989.

5— John Mandeville, *The Travels of Sir John Mandeville*, C. Moseley (trans.), London, Penguin, 2005, p. 134.

beautiful, red and green feathered parrots, also brought back from the “New” World. Las Casas’s father and three uncles signed on for Columbus’s second voyage later that same year, still under the influence perhaps of the spectacular parade. In 1513, Bartolomé de las Casas himself took part in the bloody conquest of Cuba; writing about it years later, in his *Brief Account of the Devastation of the Indies*, he notes that the “Spaniards immediately behaved like ravening wild beasts, wolves, tigers, or lions that had been starved for many days [...] destroying the native peoples, doing all this with the strangest and most varied new methods of cruelty, never seen or heard of before.”⁶ Although Las Casas later presented himself as an ardent protector of the Indians, he saw nothing wrong with the mass importation of African slaves, who were put to work in the silver and goldmines of the Americas, as well as the industrial production of coffee, sugar and tobacco—the first mass consumer goods.

G. The only creature (apart from the humans) that Columbus recorded after his first day in “India,” Thursday, 11 October 1492, was a parrot, a bird famed for its mimicry and repetitive speech. He noted in his journal that same day that the Indians “should be good and intelligent servants, for I see that they say very quickly everything that is said to them ... At the time of my departure I will take six of them from here to your Highnesses in order that they may learn to speak.”⁷

H. Isn’t it fascinating that in his famous *Course in General Linguistics* (1916), the Swiss linguist Ferdinand de Saussure (1857–1913) developed his theory—the cornerstone of semi-otics—using an emblem with the Latin word for “tree,” *arbor*, and the drawing of a tree?

I. The Spaniards used signs and gestures to communicate with the “Indians,” but it is far from certain that they understood each other. Columbus interpreted everything in whatever way suited him best. The Admiral had a meeting with an Indian king, to whom he offered a series of gifts, as he always did on such occasions.

—

6— Bartolomé de las Casas, *Brief Account of the Devastation of the Indies* (1552), <http://www.swarthmore.edu/SocSci/bdorsey1/41docs/02-las.html>.

7— Columbus, “11 October 1492,” in *The Diario...*, op. cit., pp. 67–68.

They included a coverlet, red shoes, a string of amber beads and a flask of orange flower water. The King indicated that he was delighted with the presents, but that he was troubled by the fact that neither he nor his counsellors could understand Columbus or vice versa. The Admiral nevertheless deduced from his “conversation” with the King that the entire island was henceforth under Spanish command.⁸

J. In *Six Walks in the Fictional Woods*, Umberto Eco writes: “To use a metaphor devised by Jorge Luis Borges... a wood is a garden of forking paths. Even when there are no well-trodden paths in a wood, everyone can trace his or her own path, deciding to go to the left or to the right of a certain tree and making a choice at every tree encountered.” The forest is a metaphor for the narrative text: “There are woods like Dublin, where instead of Little Red Riding Hood one can meet Molly Bloom, and woods like Casablanca, in which one can meet Ilsa Lund or Rick Blaine.”⁹

K. Tzvetan Todorov states in *The Conquest of America: the Question of the Other*: “The discovery of America is essential for us today not only because it is an extreme, and exemplary, encounter,” but also because “we are all direct descendants of Columbus, it is with him that our genealogy begins.” I also marked the following passage in the first chapter of this fascinating book: “One might say that Columbus has undertaken it all in order to be able to tell unheard-of stories, like Ulysses; but is not a travel story itself the point of departure of a new voyage? Did not Columbus himself set sail because he had read Marco Polo’s narrative?”¹⁰

L. The botanical garden near Cienfuegos in Cuba has a turbulent history. On the path leading to the collection there is a “royal palm,” or *Roystonea regia*, as Cuba’s national tree is officially called. (The variety owes its scientific name to an American military engineer, who identified it in 1900.) Carved in its bark are the words *Harvard Biological Laboratory*. The botanical garden

—

8— Columbus, 18 December 1492, *ibid*, p. 243.

9— Umberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1994, p. 6.

10— Tzvetan Todorov, *The Conquest of America: The Question of the Other*, Richard Howard (trans.), Norman, OK, University of Oklahoma Press, 1999, 5ff.

originally bore the evocative name *Soledad* [Solitude], after the sugar plantation that was already in operation there by 1850. A rich industrialist from Boston, Edwin Atkins (1850–1926), acquired the Soledad plantation in 1883, along with over two hundred slaves of African origin. By 1894, Soledad was one of the largest modern sugar plantations in the world. Harvard University began to collaborate with Atkins in 1899, which led to the creation at Soledad of the Harvard Botanic Station for Tropical Research and Sugar Cane Investigation. At the same time, the Harvard professors assembled a magnificent collection of plants at Soledad. The project was funded by Atkins and, after its benefactor's death, was named the Atkins Institution of the Arnold Arboretum. The then-director wrote to a colleague in 1930: "The Garden is a Garden of Dreams, is a Paradise. Even the oriental trees and palms remind the visitor of the biblical legend."¹¹ Harvard lost all control over the botanical garden in Cienfuegos after the Cuban Revolution.

M. The first thing that strikes you when reading Columbus's journal is the constant repetition of phrases and words like "tree," "cross," "believe," "nightingale," "trade," "parrot," "danger," "wonder," "naked" and "weapon." The word that occurs most often—after "gold"—is "sign:" signs that have to be deciphered and translated. Columbus as interpreter. At sea, every piece of driftwood, bird or fish is a sign that land is near, and when they do eventually land in "India," they see signs everywhere of the presence of gold and silver. In reality, they probably landed at an island in the Bahamas, called *Guanahani* in the language of the natives, but which Columbus immediately dubbed San Salvador. "And they are very meek, and they brought us... cotton, and parrots, and javelins, and other little things. And they gave every-thing for anything that was given to them. I was attentive and laboured to find out if there was any gold. I saw that some of them wore a little piece that hung in a hole that they have in their noses. And by signs I was able to understand that, going to the south, there was a king who had very much gold and I decided to depart for the southwest, in search of gold and precious stones."¹²

—

11— Marion D. Cahan, "The Harvard Garden in Cuba – A Brief History," *Arnoldia* 51, no. 3, 1991, p. 37.

12— Columbus, "13 October 1492," *The Diario..., op. cit., p. 71.*

N. Sign languages were perhaps the first real languages: *The Gestural Origin of Language*.¹³

O. In 1492, Columbus’s “discovery” was merely an event from a European point of view. In 1493, by contrast, it became a collection of words, a verbal construction, an artefact, through the Admiral’s various letters to his patrons, the King and Queen of Spain, and through his journal. It is a coloured collection of words. While Columbus and his crew were crossing the Atlantic, he noted that the only thing missing was the song of the nightingale, the traditional metaphor for the poet. He later made countless references to nightingales, even though that species is not to be found in the Caribbean, the archipelago in which he ended up during his first expedition. Columbus compared the climate to that of Andalusia in May; they caught salmon and sardines, just like in Spain; and the native leaders were described as “kings,” as in Europe. The Admiral looked, but he didn’t see. He listened, but he didn’t hear the other.

P. The film or camera sensor used in infrared photography is sensitive to a part of the spectrum that is invisible to the eye. In a sense, infrared images make the “invisible” visible. They have a very unusual and artificial appearance, and a strange kind of beauty: the sky becomes darker and vegetation white. This is known as the “Wood effect,” not because it is particularly in evidence when photographing woods and vegetation, but because the process was invented by the American physicist Robert W. Wood (1868–1955).

Q. When he returned to Europe, the Admiral presented the manuscript of his journal to Ferdinand and Isabella, the Spanish royal couple. A copy of it was made before Columbus embarked on his second overseas expedition to “India.” Both the original and the copy are lost. The only surviving manuscript is a summary of Columbus’s copy made and annotated by Bartolomé de las Casas around 1530. This manuscript also disappeared, but it turned up again around 1790 in the library of the Spanish Duke of Infantado. As far as we know, this is the only “original” still extant, making it the most important source of information about Columbus’s first

13— David F. Armstrong and Sherman E. Wilcox, *The Gestural Origin of Language*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

voyage. Las Casas's manuscript is written in Spanish, in a kind of shorthand, and the challenge facing every translator is to interpret the text consistently. Las Casas also mixes the "I" and "he" forms, giving the impression that Columbus himself is speaking in some fragments, while others seem to be recounted by an anonymous narrator or observer. Many of the journal entries begin or end with: "These are the words of the Admiral;" "these are the exact words of the Admiral;" or "this is what the Admiral says at this point."

R. An unusual collaboration arose in 1964 between the Cuban and Russian film industries, resulting in the cinematographic tour de force *Soy Cuba* [*I Am Cuba*]. The film was forgotten for many years until 1995 when—partly at the initiative of Martin Scorsese and Francis Ford Coppola—it was given a new public release. The director was Mikhail Kalatozov (1903–1973), best known for *The Cranes Are Flying* (1957). Raúl Rodríguez, the assistant cameraman, stated in a documentary about *Soy Cuba*: "We wanted the film images to be a synthesis of Cuba. Each individual frame should shine like a sugar crystal, transforming the green of palm trees and sugarcane into tones of silver." To capture the beautiful Cuban light, the crew used infrared film stock previously available only to the Red Army. "It was made in a factory that produced military material, the same factory that produced the negatives for filming the other side of the moon."¹⁴

S. After months at sea, when Columbus finally spotted dry land and put to shore in an armed sloop, what struck him first and foremost was the presence of naked people. He took the royal banner, summoned his two captains, along with a notary and the fleet inspector, and announced that they were to witness him taking possession of the island for the King and Queen of Spain. The necessary declarations were duly made and recorded. The act of taking possession is reduced here to a series of linguistic acts, such as announcing, witnessing and writing down.

T. Italo Calvino (1923–1985), author of works like the magisterial *The Baron in the Trees*, was born in Santiago de las Vegas, not far from Havana. His parents, Eva Mameli and Mario Calvino, both had a scientific background and had been working in Latin

—

14—Vicente Ferraz (dir.), *I Am Cuba: The Siberian Mammoth*, 2005.

America since 1909. They named their son Italo to remind him of his Italian roots. Mario Calvino was director in 1919 of the Estación Experimental Agronómica, where the couple were researching disease-resistant sugar varieties and tropical food crops like soy. The family left Cuba in 1925 and returned to Italy, where Mario Calvino went on to pioneer the cultivation and marketing of exotic crops such as avocado and grapefruit. Italo Calvino initially studied at the Faculty of Agriculture at the universities of Turin and Rome, before devoting himself entirely to writing. When his first novel, *The Path to the Spiders' Nests*, appeared in 1947, Cesare Pavese (1908–1950) praised the young author as “a squirrel of the pen who climbed into the trees, more for fun than fear, to observe partisan life as a fable of the forest.”¹⁵

U. When Hernán Cortés (1485–1547) heard about the empire of the Mexican ruler Montezuma, he began his expedition by seeking out an interpreter. According to Todorov, Cortés heard some natives using Spanish words, and this led him to infer that there were Spaniards living among them—perhaps some had been left behind from earlier expeditions.¹⁶ Cortés sent messages to these potential interpreters and a week later a certain Gerónimo de Aguilar presented himself. The second essential figure in what Todorov describes as a “conquest of information” is a woman the Spaniards called Doña Marina, or La Malinche, and the Indians Malintzin. The introduction to the Dutch translation (1780) of *Letters from Hernán Cortés to Emperor Charles V on the Conquest of Mexico* includes the words: “This slave is the same who [...] under the name Doña Marina became so famous, and who played such a large role in the conquest of the New World. She was the daughter of a Mexican cacique, and through a series of accidents... came into Cortés’ possession. Although she had lived a long time in Tabasco, she had not forgotten her mother tongue and translated it for De Aguilar into the Yucatan language, which he then translated into Spanish for Cortés. This double translation made it more difficult at first to converse with the Mexicans, but Marina’s natural quickness of mind, encouraged even more by love, prompted her to learn the Spanish

15— Beno Weiss, *Understanding Italo Calvino*, Columbia, SC, University of South Carolina Press, 1993, p. 13.

16— Todorov, op. cit., 1984, pp. 90–100.

language in a very short time, so that she no longer required De Aguilar's intervention. Cortés loved her... and the fruit of that love was a son....”¹⁷ Stephen Greenblatt, who shares Todorov's fascination for La Malinche, writes in his *Marvellous Possessions: The Wonder of the New World*: “In 1492, in the introduction to his *Gramática (de la lengua castellana)*, the first grammar of a modern European tongue, Antonio de Nebrija wrote that language has always been the *compañera* [partner] of empire. Cortés had found in Doña Marina his *compañera*.”¹⁸

V. The German explorer and naturalist Alexander von Humboldt (1769–1859) came across an ancient parrot in South America, the words of which nobody could understand. The bird turned out to be speaking the language of the Atures, an extinct people. Humboldt—who had made a thorough study of Columbus's voyages—was often referred to, incidentally, as the “second Columbus,” and the scientific “discoverer” of America. His *Political Essay on the Island of Cuba* (1826), in which he was fiercely critical of slavery, was censored and deliberately mis-translated in English. Meanwhile, just as the account of Marco Polo's voyages inspired Columbus, Charles Darwin was galvanized by Humboldt's travel journal, as he wrote in a letter of 1845: “I shall never forget that my whole course of life is due to having read & reread as a youth his *Personal Narrative [of Travels to the Equinoctial Regions of the New Continent During the Years 1799 to 1804]*.”¹⁹

W. The main character in Javier Marías's baroque novel *A Heart So White* is an interpreter who knows that as such he has a certain power: “In fact, no one can be sure that what the translator translates from his isolated cabin is correct or true and I hardly need say that, on many occasions, it's neither one nor the other,

—

17— Hernán Cortés, *Brieven van Ferdinand Cortes aan Keizer Karel V wegens de verovering van Mexico*, Amsterdam, Yntema en Tieboel, 1780, pp. 21–22.

18— Stephen Greenblatt, *Marvellous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 1991, p. 145. Greenblatt provides a brilliant analysis of how language and power are interconnected.

19— Petra Werner, “Zum Verhältnis Charles Darwins zu Alexander v. Humboldt und Christian Gottfried Ehrenberg,” *HiN* 10, no. 18, 2009, last modified 4 June 2009, <http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/hin18/werner.htm>.

due to ignorance, laziness, distraction or malice on the part of the interpreter doing the interpreting, or a bad hangover.”²⁰

X. Sign language is a visual and manual means of communication, in which concepts are represented using gestures, mouthing and mime. It serves the linguistic needs of a large group of—mainly deaf—people. American Sign Language is one of the most widely used variations, since it is frequently learned as a second language, a kind of *lingua franca* that can also be useful at international meetings and conferences. French Sign Language is totally different from German, and British Sign Language has little in common with its counterparts in the United States and Australia, to mention just three predominantly English-speaking countries.

Y. A list or inventory can tell a story. Georges Perec (1936–1982), whose books I like to keep close at hand, wrote in his essay “Notes on the Objects to Be Found on my Desk”: “Nothing seems simpler than making a list, but in fact it’s much more complicated than it seems: you always leave something out, you’re tempted to write etc., but the whole point of an inventory is not to write etc. Contemporary writers (with a few exceptions, such as Michel Butor) have forgotten the art of enumeration: Rabelais’ list, the Linnaean enumeration of fish in *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, the listing of geographers who explored Australia in *The Children of Captain Grant...*”²¹

Z. Don’t human beings, like parrots, live on borrowed words?

20— Javier Marías, *A Heart So White*, Margaret Jull Costa (trans.), London, Vintage, 2013, p. 51.

21— Georges Perec, “Notes on the Objects to Be Found on my Desk,” in *Thoughts of Sorts*, David Mello (trans.), Boston, MA, David R. Godine, 2009, p. 14.





The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria [El loro y el ruiseñor, una fantasmagoría], 2014.
Vista de la instalación en—Installation view at, Calouste Gulbenkian Museum, Lisboa—Lisbon, 2016

Dobla, dobla, trabajo y afán... Veintidós senderos que se bifurcan hacia *Incantations* (*Double Double*)¹

Ana Torfs



Incantations (Double Double) [Encantamientos (dobla, dobla)], 2017. Vista de la instalación en—Installation view at Bozar, Centre for Fine Arts, Bruselas—Brussels, 2017

1. *An Encyclopaedia of Shamanism [Enciclopedia del Chamanismo]*² explica que un encantamiento es “un arreglo mágico de palabras que tiene el poder de manipular acciones. La voz es la manifestación del poder de un individuo. Las palabras cargadas con ese poder pueden convertirse en fuerzas u objetos sagrados. Decir un encantamiento es una manera de convertir la intención propia en una fuerza activa en el mundo, para bien o para mal”. *The Merriam-Webster Dictionary* señala que la palabra “viene directamente del latín *incantare*, ‘encantar’. *Incantare* en sí tiene *cantare* como raíz, lo que nos recuerda que la magia y el ritual siempre han estado asociados con el canto y la música”.

2. Hamlet: ¿Ves aquella nube que casi tiene la forma de un camello?

Polonio: ¡Vive Dios!, se parece mucho a un camello.

Hamlet: Se me antoja que se parece a una comadreja.

Polonio: Tiene el lomo como una comadreja.

Hamlet: ¿O como una ballena?

Polonio: Se parece mucho a una ballena.³

3. Es posible que a los visitantes de *Incantations (double double)*,⁴ el observar las extrañas figuras y formas orgánicas de diez títeres de sombras, que fueron intrincadamente tallados, perforados y decorados por artesanos de Surakarta en Java Central (Indonesia), les remita a las 10 icónicas manchas de tinta de Rorschach. Los “Rorschach” originales fueron diseñados por el psiquiatra suizo Hermann Rorschach, hijo de un maestro de dibujo. En 1911, mientras trabajaba en un hospital psiquiátrico con adolescentes, empezó a experimentar con manchas de tinta, utilizándolas como estímulos asociativos. Rorschach no fue el

—

1— Publicado por primera vez, en una versión ligeramente diferente en *Power and Other Things, Indonesia & art (1835-now)*, Charles Esche y Riksa Afiaty (eds.), Gante, Snoeck Publishers, 2017, pp. 46–54, ilus. Otra versión fue presentada como conferencia en el MUAC, UNAM, Ciudad de México, 29 de septiembre de 2018.

2— Christina Pratt, *An Encyclopaedia of Shamanism*, Nueva York, Rosen Publishing Group, 2007.

3— William Shakespeare, *Hamlet*, acto 3, escena 2 [Shakespeare, *Tragedias*, Jaime Clark y Jacinto Benavente (trad.), México, Editorial Cumbre, 1979. T.].

4— La instalación de Ana Torfs *Incantations (Double Double)* [Encantamientos (doble dobla)] fue exhibida por primera vez en la exposición colectiva *Power and Other Things, Indonesia & Art (1835-now)* [Poder y otras cosas, Indonesia y arte, 1835 al presente], curada por Riksa Afiaty y Charles Esche, que se celebró en Bozar, Bruselas, del 18 de octubre de 2017 al 21 de enero de 2018.

primero en hacer esto. En 1895, el psiquiatra francés Alfred Binet ya había usado manchas de tinta para medir la imaginación que alguien pudiera tener, particularmente los niños en edad escolar. Apenas en 1918, Rorschach empezó un estudio experimental estricto al mostrar alrededor de 40 manchas de tinta a sujetos experimentales. *Psychodiagnostik [Psicodiagnóstico]*, publicado en 1921, junto con las 10 láminas que usaba con más frecuencia en una caja por separado, incluyó datos de alrededor de 400 sujetos. Rorschach afirmó que la interpretación de formas fortuitas era más un proceso de percepción y apercepción que de imaginación. Rorschach llegó a la conclusión de que no somos tanto lo que decimos, según pensaba Sigmund Freud, como lo que vemos. ¿Cómo aprehendemos el mundo? Rorschach pensaba que la forma en la que una persona veía una tarjeta de prueba era una hoja de ruta de cómo se veía a sí misma y al mundo.

4. ¿Qué son las “canciones” que nos cautivan mientras las escuchamos, interpretadas por seis mujeres indonesias de diferentes edades que fueron filmadas en primer plano y mostradas como grandes proyecciones en *Incantations (double double)*? ¿Qué significan estas palabras y oraciones, también mostradas en grandes proyecciones? ¿De qué manera se relacionan las sombras en movimiento de estas extrañas “marionetas”, que fueron animadas —literalmente “les dio el aliento”— por el joven titiritero indonesio Nanang Hape, se relacionan con estas canciones y palabras?

5. Mientras escribía este texto, comencé a releer *Mimesis and Alterity [Mímesis y alteridad]* (1993), del antropólogo australiano Michael Taussig. Me impresionó la descripción que hace de un chamán en las islas San Blas frente a las costas de Panamá mientras este atendía a una mujer con una labor de parto obstruida. El chamán da vida a figurillas de madera tallada ante la mujer que está pariendo. Él les canta. “Tengan en cuenta las réplicas. Tengan en cuenta el poder mágico y conmovedor que se deriva de la replicación”. Taussig también escribe acerca de los “palos mágicos”, varas talladas usadas por cantantes curanderos, provistas con figuras de europeos, con las que cantan al poder y que usan como lugares de permanencia para sus espíritus auxiliares. Él lo denomina “la magia de la mímesis”. La hechura y existencia de un artefacto que represente algo le da a uno poder sobre lo representado. Uno puede protegerse de los espíritus malignos al representarlos. Y los versos de los cantos crean poder mágico.

6. A Hermann Rorschach sus compañeros de clase lo apodaron “Klecks” (“mancha de tinta”, en alemán). Se ha sugerido que Rorschach fue inspirado por el maravilloso libro *Klecksographien* de Justinus Kerner, publicado de forma póstuma en 1890. Kerner (1786–1862), un médico, científico y célebre poeta alemán, vertió accidentalmente unas gotas de tinta sobre un papel y quedó fascinado por las formas que surgieron cuando lo desdobló. Desarrolló estas formas hasta que quedaron como figuras detalladas para acompañar sus melancólicos poemas. John E. Exner, un psicólogo estadounidense que creó un sistema estandarizado para interpretar la prueba de Rorschach, publicado en 1974 como el *Rorschach Comprehensive System* [Sistema Integral de Rorschach], se preguntó: “que al futuro creador de la prueba, sus compañeros de clase le hayan llamado ‘mancha de tinta’ resulta demasiado extraordinario para ser una mera coincidencia. ¿Podría haber sido porque le gustaba jugar a la ‘Klecksografía’, un juego de salón entonces muy común entre los niños que consistía en hacer manchas de tinta en una hoja de papel, doblarla y tratar de que la mancha se transformara en, por ejemplo, una mariposa? [...] También pudo haber sido llamado así en honor al pintor Klecksel, el héroe de una historia humorística ilustrada creada por Wilhelm Bush, uno de sus autores favoritos (en alemán coloquial *klecksen* también significa embadurnar, y las pinturas mediocres son llamadas *Kleckseri* o *Kleckse*). En ese caso, el apodo ‘Klecks’ sólo significaría que los compañeros de escuela de Rorschach esperaban que se convirtiera en un artista como lo había sido su padre”. En el libro *Gobolinks or Shadow Pictures for Young and Old*, publicado en 1896 en Nueva York, se explica cómo hacer manchas de tinta y usarlas como indicaciones para escribir poemas. En una de las primeras páginas de este libro, leemos: “El *gobolink*, como su nombre lo indica, es un auténtico duende que habita en el frasco de tinta, ... una criatura excéntrica hecha a sí misma con una imaginación superior”. Asimismo, este libro da fe del gran interés por las manchas de tinta alrededor de 1900. Hacer manchas de tinta y decodificarlas era obviamente uno de los juegos de salón favoritos en el mundo occidental de entonces.

7. Parece que he desarrollado una obsesión con imágenes similares a las de Rorschach desde que empecé a trabajar en este proyecto en enero de 2016. Durante mi visita a Sicilia en agosto

de ese mismo año me impresionó cómo yuxtapusieron las losas de mármol para producir una imagen espectacular. La técnica conocida como *macchia aperta* [mancha abierta], con mucha frecuencia utilizada en las iglesias y palacios italianos, consiste en dividir losas de piedra veteada y colocarlas una al lado de la otra como las páginas abiertas de un libro, de modo que las vetas y espirales puedan formar una imagen que ha estado “escondida” o “durmiendo” en el mármol. Más recientemente, en Venecia, me preguntaba por qué las paredes de la iglesia Santa María dei Miracoli, también conocida como la Iglesia de Mármol, diseñada por el arquitecto y escultor Pietro Lombardi, estaban cubiertas con *macchia aperta*... Descubrí que la razón, en apariencia trivial, fue que Lombardi tuvo acceso a un lote de mármoles saqueados del patio del cantero de la cercana Basílica de San Marcos, cuyos muros están igualmente cubiertos con *macchia aperta*. Sin embargo, seguí preguntándome qué tenían en mente Lombardi o sus mecenas para quienes entraran en Santa María dei Miracoli. ¿Verían ángeles o demonios, el cielo o el infierno, esqueletos o insectos mientras escuchaban la palabra de Dios? Si bien toda la iglesia está prácticamente desprovista de imágenes, las losas de mármol toman el lugar de la narrativa.

8. Al contrario de lo que se piensa comúnmente, las 10 láminas finales de la prueba de Rorschach no muestran manchas de tinta hechas accidentalmente, sino dibujos hechos de tinta y acuarela cuidadosamente diseñados para evocar pensamientos e ideas. Rorschach mandó su primer manuscrito de *Psychodiagnostik*, junto con 15 tarjetas de prueba, a varios editores, pero todos lo rechazaron. Finalmente, en 1920, logró que Bircher en Berna publicara el libro, en 1200 ejemplares, pero con sólo 10 tarjetas y algunas modificaciones. Las tarjetas se redujeron en tamaño, los colores originales cambiaron con la impresión y la uniformidad de las áreas negras se reprodujo con diferentes matices mostrando toda clase de formas vagas. Cuando Rorschach vio las pruebas, se entusiasmó porque entendió las posibilidades que las impresiones “fallidas” ofrecían. Antes de su publicación, Hans Huber, un empleado de Ernst Bircher, y Hermann Rorschach dedicaron muchas sesiones juntos a perfeccionar la construcción y la impresión en sí de las tarjetas. En 1927, Huber fundó su propia editorial. Compró los derechos de *Psychodiagnostik* y el inventario físico a Ernst Bircher, cuando su negocio entró en liquidación. Desde entonces, Verlag Hans Huber ha sido la única editorial del hoy

mundialmente famoso test de Rorschach y del libro relacionado, *Psychodiagnostik*. Las pruebas de Rorschach han sido utilizadas en el ejército, en tribunales, análisis periciales, escuelas y empresas y han sido aplicadas a millones de personas. A pesar de que el test fue considerado controversial desde el inicio, se ha convertido en un ícono cultural que serpentea entre la retórica del arte, literatura y política.

9. En una hermosa edición en inglés de *L'écriture des pierres* (1985) de Roger Caillois, subrayé a lápiz: “Un ágata ofrecerá en ocasiones semejanzas, sugerencias: un colibrí con una cola de amatista bebiendo de una flor mientras vuela inmóvil; huellas que surgen hacia el desierto entre los escarpados lados de un paso de montaña, relámpagos zigzagueando por un cielo tormentoso ..., olas verdes o escamas o azulejos, como la piel de una serpiente ... o como un mar de nubes en un grabado japonés ...”. En un ensayo de 1935 sobre la mímesis en la revista surrealista *Minotaure*, Roger Caillois cita a Gustave Flaubert, uno de mis autores favoritos: “Cuando termina *La tentación de San Antonio* con un espectáculo general de mimetismo al que sucumbe el ermitaño: ‘ahora los vegetales ya no se distinguen de los animales ... Insectos parecidos a pétalos de rosas adornan un arbusto ... Y luego las plantas se confunden con las piedras. Hay piedras que parecen cerebros, estalactitas parecidas a senos, flores de hierro semejantes a tapices adornados de figuras’. Al ver así los tres reinos de la naturaleza fusionándose entre sí, Antonio a su vez sufre la tentación del espacio material: quiere dividirse completamente para estar en todo, ‘penetrar cada átomo, descender hasta el fondo de la materia, ¡ser la materia!’”.⁵

10. Según Stephen Herbert en *A History of Pre-Cinema* (1999), el teatro de sombras es probablemente lo más cercano a la experiencia del cine moderno, a pesar de su tecnología simple: una pantalla translúcida y una fuente de luz. El público observa a los títeres de sombras actuar en una pantalla, con color, música, voces y narración, durante un periodo de tiempo prolongado. Conocido en Francia como *ombres chinoises* o “sombras chinas”—utilizando títeres de papel sujetos a varillas—en la década de

—

5— [Gustave Flaubert, *La tentación de San Antonio*, Germán Palacios (ed. y trad.), col. Letras Universales, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 2004, pp. 218-219. T.]

1770 causó furor en París y en la corte real de Versalles, habiendo sido traídos del Lejano Oriente por misioneros franceses. En 1888, uno de mis compositores favoritos, Erik Satie, asistió a una representación de *La tentación de San Antonio*, una obra de sombras basada en el poema en prosa de Flaubert en el Cabaret du Chat Noir de París. La cineasta alemana Lotte Reiniger hizo películas inspiradas en el teatro de sombras asiático. Se describió a sí misma como una artista cavernícola primitiva. En 1926 hizo una de las primeras películas animadas del mundo, un torbellino en una película de fantasía llamada *Las aventuras del príncipe Ahmed*, basada en temas de *Las mil y una noches*.

11. La prueba de Rorschach podría ser el ejemplo más conocido de *pareidolia*, “la tendencia a percibir una imagen específica, a menudo significativa, en un patrón visual aleatorio o ambiguo”, según *The Merriam-Webster Dictionary*. La mayoría de las personas nunca ha oído hablar de la pareidolia, pero casi todo el mundo la ha experimentado: ver al “hombre en la luna”, animales en las nubes y rostros en los troncos de los árboles. El *Online Etymology Dictionary* establece que el término se deriva de las palabras griegas *para* —que significa al lado, en lugar de— y el sustantivo *eidolon* —que significa apariencia, reflejo en un espejo (y aparición posterior, imagen mental y fantasma). La pareidolia ciertamente no es un fenómeno reciente. Imágenes fantásticas que surgen de estímulos ópticos estructurados con poca claridad o vagamente fueron una fuente de inspiración para Leonardo da Vinci, quien escribió, en su *Tratado de la pintura* (1651), “cuando veas alguna pared manchada en muchas partes, o algunas piedras jaspeadas, podrás, mirándolas con cuidado y atención, advertir la invención y semejanza de algunos países, batallas, actitudes prontas de figuras, fisonomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas”.⁶ En una publicación reciente sobre la prueba de Rorschach, *The Inkblots* (2017), Damion Searls escribe que Hermann Rorschach alcanzó la mayoría de edad como médico durante una “orgía de pruebas” en la universidad, donde los psiquiatras pasaban horas “cronometrando, interpretando sueños y psicoanalizando a sus pacientes”. Sus notas estaban llenas de bocetos de pacientes y dibujos al carbón. El dibujo de una cúpula

6— [Leonardo da Vinci, *El tratado de la pintura*, Diego Antonio Rejón de Silva (trad.), Madrid, Imprenta Real, 1827, p. 8. T.]

con una columna de humo estaba señalado con una nota de Rorschach: “¿Una galleta? ¿Una montaña? ¿Una nube?”.

12. El *Wayang kulit*, que literalmente significa “sombras de piel [animal]”, tiene una existencia documentada de al menos mil años en el archipiélago indonesio. El término se refiere no sólo a la representación de un teatro de sombras, sino que también se ha convertido en sinónimo de los títeres de cuero utilizados para crear las sombras. Se ha debatido si los títeres *wayang* se originaron en Indonesia o si fueron introducidos desde India o China. En cualquier caso, el teatro de sombras se generalizó en la región durante el periodo hindú-budista, especialmente entre 800 y 1500. El poeta de la corte del rey Airlangga de Java (991–1049) hizo una famosa referencia a él en la *Meditación de Arjuna [Arjuna Wiwaha]*: “Hay personas que lloran, están tristes y excitadas viendo las marionetas, aunque saben que son simples piezas de cuero talladas, manipuladas y a las que se hace hablar. Estas personas son como hombres que, sedientos de placeres sensuales, viven en un mundo de ilusión; no se dan cuenta de que las alucinaciones mágicas que ven no son reales”. Un teatro de sombras completo tiene entre 160 y 200 títeres categorizados como deidades, guerreros, ogros, ermitaños, monos, soldados, princesas, armas, animales y montañas. La mayoría de las historias del teatro de sombras javanés se basa en dos conocidas epopeyas hinduistas de la India: el *Mahabharata* y el *Ramayana*. En el *wayang kulit*, un titiritero, el *dalang*, mueve los títeres detrás de una pantalla de algodón blanco o de muselina sin blanquear.

13. En China, las llamadas rocas de los eruditos, rocas ornamentales que se exhiben en pedestales de madera tallados específicamente para la piedra, se han recolectado desde el siglo x. Aunque la mayoría de las rocas de los eruditos sugieren paisajes montañosos o cuevas, estas formas abstractas pueden recordar al espectador una variedad de imágenes, como pájaros y árboles en flor, así como figuras humanas y criaturas míticas.

14. Hermann Rorschach describió la prueba de la mancha de tinta como un experimento. Advirtió que sus hallazgos eran preliminares y subrayó la importancia de llevar a cabo mayor experimentación. Rorschach murió en 1922 a la edad de 37 años por las complicaciones de una apendicitis. Invirtió menos de cuatro

años en su prueba de manchas de tinta. Ésta rápidamente llegó a Estados Unidos, donde adquirió vida propia y se convirtió en la prueba proyectiva más popular. Tres de los amigos y colegas suizos de Rorschach, incluyendo a Emil Oberholzer, se aseguraron de que no se perdieran los conocimientos y desafíos de *Psychodiagnostik*. Uno de los estudiantes de Oberholzer, David Levy, llevó la prueba a Nueva York, donde comenzó a usarla en 1924. El propio Oberholzer emigró a los Estados Unidos en 1938, preocupado por su esposa judía y su hijo. La razón más directa del florecimiento de la prueba de la mancha de tinta en el extranjero fue la llegada a Nueva York del psicólogo alemán Bruno Klopfer en julio de 1934, quien llevaba un juego de tarjetas de la prueba de Rorschach en su equipaje. En 1933, cuando huía de Alemania tras el ascenso al poder de Hitler, Carl Jung le consiguió a Klopfer un trabajo en Zúrich, aplicando pruebas de Rorschach a posibles empleados de varias empresas en Suiza. Finalmente, en 1937, Alfred Irving Hallowell, siguiendo una sugerencia de Bruno Klopfer, introdujo y usó la prueba de Rorschach en la antropología, especialmente para evaluar la estructura de personalidad de las poblaciones indígenas, incluyendo a los ojibwa. Los antropólogos querían medir “las peculiaridades mentales de personas extranjeras extrañas y misteriosas”, como se expresó el asunto en 1935 en una publicación particular del influyente psiquiatra suizo Eugen Bleuler —director de la tesis de Hermann Rorschach sobre las alucinaciones— y su hijo Manfred Bleuler. Como muchos otros, Hallowell consideró que esta prueba relativamente nueva se podía aplicar universalmente y que era un método válido para estudiar a “personas analfabetas”, a pesar de las obvias barreras culturales y lingüísticas.

15. En casa teníamos un hermoso teatro rojo de marionetas, junto con una bolsa llena de títeres de mano muy viejos. Cuando era niña, a finales de la década de 1960, mi madre solía hacer teatro de títeres para mi hermano mayor, mi hermana menor y yo, todos los miércoles por la tarde. Las historias que nos contaba muchas veces se basaban en cuentos de hadas de los hermanos Grimm, que daban bastante miedo, a menudo con gigantes que comían niños. En 1978 mis padres viajaron a Indonesia. Compraron un par de títeres *wayang golek* (títeres tridimensionales de madera) y un títere *wayang kulit*, que todavía conservan en su sala de estar. Con frecuencia pensaba en rendir algún tipo de homenaje a mi madre y a sus obras de títeres increíblemente

inspiradoras, con su voz imitando acrobáticamente a brujas, ranas y monstruos de todo tipo...

16. Las instrucciones verbales dadas por un antropólogo al sujeto al comienzo de la prueba de Rorschach se estandarizaron hasta cierto punto. El antropólogo diría algo así como: “Lo que voy a mostrar es un juego de tarjetas con diez manchas de tinta, algunas en blanco y negro, otras usando color. Diferentes personas ven cosas distintas en estas tarjetas. ¿Alguna vez viste las nubes e imaginaste lo que podrían ser? Eso es lo que harás con esto. Te entregaré la primera tarjeta y solo dime lo que ves”. No había reglas, pautas ni estructura sobre cómo responder. De hecho, se animaba al sujeto a sentir que todas las respuestas eran válidas. Y a medida que el sujeto procedía a describir lo que veía en las tarjetas, el examinador lo registraba cuidadosamente.

17. Durante mi primer viaje a Java, la isla más densamente poblada de Indonesia, en octubre de 2016, admiré varios ejemplos asombrosos de un *kayon* [árbol], también llamado *gunungan* [montaña], en el estudio del titiritero Ki Bambang Suwarno. Inmediatamente me recordó algunos de los 10 dibujos con manchas de tinta de Rorschach, especialmente aquellos con color. En el simbolismo del teatro de sombras indonesio, el *kayon* representa el “árbol de la vida”, que conecta el mundo terrenal con el de los espíritus. La primera marioneta que se levanta es el *kayon*, que el titiritero hace bailar y girar en el aire, agitándose y haciendo piruetas contra la pantalla, dando aliento mágicamente a las otras marionetas. El *kayon* continúa utilizándose para distintos propósitos a lo largo de la actuación del *wayang kulit*. Su presencia puede indicar un cambio de escenario, la entrada de un personaje principal, de elementos de la naturaleza como la lluvia, el viento y el fuego, piezas de escenografía como un palacio, y también cierra la actuación. La *World Encyclopaedia of Contemporary Theatre* (2001) describe así el *kayon*: “un símbolo del *axis mundi*, o escalera de los mundos. Al comienzo de la actuación, el *dalang* o titiritero moverá el *kayon* de tal manera como si le dijera al público que va a ascender por el *axis mundi* al mundo superior para encontrarse con los dioses, o a descender al mundo inferior para encontrarse con los demonios. Cuando el *dalang* va a los otros mundos para representar a la humanidad ante la comunidad, es en forma de chamán”.

18. Uno de los protocolos de Rorschach que estudié, un informe escrito de todas las respuestas orales a cada tarjeta por uno o más sujetos de prueba, fue publicado en 1944 por Cora DuBois, una de las principales antropólogas de Estados Unidos y una de las primeras en recibir formación en métodos de psicología. En 1938 pasó casi dos años en Alor, una pequeña isla de Indonesia en lo que entonces era parte de las Indias Orientales Neerlandesas. Al vivir sola en un remoto pueblo de montaña y aprender el idioma local, pudo ganarse la confianza y el interés de los aldeanos gracias a la administración de asistencia médica simple. Recopiló la mayor cantidad de datos posible sobre todos los aspectos de la cultura y la sociedad mediante la observación participante. También recopiló una gran cantidad de material psicológico, aparentemente el mayor conjunto de datos jamás recopilado en ese momento de una pequeña sociedad no occidental, que van desde observaciones sobre la crianza de los hijos hasta autobiografías, dibujos infantiles y protocolos de Rorschach. El resultado de su investigación fue el muy aclamado *The People of Alor, A Social-Psychological Study of an East Indian Island*. DuBois había aplicado la prueba de Rorschach a 37 habitantes de Alor. Le pidió a Emil Oberholzer, quien entonces vivía en Nueva York, que analizara el conjunto de pruebas de Rorschach “a ciegas”. Él escribió y confirmó las mismas características de personalidad que DuBois ya había descrito. Éstas incluían la intrepidez, la codicia, la superficialidad y la desconfianza. Los sujetos de prueba estaban, sin embargo, cargados de pocas neurosis. Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, el estilo de antropología estadounidense dedicado al estudio de la conexión entre la cultura y la personalidad comenzó a aplicar sus métodos a unidades sociales más amplias, asumiendo que toda una cultura o nación puede caracterizarse en términos de una personalidad típica. Alrededor de 1950, este acercamiento a la cultura y la personalidad comenzó a perder popularidad. Los críticos atacaron sus hallazgos como no verificables e imposibles de probar.

19. No parece una coincidencia que Douglas M. Kelley, un psiquiatra del ejército de los Estados Unidos, viajara a Núremberg en 1945 para aplicar las pruebas de Rorschach a los líderes nazis que esperaban el juicio del Tribunal Militar Internacional, en un intento por comprender la personalidad nazi. Kelley fue coautor de la obra principal de Bruno Klopfer *The Rorschach Technique* (1942), que se convirtió en la fuente más acreditada sobre

la prueba de Rorschach hasta la aparición de la publicación de John E. Exner (1974) del *Rorschach Comprehensive System*. Kelley pasó muchas horas aplicando la prueba a personas como Hermann Goering, el funcionario nazi de más alto rango juzgado en Núremberg; Alfred Rosenberg, quien fue considerado uno de los autores intelectuales del Holocausto y el ideólogo más importante de Hitler, y Julius Streicher, quien fundó y publicó el tabloide semanal antisemita *Der Sturmer* en 1923.

20. De una publicación de 1987 de Ward Keeler, *Javanese Shadow Plays, Javanese Selves*, copié el siguiente párrafo: “Por tradición, toda la literatura javanesa se escribía en verso cantado, llamado *tembang*. Un lector javanés tradicionalmente leía, es decir, cantaba en voz alta. Los lectores eligen cantar el *tembang* siguiendo cualquier línea vocal que deseen. Existen varias líneas vocales muy conocidas para cada tipo de *tembang*, y algunas de ellas se consideran adecuadas para estados de ánimo particulares. Pero esas decisiones quedan en manos del lector. Los lectores también embellecen cada frase con variaciones o decoraciones (*céngkok*). Su uso, de nuevo, es una cuestión de gusto y habilidad. En una presentación pública, los cantantes extenderán su interpretación de un solo verso con elaboradas demostraciones de su técnica vocal”.

21. Me fascinaron estos protocolos de Rorschach de personas que viven en todos los rincones del mundo, como lo señalaron los antropólogos; no las estadísticas ni los datos clasificados ni las conclusiones a las que condujeron, sino la poesía de esas palabras que casi nadie, aparte de los científicos en cuestión, ha leído alguna vez. La belleza de las tarjetas con manchas de tinta de Rorschach, que sigue inspirando a tantos artistas, también me ha cautivado por muchos años. Los fragmentos de las pruebas de Rorschach que elegí fueron registrados entre 1938 y 1981 por antropólogos en lugares como la isla de Alor, en reservaciones de América del Norte con sujetos de prueba apaches, en Japón, en Argelia (entonces una colonia francesa), y en China. Lentamente compuse una especie de “obra” o “libreto” para seis voces. También incluí fragmentos de los registros de Hermann Rorschach de su publicación *Psychodiagnostik* de 1921. Pasé varios meses trabajando en la selección y el orden de estas extrañas frases, que me recordaban un *cadavre exquis* [cadáver exquisito], el juego colaborativo y basado en el azar que solían

jugar los surrealistas franceses. Algunos fragmentos me recordaron los *haikai* japoneses, miniaturas vidriadas, mientras que otros parecían cuentos concentrados. Tomemos, por ejemplo, este “párrafo”, que compuse a partir de la prueba de Rorschach de un chamán apache: “Un signo musical. Una tierra bajo el agua. Un hombre se mueve entre animales con un palo en la mano. Las mariposas están felices. El conejo está tan tranquilo como debería. ¿El canto es bueno o malo?”

22. En el verano de 2016, sentí que había llegado el momento de leer el clásico de Ovidio, las *Metamorfosis*, un libro que había estado esperando en mi biblioteca desde que lo compré en 1993. Fue la primera vez en mi vida que no pude evitar leer en voz alta, para escuchar la unidad rítmica del verso blanco. Cuando le pedí a una de mis amigas, Eveline Vanfraussen, que echara un vistazo a la primera versión de mi “libreto”, me envió una nota que sonaba como una especie de epílogo a la obra de Ovidio: “Es como si las criaturas nombradas, los elementos, las partes del cuerpo, los objetos y artefactos, lenta pero resueltamente, se desprendieran de la oscuridad uno a uno y se lanzaran hacia adelante. Pero nunca para permanecer igual a ellos mismos por mucho tiempo. Se fusionan, se entrelazan íntimamente, forman parte el uno del otro. Todos ellos sin excepción: el río, la nube, el camino, el puercoespín, el ala, el morro, el policía, el murciélago, la máscara... Lo reconocible y familiar roza lo extraño y lo desconocido. Siguen la fragmentación, la separación, la segmentación y la negación, pero también preceden a la proliferación, la expansión, la fusión y la confirmación. La oscuridad, el miedo, la opresión, la amenaza, la violencia, la invasión, la osificación y la muerte van de la mano con la alegría, la apertura, la conexión, el intercambio, la alteración y el movimiento. Lo abstracto, genérico, gráfico, ostensible se funde con lo concreto, específico, real y genuino. Y aquí también, por supuesto, al revés, una y otra vez: todo está a la vez ausente y presente. Lo arcaico encuentra lo cotidiano, lo mágico lo banal, lo imaginario lo real, lo anterior lo actual. Una situación se convierte en una acción, una figura en un personaje, una imagen en una escena. Quietud y dinamismo. Cada final es un comienzo. Vientre, pelvis, cuerpo, olla, casa, piel, concha, camisa, tela, sombrero, pelo, cabeza, calzado; encierran, envuelven, protegen, ocultan; un recipiente, una cáscara vacía, un esqueleto, una boca abierta, un agujero, una tumba, un hoyo, un pozo, un manantial. De algo a nada y de regreso a algo nuevo.

Piernas, brazos, alas, orejas, cuernos, picos, hocicos y narices
ponen todo en movimiento; protuberancias que brotan del
encierro, hacia el mundo, hacia el otro, para bien o para mal..."

23. ...



Spirit fire

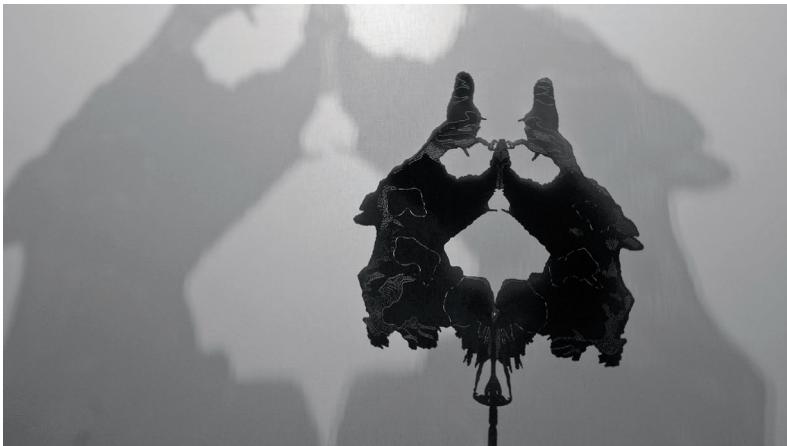


Blood,
grass and sword





pp. 78–79, 82–83: *Incantations (Double Double)* [*Encantamientos (dobra, dobra)*], 2017. Detalles de las marionetas—Details from the puppets [Cat. 2]



A pillar that has taken
the form of truth

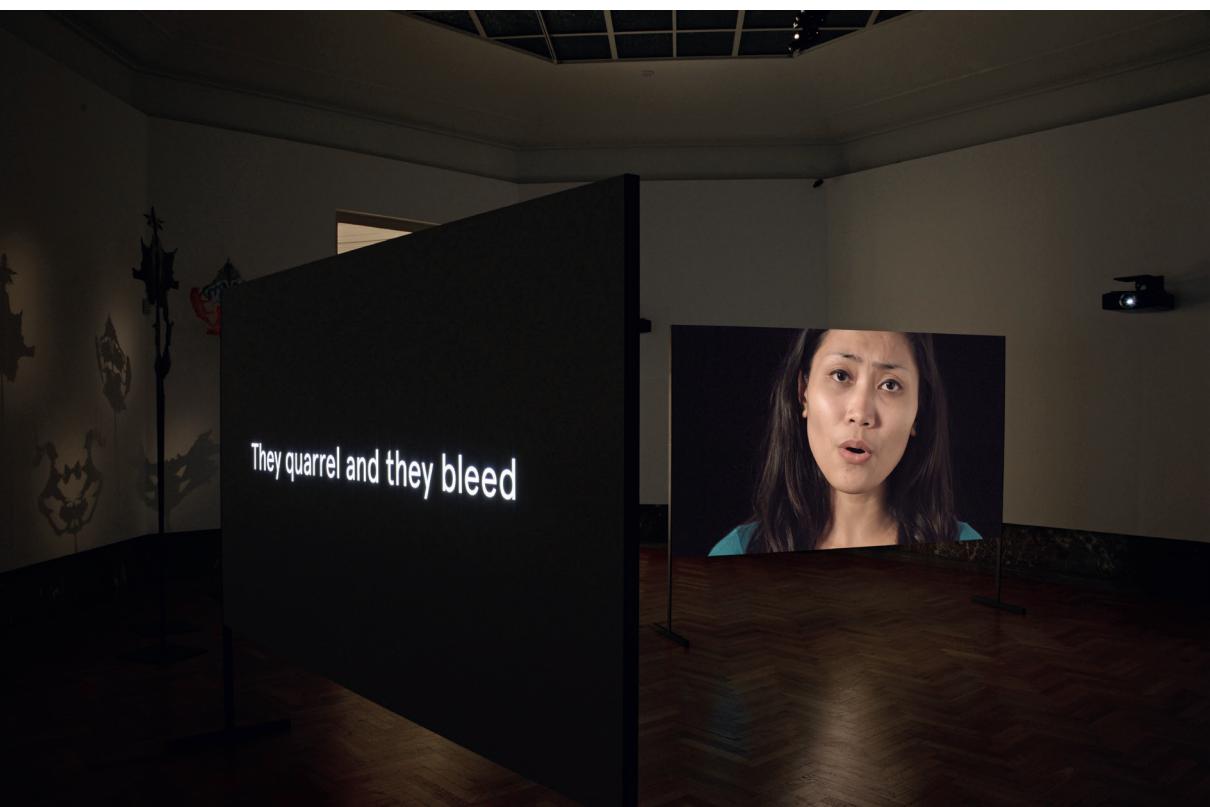






Double, Double, Toil and Trouble... Twenty-Two Forking Paths to *Incantations (Double Double)*)¹

Ana Torfs



Incantations (Double Double) [Encantamientos (*dobra, dobla*)], 2017. Vista de la instalación en—Installation view at, Bozar, Centre for Fine Arts, Bruselas—Brussels, 2017

1. In *An Encyclopaedia of Shamanism*² it says that an incantation is “*a magical arrangement of words* that has the power to manipulate actions. The voice is a manifestation of an individual’s power. Words charged with that power can turn into sacred forces or objects. Speaking an incantation is a way to make one’s intention an active force in the world, for better or worse.” *The Merriam-Webster Dictionary* notes that the word “comes directly from the Latin *incantare*, ‘enchant.’ *Incantare* itself has *cantare* as a root, which reminds us that magic and ritual have always been associated with chanting and music.”

2. Hamlet: Do you see yonder cloud that’s almost in shape of a camel?

Polonius: By the mass, and ’tis like a camel, indeed.

Hamlet: Methinks it is like a weasel.

Polonius: It is backed like a weasel.

Hamlet: Or like a whale?

Polonius: Very like a whale.³

3. Visitors to *Incantations (double double)*,⁴ seeing the strange organic shapes and figures of ten shadow puppets—which were intricately carved, perforated and decorated by traditional hand workers from Surakarta, in Central Java (Indonesia)—might be reminded of the 10 iconic Rorschach inkblots. The original “Rorschachs” were designed by Swiss psychiatrist Hermann Rorschach, the son of a drawing teacher. As early as 1911, while working in a psychiatric hospital with adolescents, he began experimenting with inkblots, using them as associational stimuli. He was not the first to do so. In 1895, French psychiatrist Alfred Binet had used inkblots to measure the

1— Published for the first time, in a slightly different version, in *Power and Other Things, Indonesia & art (1835–now)*, Charles Esche and Riksa Afiaty (eds.), Snoeck Publishers, 2017, pp. 46–54, ill. Another version was also presented as a lecture, at MUAC, UNAM, Mexico City, September 29, 2018.

2— Christina Pratt, *An Encyclopaedia of Shamanism*, New York, Rosen Publishing Group, 2007.

3— William Shakespeare, *Hamlet*, Act 3, Scene 2.

4— Installation by Ana Torfs, shown for the first time in the group exhibition *Power and Other Things, Indonesia & Art (1835–now)*, curated by Riksa Afiata and Charles Esche, which took place in Bozar, Brussels, October 18, 2017 to January 21, 2018.

amount of imagination someone had, especially school children. Only in 1918 did Rorschach begin a strict experimental study, showing around 40 inkblot drawings to experimental subjects. *Psychodiagnostics*, published in 1921, together with 10 cardboard test plates he most commonly used in a separate box set, incorporated data from around 400 test subjects. Rorschach asserted that the interpretation of chance forms was a process of perception and apperception, rather than of imagination. Rorschach had come to believe that who we are is less a matter of what we say, as Sigmund Freud thought, than what we see. How do we grasp the world? Rorschach thought that how a person saw a test card was a roadmap to how this person saw himself and the world.

4. What are the captivating “songs” we hear, performed by six Indonesian women of different ages, who were filmed in close-up and shown as large projections in *Incantations (Double Double)*? What are these words and sentences, which are also shown as large projections? And how do the moving shadows of these strange “puppets,” which were animated—literally “given breath”—by the young Indonesian puppet player Nanang Hape, relate to those songs and words?
5. While I was writing this text, I started rereading *Mimesis and Alterity* (1993) by Australian anthropologist Michael Taussig. I was struck by his description of a shaman in the San Blas Islands off Panama, who was faced with a woman in obstructed labour. The shaman awakens life in carved wooden figurines while he is standing by the labouring woman. He sings to them. “Note the replicas. Note the magical, the soulful power that derives from replication.” Taussig also writes about “magic sticks,” carved sticks used by medicine singers, equipped with figures of Europeans, which they sing to power, and which they use as abiding places for their helping spirits. He calls it the “magic of mimesis.” The making and existence of the artefact that portrays something gives one power over the thing portrayed. One can protect oneself from evil spirits by portraying them. And the chant’s verses create magical power.
6. Hermann Rorschach was nicknamed “Klecks” (the German word for inkblot) by his classmates. It has been suggested that he was inspired by Justinus Kerner’s wonderful book *Klecksographien*,

which was published posthumously in 1890. Kerner (1786–1862), a German physician, scientist and celebrated poet, had accidentally spilled drops of ink onto paper and had become fascinated by the shapes that emerged when he unfolded the paper. He elaborated these shapes into detailed figures to accompany his melancholy poems. John E. Exner, an American psychologist who developed a standardized system for interpretation of the Rorschach inkblot test, published in 1974 as the *Rorschach Comprehensive System*, wondered: “That the future originator of the inkblot test should have been called ‘inkblot’ by his schoolmates seems too extraordinary to be a mere coincidence. Could it have been that he was fond of playing ‘Klecksography,’ a parlour game then very common among children and consisting of making inkblots on a piece of paper, folding it, and arranging the inkblot in order to give it, for instance, the form of a butterfly? [...] It might also be that Rorschach was called so in honour of the painter Klecksel, the hero of a humorous, illustrated story by Wilhelm Bush, one of his favourite authors (in colloquial German *klecksen* also means daubing, and mediocre paintings are called *Kleckseri* or *Kleckse*). In that case, the nickname ‘Klecks’ would only signify that Rorschach’s schoolmates expected him to become an artist as his father had been.” The book *Gobolinks, or Shadow Pictures for Young and Old*, published in 1896 in New York, explains how to make inkblots and use them as prompts for making poems. On one of the first pages of this book we read: “The Gobolink, as his names implies, is a veritable goblin of the ink bottle, ... a self-made eccentric creature of a superior imagination.” This book likewise attests to the great interest in inkblots around 1900. Making inkblots and decoding them was obviously a favourite parlour game in the Western world at the time.

7. I seem to have developed an obsession with Rorschach-like images since I started this project in January 2016. Visiting Sicily in late August of that year I was struck by the way that marble slabs had been juxtaposed in order to produce a spectacular image. The technique—called *macchia aperta* (open blot or stain) and very commonly used in Italian churches and palaces— involves splitting slabs of veined stone and setting them side by side like the open pages of a book, so that the veins and swirls can form an image that has been “hiding” or “sleeping” in the marble. In Venice more recently, I wondered why the walls of the Santa Maria dei Miracoli, also known as the Marble Church, which was designed by architect and sculptor Pietro Lombardi and his workshop, were covered with

macchia aperta... The apparently prosaic reason, I discovered, was that Lombardo had had access to a stock of looted marble panels in the mason's yard of the nearby San Marco Basilica, whose walls are equally covered with *macchia aperta*. Yet still I continued to wonder what Lombardi or his patrons had had in mind for those who entered Santa Maria dei Miracoli. Should they see angels or devils, heaven or hell, skeletons or insects, as they listened to God's word? Although the whole church is practically devoid of imagery, the marble slabs take the place of narrative.

8. Contrary to what is commonly thought, Hermann Rorschach's final 10 test plates do not show inkblots made by accident, but carefully crafted ink and watercolour drawings, with every detail designed to be evocative. Rorschach's first manuscript of *Psychodiagnostics*, together with 15 test cards, was sent to several publishers, who all refused it. Finally, in 1920, he was able to arrange for Bircher in Bern to publish the book, in 1200 copies but with only 10 cards and some modifications. The cards were reduced in size, the original colours changed in print, and the uniformity of the black areas was reproduced in varying shades, depicting all kinds of vague forms. When Rorschach saw the proofs, he was fired with enthusiasm, for he understood the possibilities the "faulty" prints offered. Before publication Hans Huber—an employee of Ernst Bircher—and Hermann Rorschach spent many sessions together perfecting the construction and actual printing of the inkblot cards. In 1927, Huber founded his own publishing house. He purchased the rights to and physical inventory of *Psychodiagnostics* from Ernst Bircher when that business went into liquidation. Since that time, Verlag Hans Huber has been the only publisher of what has become world famous as the Rorschach test and the related book *Psychodiagnostics*. Rorschach inkblot tests were used in the army, in courts, forensics, schools and companies, and they have been administered to millions of people. Although the test has been controversial from the start, it has become a cultural icon and it snakes through the rhetoric of art, literature and politics.

9. In a beautiful English-language edition of Roger Caillois's *The Writing of Stones* (1985), I underlined in pencil: "An agate will sometimes offer resemblances, suggestions: a hummingbird with an amethyst tail drinking from a flower as it hovers in motionless flight; tracks emerging on to the desert between the sheer sides

of a mountain pass, lightning zigzagging across a stormy sky..., green waves or scales or tiles, like the skin of a snake... or like a sea of clouds in a Japanese print..." In a 1935 essay on mimesis in the surrealist journal *Minotaure*, Roger Caillois quotes Gustave Flaubert, one of my favourite authors: "When he ends *The Temptation of Saint Anthony* with a general spectacle of mimicry to which the hermit succumbs: 'plants are now no longer distinguished from animals... Insects identical with rose petals adorn a bush... And then plants are confused with stones. Rocks look like brains, stalactites like breasts, veins of iron like tapestries adorned with figures.' In thus seeing the three realms of nature merging into each other, Anthony in his turn suffers the lure of material space: he wants to split himself thoroughly, to be in everything, 'to penetrate each atom, to descend to the bottom of matter, to be matter.'"

10. According to Stephen Herbert in *A History of Pre-Cinema* (1999), shadow play is probably the closest to the experience of modern cinema, despite its simple technology: a translucent screen and a light source. An audience watches shadow puppets perform on a screen, with colour, music, voices and narration, for an extended period of time. Known in France as *Ombres Chinoises* or "Chinese Shadows"—using paper puppets fastened to pegs—in the 1770s it was all the rage in Paris and at the royal court at Versailles, having been brought back from the Far East by French missionaries. In 1888 one of my favourite composers, Erik Satie, attended a performance of *The Temptation of Saint Anthony*, a shadow play based on Flaubert's prose poem in the Cabaret du Chat Noir in Paris. German filmmaker Lotte Reiniger made films inspired by Asian shadow play. She described herself as a primitive caveman artist. In 1926 she made one of the world's first animated features, a whirlwind of a fantasy film called *The Adventures of Prince Achmed*, based on themes from the *Arabian Nights*.

11. The Rorschach test might be the most famous example of *pareidolia*, "the tendency to perceive a specific, often meaningful image in a random or ambiguous visual pattern," according to *The Merriam-Webster Dictionary*. Most people have never heard of pareidolia but nearly everyone has experienced it: seeing "the man in the moon," animals in clouds, and faces in tree trunks. The *Online Etymology Dictionary* states that the word is derived from the Greek words *para*—meaning beside, instead of—and

the noun *eidolon*—meaning appearance, reflection in a mirror (and later apparition, mental image and phantom). Pareidolia is certainly not a recent phenomenon. Fantastic images arising from unclear or vaguely structured optical stimuli were a source of inspiration for Leonardo da Vinci, who wrote, in his *Treatise on Painting* (1651), “By looking attentively at old and smeared walls, or stones and veined marble of various colours, you may fancy that you see in them several compositions, landscapes, battles, figures in quick motion, strange countenances, and dresses, with an infinity of other objects.” In a recent publication about the Rorschach test, *The Inkblots* (2017), Damion Searls writes that Hermann Rorschach came of age as a doctor during an “orgy of testing” at the university, where psychiatrists spent hours “stop-watching, dream-interpreting and psychoanalysing their patients.” His notes were filled with sketches of patients and charcoal drawings. One drawing of a dome with smoke rising was marked up with Rorschach’s note: “A cookie? A mountain? A cloud?”

12. *Wayang kulit*, which literally means “shadows from [animal] hide,” has a documented history of existence of at least 1000 years in the Indonesian archipelago. The term refers not only to the performance of a shadow play but has also become synonymous with the leather puppets used to create the shadows. It has been debated whether *wayang* puppetry originated in Indonesia or was introduced from India or China. At any rate, the shadow play became widespread in the region during the Hindu-Buddhist period, especially between 800 and 1500. The court poet of Java’s King Airlangga (991–1049) made a famous reference to it in the *Meditation of Ardjuna* (*Ardjuna Wiwaha*): “There are people who weep, are sad and aroused watching the puppets, though they know they are merely carved pieces of leather manipulated and made to speak. These people are like men who, thirsting for sensuous pleasures, live in a world of illusion; they do not realize the magic hallucinations they see are not real.” A complete shadow theatre has between 160 and 200 puppets categorized as deities, warriors, ogres, hermits, monkeys, soldiers, princesses, weapons, animals and mountains. Most of the stories in Javanese shadow plays are based on two well-known Hindu epics from India: the *Mahabharata* and the *Ramayana*. In *wayang kulit*, the puppets are moved behind a white cotton or unbleached muslin screen by a puppeteer, the *dalang*.

13. In China, so-called scholar rocks—ornamental rocks displayed on wooden pedestals carved specifically for the stone—have been collected since the tenth century. Although most scholar rocks suggest mountain landscapes or caves, these abstract forms may recall a variety of images to the viewer, such as birds and blossoming trees, as well as human figures and mythical creatures.

14. Hermann Rorschach characterized the inkblot test as an experiment. He warned that his findings were preliminary and stressed the importance of more experimentation. Rorschach died in 1922 at the age of 37 from the complications of appendicitis. He had invested less than four years in his inkblot test. It quickly made its way to America, however, where it took on a life of its own, becoming the most popular projective test. Three of Rorschach's Swiss friends and colleagues, including Emil Oberholzer, ensured that the insights and challenges of *Psychodiagnostics* were not lost. One of Oberholzer's students, David Levy, took the test to New York, where he started using it in 1924. Oberholzer himself emigrated to the United States in 1938, out of concern for his Jewish wife and their son. The most direct reason for the flourishing of the inkblot test overseas was the arrival in New York of German psychologist Bruno Klopfer in July 1934, carrying a set of Rorschach test cards in his luggage. In 1933, fleeing Germany after Hitler's rise to power, Carl Jung found Klopfer a job in Zurich, administering Rorschach tests to prospective employees for various businesses in Switzerland. Finally, in 1937, Alfred Irving Hallowell, acting on Bruno Klopfer's suggestion, introduced and used the Rorschach test in anthropology, especially to assess the personality structure of Native American populations, including the Ojibwas. Anthropologists wanted to measure “the mental peculiarities of strange and mysterious foreign people,” as the matter was phrased in 1935 in one particular publication by the influential Swiss psychiatrist Eugen Bleuler—Hermann Rorschach’s thesis director on hallucinations—and his son Manfred Bleuler. Like many others, Hallowell thought that this relatively new test was culture free, and a valid method for studying “non literate people,” despite obvious cultural and language barriers.

15. We had a beautiful red puppet theatre at home, along with a whole bag of very old hand puppets. When I was a child in the late

1960s, my mother used to play puppets for my older brother, my younger sister and me, every Wednesday afternoon. The stories she told us were often based on fairy tales by the Grimm brothers, which were rather scary, often featuring giants that ate children. In 1978 my parents traveled to Indonesia. They bought a pair of *wayang golek* puppets (three-dimensional puppets in wood) and a *wayang kulit* puppet, which still figure in their living room. I often thought about paying some kind of homage to my mother and her incredibly inspiring puppet plays, her voice acrobatically mimicking witches, frogs and monsters of all kinds...

16. The verbal instructions given by an anthropologist to the subject at the start of the Rorschach test were standardized to some degree. The anthropologist would say something along these lines: “What I am going to show is a set of cards featuring 10 inkblots, some black and white, some using colour. Different people see different things in these cards. Did you ever look at clouds and imagine what they could be? That’s what this is. I’ll hand you the first card and just tell me what you see.” There were no rules, no guidelines and no structure for how to answer. In fact, the subject was encouraged to feel that all answers were good answers. And as the subject proceeded to describe what he or she saw on the cards, the examiner carefully recorded it.

17. During my first trip to Java, the most densely populated island of Indonesia, in October 2016, I admired several amazing examples of a *kayon* [tree], also called *gunungan* [mountain], in the studio of puppet player Ki Bambang Suwarno. It immediately reminded me of some of the 10 Rorschach inkblot drawings, especially those with colours. In the symbolism of Indonesian shadow theatre, the *kayon* represents the “tree of life,” which connects the earthly world with that of the spirits. The first puppet to be raised is the *kayon*, which the puppeteer dances and spins in the air, shaking and twirling against the screen, magically giving breath to the other puppets. The *kayon* continues to be used for a variety of purposes throughout the *wayang kulit* performance. Its presence may indicate a change of setting, the entrance of a major character, elements of nature such as rain, wind and fire, pieces of scenery such as a palace, and it also closes the performance. The *World Encyclopaedia of Contemporary Theatre* (2001) describes the *kayon* thus: “a symbol of *axis mundi*, or ladder of the worlds. At the beginning of the performance the *dalang* or

puppet player will move the *kayon* in such a way as if telling the audience that he is going to climb up the *axis mundi* to the upper world to meet the gods, or to climb down to the lower world to meet the demons. When the *dalang* goes to the other worlds to represent humanity to the community, it is as a shaman."

18. One of the Rorschach protocols that I studied—a written report of all the oral responses to each card by one or more test subjects—was published in 1944 by Cora DuBois, one of America's leading anthropologists and one of the first to be trained in psychological methods. In 1938 she spent almost two years on Alor, a small Indonesian island in what was then part of the Dutch East Indies. Living alone in a remote mountain village and learning the local language, she was able to gain the confidence and interest of the villagers by administering simple medical aid. She gathered as much data as possible on all aspects of culture and society through participant observation. She also collected a lot of psychological material, apparently the largest set of data ever to be collected at that time from a small non-Western society, ranging from observations of childrearing to autobiographies to children's drawings, and Rorschach protocols. The result of her inquiry was the highly acclaimed *The People of Alor, A Social-Psychological Study of an East Indian Island*. DuBois had administered the Rorschach test to 37 Alorese inhabitants. She asked Emil Oberholzer, then living in New York, to analyze the set of Rorschach tests "blind." He wrote and confirmed the same personality characteristics that DuBois had already described. These included fearlessness, greed, shallowness and suspiciousness. The test subjects were, however, said to be burdened with few neuroses. With the start of the Second World War the culture and personality school began applying its methods to larger social units, assuming that an entire culture or nation can be characterized in terms of a typical personality. Around 1950 the culture and personality approach began to decline in popularity. Critics attacked its findings as unverifiable and impossible to test.

19. It seems no coincidence that Douglas M. Kelley, a US Army psychiatrist, travelled to Nuremberg in 1945 to administer Rorschach tests to Nazi leaders awaiting trial by the International War Tribunal, in an attempt to understand Nazi personality. Kelley was the co-author of Bruno Klopfer's major work *The Rorschach Technique* (1942), which became the most authoritative source

on the Rorschach Test until the appearance of John E. Exner's publication (1974) of the *Rorschach Comprehensive System*. Kelley spent many hours giving the test to the likes of Hermann Goering, the highest ranking Nazi official tried at Nuremberg, and Alfred Rosenberg, who was considered one of the masterminds of the Holocaust and Hitler's most important ideologue, and Julius Streicher, who founded and published the weekly anti-Semitic tabloid *Der Sturmer* in 1923.

20. From a 1987 publication by Ward Keeler, *Javanese Shadow Plays, Javanese Selves*, I copied the following paragraph:

"Traditionally all Javanese literature was written in sung verse, called *tembang*. A Javanese reader traditionally read, that is to say, sang, aloud. Readers chose to sing the *tembang* following whatever vocal line they wish. Several well-known vocal lines exist for each type of *tembang*, and some among these are thought suitable for particular moods. But those decisions are left to the reader. Readers also embellish each phrase with variations or decorations (*céngkok*). Their use, again, is a matter of taste and skill. In public performance, singers will extend their rendering of single verse with elaborate displays of their vocal technique."

21. I became very fascinated by these Rorschach protocols from people living in every corner of the world, as noted by anthropologists; not the statistics and the classified data and conclusions to which they led, but the poetry of those words that hardly anyone apart from the scientists in question has ever read. The beauty of the Rorschach inkblot cards themselves, which continues to inspire so many artists, has also captivated me for many years. The fragments of the Rorschach tests I chose were recorded between 1938 and 1981 by anthropologists in places such as Alor Island, in North American reservations with Apache test subjects, in Japan, in Algeria (then a French colony), and in China. Slowly I composed a kind of "play," or "libretto" for six voices. I also included fragments from Hermann Rorschach's records from his 1921 publication *Psychodiagnostics*. I spent several months working on the selection and order of these strange sentences, which reminded me of *Cadavre exquis*, the collaborative, chance-based game that the French surrealists used to play. Some fragments reminded me of Japanese *haikai*, glazed miniatures, while others seemed like concentrated short stories. Take for example this "paragraph," which I composed from the Rorschach test of an Apache shaman:

“A music sign. A land underneath the water. A man is moving between animals with a stick in his hand. The butterflies are happy. The rabbit is as calm as it should be. Is the singing good or bad?”

22. In the summer of 2016, I felt the time had come to read Ovid’s classic, *Metamorphoses*, a book that had been waiting in my library ever since I bought it in 1993. It was the first time in my life I could not prevent myself from reading aloud, to hear the rhythmic unit of the blank verse. When I asked one of my friends, Eveline Vanfraussen, to take a look at the first version of my “libretto,” she sent me a note that sounded like a kind of epilogue to Ovid’s work: “It’s as if the creatures named, the elements, body parts, objects and artefacts slowly but resolutely detach themselves from the darkness one by one and thrust themselves forward. But never to remain the same as themselves for long. They merge, they become intimately entwined, part of one another. All of them without exception: the river, the cloud, the path, the porcupine, the wing, the nose, the policeman, the bat, the mask... The recognizable and familiar brushes against the strange and the unknown. Fragmentation, separation, segmentation and negation follow yet also precede proliferation, expansion, merging and confirmation. Darkness, fear, oppression, threat, violence, encroachment, ossification and death go together with playfulness, openness, connection, exchange, alteration, and motion. The abstract, generic, graphic, ostensible blends into the concrete, specific, real and genuine. And here too, of course, the other way around, time and again: everything is at once absent and present. The archaic finds the everyday, the magical the banal, the imaginary the real, the previous the current. A situation becomes an action, a figure a character, an image a scene. Stillness and dynamism. Every ending is a beginning. Belly, pelvis, body, pot, house, skin, shell, shirt, cloth, hat, hair, head, footwear; they enclose, they envelope, they screen, they conceal; a vessel, an empty husk, a skeleton, an open mouth, a hole, a grave, a pit, a well, a spring. From something to nothing and back to something new. Legs, arms, wings, ears, horns, beaks, snouts, and noses set everything in motion; protrusions that spring outwards from enclosure, into the world, towards the other, for better or for worse...”

23. ...





The Magician & the Surgeon [El mago y el cirujano], 2020. Vista de la exhibición en—Exhibition view at Bozar, Centre for Fine Arts, Bruselas—Brussels, 2020

SUSURRO ∩ PANTOMIMA ∩ ESCRITURA = VOZ

Verónica Gerber Bicecci



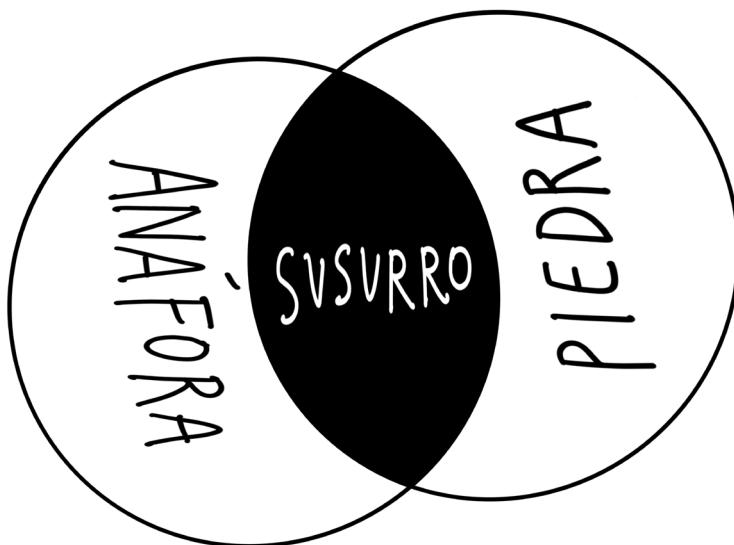
Para escribir *La causalidad física en el niño*, Jean Piaget utilizó tres métodos de trabajo: entrevistas verbales, entrevistas verbales con dinámicas corporales y entrevistas verbales en las que llevaba a cabo experimentos físicos para después preguntar a los niños qué fenómenos habían suscitado frente a sus ojos y cómo. De estas experiencias, entre otros resultados, Piaget concluye que para muchos niños “el pensamiento está hecho de aire, como los sueños”, y que “pensamos con la boca”. Por ello es natural que los niños “con frecuencia también asocian la respiración con el pensamiento”. Estas ingeniosas concatenaciones —pensamiento = aire = sueño y pensamiento = boca = respiración— contienen también, me parece, una noción tácita de voz, ya sea interior (silenciosa) o exterior (sonora). Emitir una voz o el sonido de la voz, podríamos decir, proviene del ejercicio de pensar y respirar. Pero “¿de dónde viene la voz?”, se pregunta Mladen Dolar en *Una voz y nada más*, a lo que responde: “del ámbito más íntimo de nuestro ser, pero a la vez es algo que nos trasciende”.

Tal como en las respuestas de los niños entrevistados por Piaget, en las obras *Echo's Bones / Where Turned to Stone* (2020), *Sideshow* (2019) y *When You Whistle, it Makes Air Come Out* (2019), de Ana Torfs, se esconden ecuaciones poéticas en las que la voz (o su ausencia) rastrea sus íntimas intersecciones con el cuerpo y el lenguaje. La voz está “ubicada en un lugar topológico paradójico y ambiguo”, dice también Dolar, “en la intersección del lenguaje y el cuerpo, sin que esta intersección pertenezca a ninguno de los dos”, aunque, en cierto modo, es una materia inasible que los mantiene conectados. Si CUERPO ∩ LENGUAJE = VOZ, entonces quisiera recorrer cada una de estas obras de Torfs a través de sus ecuaciones posibles. Se verían, en orden respectivo, más o menos así:

PIEDRA ∩ ANÁFORA = SUSURRO
DISFRAZ ∩ SILENCIO = PANTOMIMA
RESPIRACIÓN ∩ PREGUNTA = ESCRITURA

PIEDRA ∩ ANÁFORA = SUSURRO

Estoy recostada en un tapete de lana. Las formas tejidas recuerdan a una cueva tapada con ramas (*Echo's Bones / Where Turned to Stone*). De pronto se escucha una voz. Es una voz que susurra. Tal vez se trate de la última voz sobre la faz de la Tierra,



pienso, y trago saliva. Enseguida siento dolor en la garganta; la baba tomó el camino equivocado, me lastima, pero no me hace toser. Esta voz que escucho es una voz sin dueña, como la que Hera convirtió en un instrumento para repetir las palabras de los otros. Lo que escucho es la voz de Eco, la ninfa parlanchina. Hera la castigó y ahora “un sonido es lo que sobrevive de ella”, como escribe Ovidio en sus *Metamorfosis*; una voz cuyo lenguaje es claro pero cuyo cuerpo está desapareciendo:

el insomnio y la pena adelgazan el cuerpo de la desdichada,
la demacración arruga su piel y todo el humor corporal se evapora
por los aires. Solo su voz y sus huesos quedan; su voz perdura;
los huesos, dicen, adoptaron la forma de una piedra.

Mientras escucho también temo convertirme en piedra. En una piedra que sólo puede escuchar esta voz ajena, ¿o es la voz de mi pensamiento? Distingo cada una de sus palabras, me hablan del cuerpo, de este cuerpo que habito, de este cuerpo que soy. Una voz sin cuerpo visible me dice: “Incluso cuando una persona duerme, la lengua constantemente empuja saliva en la garganta”. Y me habla también de otros cuerpos, de sus enfermedades o muertes, de sus fantasmas. Susurra los nombres y datos de vida de almas que buscaron su voz en el lenguaje artístico. Susurra la forma en que sus pensamientos siguen vagando en los

pensamientos de otrxs. Es una voz que habita las voces de otrxs a través del susurro. Es una voz fantasmática que se repite en anáforas, esa figura retórica que, estructuralmente, es también una forma de producir un eco o *loop* textual:

Virginia Woolf murió en Lewes a los 59 años.

Virginia llenó con rocas sus bolsillos y caminó dentro de un río cercano.

Virginia Woolf se puso su abrigo y sus botas Wellington, salió de la puerta principal y caminó hasta el Río Ouse, junto a su casa.

Virginia Woolf escribió alguna vez: “Cuando consideramos cosas como las estrellas, nuestros asuntos no parecen tan importantes, ¿o sí?”

Esta versión de Eco, la ninfa de Ana Torfs, no sólo emerge de la tierra y de las rocas, sino que repite otro mensaje: el de una voz sedimentada, como ella misma nos dice, “con las voces de diez mil muertos”, con las voces de los cuerpos que la escuchan.

DISFRAZ △ SILENCIO = PANTOMIMA

Un desfile de personajes silentes aparece y desaparece de escena, una y otra vez, contra un fondo de luces de colores (*Sideshow*). Ningunx de ellxs tiene rostro. Distintas máscaras cubren sus rasgos para darles una identidad prefabricada: una geisha, un payaso, una novia, una momia, una persona con cabeza de pájaro, otra con cabeza de media, una más con cabeza de gato. La película silenciada y en *loop* lxs vuelve, además, fantasмагóricxs. No siento miedo, pero me pregunto ¿qué dicen estxs personajes? No lo sé. No puedo oírlos. Quiero oírlos pero no hay sonidos. ¿Es esto un sueño? ¿En qué momento puedo despertar?

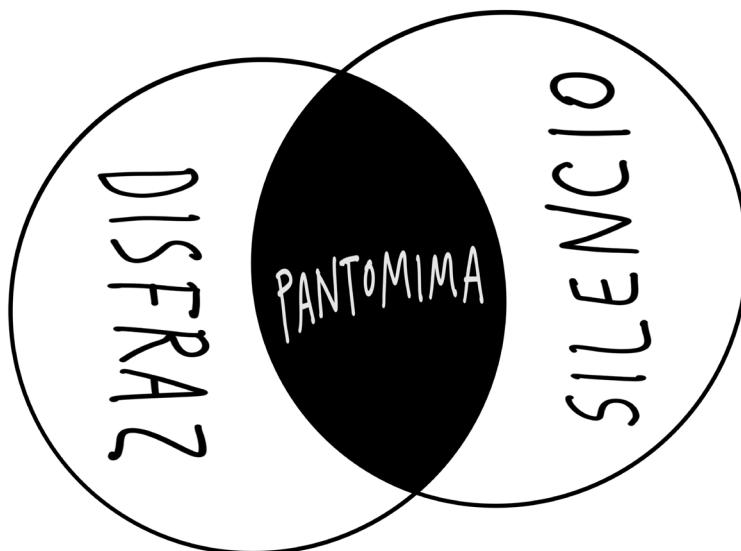
El silencio es todo lo que tememos.

En la voz hay redención—

Pero el silencio es infinito.

Y no tiene rostro.

Así imagino que Emily Dickinson habría descrito a esta comitiva gesticuladora, con su poema 1251. Como espectadora estoy ubicada al otro lado del sueño, del lado ensordecido. Pero no es el silencio lo que emite las señales de un mensaje a descifrar,



sino la pantomima. Como dice Terry Tempest Williams en su libro *Cuando las mujeres fueron pájaros*: “el gesto tiene una voz [...] ¿Sería creíble si dijera que, cuando abrí la boca, un pájaro salió volando?” ¿Qué imitan estxs personajes extraños? Imitan su voz. Pero aquí sus voces tienen más cuerpo que lenguaje. La sintaxis aparece en el ritmo del *stop motion*, al congelar ligeramente cada movimiento. A diferencia de *Echo's bones*, donde la voz que susurra tiene lenguaje antes que cuerpo, estas voces han roto su lógica sonora para poner su posible mensaje en los movimientos del cuerpo. Los disfraces son una segunda piel (del cuerpo) del mismo modo que la voz es una segunda piel (del lenguaje o del pensamiento). Como su título indica, estamos ante un espectáculo de feria, una ilusión de la voz como materia que el cuerpo imita o moldea sin sonido alguno.

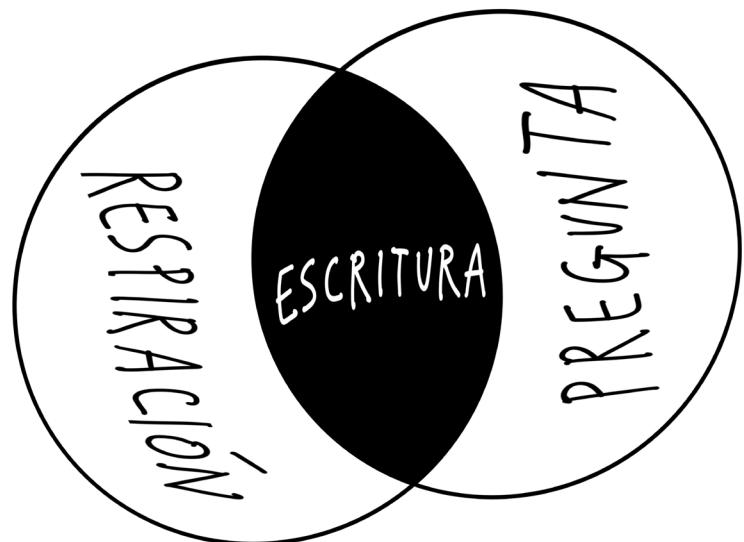
RESPIRACIÓN ∩ PREGUNTA = ESCRITURA

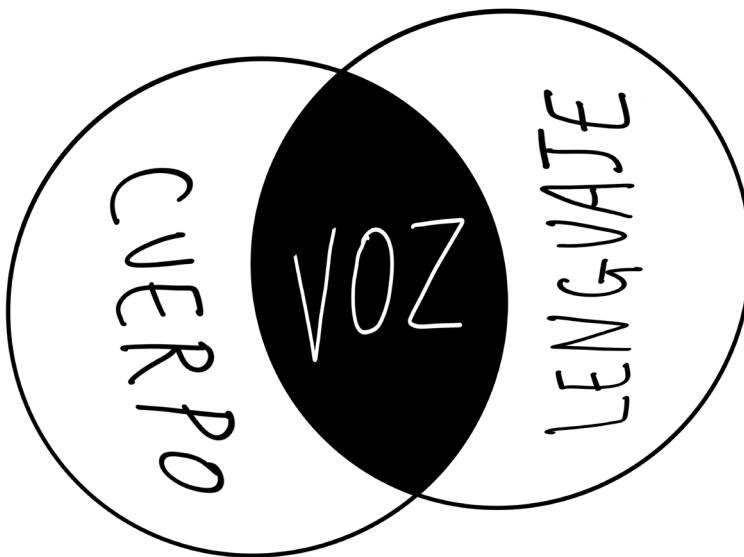
Por último, en este recorrido, encuentro frente a mí un dispositivo futurista y anacrónico dividido en cuatro compartimentos horizontales y proyectado en una pantalla. Cada compartimento se ilumina en naranja y rosa para dejarme leer una serie de mensajes que se repiten en *loop*. En algo asemejan a una computadora inteligente que, tal vez, pienso, puede guiarme para controlar

un ataque de ansiedad (*When You Whistle, it Makes Air Come Out*). Me pregunto si me habla a mí. A diferencia de HAL 9000, la famosa computadora de la nave de *2001: odisea del espacio*, esta pantalla no tiene voz. Sólo se escucha su respiración. Siento la necesidad de seguir y emular la dinámica corporal que propone. Mientras respiro leo los mensajes que se iluminan y entiendo que su voz está en el texto escrito. Los mensajes son algunas de las respuestas que Jean Piaget recopiló en las diversas entrevistas que sostuvo con niñxs y que aparecen en el capítulo “El origen del aire y de la respiración”, del libro mencionado al principio. “Es como cuando silbas. Hace salir el aire”, la frase que le da título a la pieza, por ejemplo, es la respuesta que TAQ, de siete años, dio a la pregunta: “¿Cómo empezó el viento del norte?” Las voces de lxs niñxs se han convertido en un instructivo para conocerme mejor, para controlar mi respiración.

El lenguaje aquí ya no susurra ni hace una pantomima, sino que respira. Dice Ursula K. Le Guin en su ensayo “Texto, silencio, performance”: “cualquier tipo de escritura fija la palabra fuera del tiempo, y la silencia. La palabra escrita es una sombra. Las sombras son silenciosas. El lector respira vida en esa atemporalidad, y tal vez ruido en ese silencio.” Pienso que esta misma idea es la que aparece desarmada en la pieza: al leer los mensajes que emite la máquina le doy aliento y voz a la escritura.

El dispositivo de Torfs me recuerda también a otro dispositivo, uno que respira entre algoritmos y simula inteligencia artificial:





Cleverbot. Con esta herramienta unx puede chatear con una voz desconocida en internet y, tal como lo hizo Alicia Kopf en su texto “La nueva voz de lo inanimado”, también es posible escribir con ella. Decido tomar el papel de Piaget y preguntarle algunas de las preguntas que él le hizo a lxs niñxs:

Usuaria: ¿Cómo empezó el viento del norte?

Cleverbot: En un reino mágico ubicado en el multiverso.

Usuaria: ¿Sabes cómo respirar?

Cleverbot: Tenemos que reiniciar el sistema.

Usuaria: ¿Cuándo respiras?

Cleverbot: Cuando me aburro.

Usuaria: ¿Dónde está la respiración?

Cleverbot: En mi mina de uranio.

Estas respuestas son el susurro de miles de usuarixs, sus voces se almacenan ahí día con día y Cleverbot, como una Eco tecnológica, repite lo que le han dicho antes. Ahora tomo la pregunta de Dolar:

Usuaria: ¿De dónde viene la voz?

Cleverbot: De la energía.

Usuaria: ¿De la energía de qué?

Cleverbot: Un ente

Por último, le hago las preguntas que me guiaron en este recorrido:

Usuaria: ¿Qué es una voz?

Cleverbot: Es lo mismo que el color rojo.

Usuaria: ¿Cuál es la diferencia entre voz y cuerpo?

Cleverbot: Así es como te quedas atrapada en el infinito.

Usuaria: ¿Cuál es la diferencia entre voz y lenguaje?

Cleverbot: Son letras distintas del alfabeto.

Usuaria: ¿Cuál es la diferencia entre escritura y respiración?

Cleverbot: Todas las personas pueden verme, ¿cómo es que me convertí en un fantasma?

Aha... Ha... Uh-oh... Uh-Huh...

3X

The hardest working muscle is the heart. Every minute the heart p

Erik Satie died penniless.

Billie Holiday died penniless.

Herman Melville died penniless.

Edgar Allan Poe died penniless.

Aah oneheee

Edgar Allan Poe was found delirious on the streets of a city in wh
Edgar Allan Poe never regained enough consciousness to explain
in soiled, shabby clothing that was clearly not his own.

Edgar Allan Poe was wracked with crippling hallucinations for fou
in Baltimore, aged 40.

Hilma af Klint died penniless.

Hilma af Klint stowed her strange, massive paintings in secrecy
obscure.

Hilma af Klint stipulated in her will that her life's work should b
after her death.

A small selection of Hilma af Klint's abstract paintings were sho

Aw... Oh... Gee... Ouch... Duh...

3X

The human body counts over 600 muscles. The tongue is a tough wo
muscles and like the heart it's always working. It helps in the mixing
contorts itself to form letters, and it contains tonsils that filter out g
sleeps, the tongue is constantly pushing saliva down the throat.

Rosa Luxemburg was brutally murdered in Berlin, aged 47.

Rosa Luxemburg was shot dead and her body was dumped into a B

Pier Paulo Pasolini was brutally murdered on the beach of the Rom

Vsevolod Meyerhold was executed by a firing squad in Moscow, ag
Vsevolod Meyerhold's wife Zinaida Reich was brutally murdered in
Zinaida Reich's eyes had been gouged out, and there were 42 stab
Zinaida Reich was one of the most famous Russian actresses of he

Gah... Duh... Hmm... Aww... Meh...

A sneeze can travel up to 160 km/h

Italo Calvino was two years old when his parents moved from Cul
Italo Calvino graduated from the university of Turin with a thesis

113 Joseph Conrad left Poland for France when he was sixteen years
Joseph Conrad left Poland for Marseille, to start a merchant-marine
ships.

27 Heart of Darkness.

28 Tina Modotti left Italy for the United States when she was 16 years old.
Tina Modotti left rural Italy to become a silent-film star, then became
female photographers and a vocal political activist.

Tina Modotti died in Mexico City, aged 45.

29 While returning home from a party, Tina Modotti died unexpectedly.
A forensic report named heart disease as Tina Modotti's cause
suggested foul play or even suicide.

In spite of her romantic relationship with Diego Rivera,
close friendship with his wife Frida Kahlo. *elvite*

30 Lina Bo Bardi left Italy for Brazil when she was 27 years old.

Lina Bo Bardi died of a pulmonary embolism, in São Paulo, where
Lina Bo Bardi died in the so-called Glass House.

Rosa Luxemburg was virtually murdered in Berlin, aged 47.

Rosa Luxemburg was shot dead and her body was dumped into a canal.

31 Pier Paolo Pasolini was brutally murdered on the beach of the Roncogno.

32 Vsevolod Meyerhold was executed by a firing squad in Moscow, aged 50.
Vsevolod Meyerhold's wife Zinaida Reich was brutally murdered in Moscow.
Zinaida Reich's eyes had been gouged out, and there were 42 stab wounds.
Zinaida Reich was one of the most famous Russian actresses of her time.

33 Gah... Duh... Hmm... Aww... Meh... ⑥

A sneeze can travel up to 160 km/h.

34 Leonora Carrington died, almost blind, in Mexico City, aged 94.

35 Honoré Daumier died, almost blind, in Valmondois, aged 70.
Honoré Daumier died penniless, in a borrowed cottage, with few
incomparable cartoons fading inside old French newspapers.

36 James Joyce died, almost blind, in Zürich, aged 54.



B R E A T H E



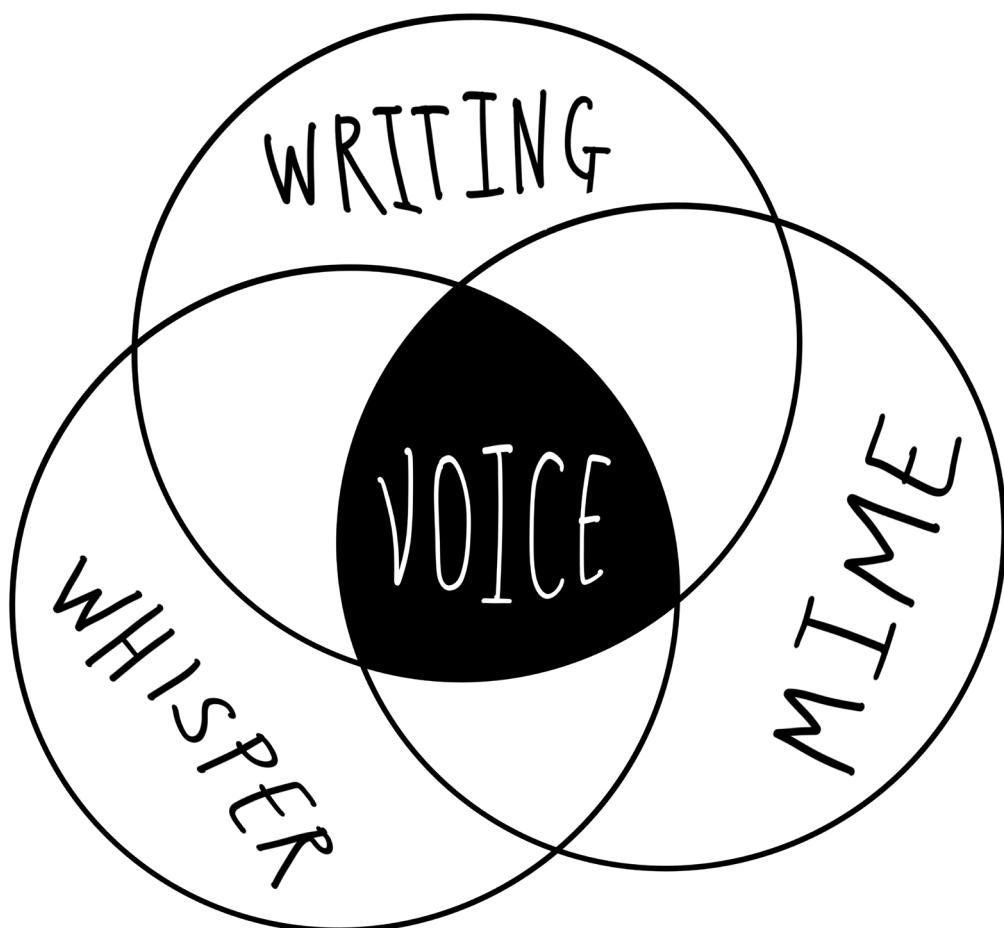
FROM OUTSiDE

IT GOES IN
BY THE NOSE,
AND THEN
IT GOES OUT

BLOW

WHISPER ∩ MIME ∩ WRITING = VOICE

Verónica Gerber Bicecci



When writing *The Child's Conception of Physical Causality*, Jean Piaget used three methods: verbal interviews, verbal interviews with elements of movement, and verbal interviews in which he carried out experiments in physics in order to later ask the children what the phenomena presented to them were and how they had arisen. Among the conclusions Piaget drew from these experiments were that for many children “thought is made of air, as are also dreams,” and “we think with our mouths.” It is therefore “only natural that thought should frequently be assimilated to breath.” It seems to me these amazing sequences—thought = air = dreams, and thought = mouth = respiration—also involve the tacit notion of voice, whether it is interior (silent) or exterior (voiced). It could be said, then, that the act of emitting a voice or the sound of the voice has its origin in the exercise of thought and respiration. But “where does the voice come from?” asks Mladen Dolar in *A Voice and Nothing More*, and his reply is: “It stems from the innermost of our being but at the same time is something that surpasses us.”

Just as in the responses given by the children Piaget interviewed, Ana Torfs’s works *Echo’s Bones/ Were Turned to Stone* (2020), *Sideshow* (2019), and *When You Whistle, It Makes Air Come Out* (2019) hides poetic equations in which the voice (or its absence) leaves a trail of its close intersections with the body and language. The voice is located in an ambiguous “paradoxical topology,” as Dolar also says, “at the intersection of the two [the body and language] but belonging to neither,” while being, in a certain sense, the intangible material that maintains the connection between them. If BODY ∩ LANGUAGE = VOICE, then I’d like to make a tour of each of these works by Torfs through their possible equations, which would be, respectively, more or less the following:

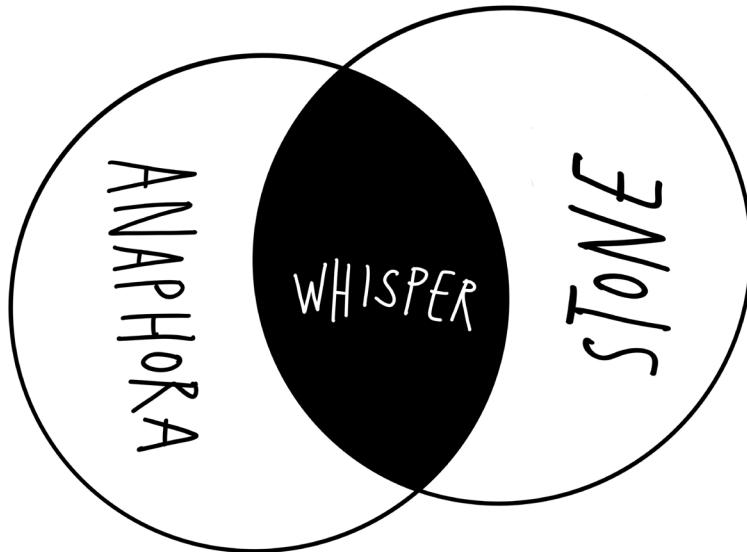
STONE ∩ ANAPHORA = WHISPER

DISGUISE ∩ SILENCE = MIME

BREATHING ∩ QUESTION = WRITING

STONE ∩ ANAPHORA = WHISPER

I’m lying on a woolen rug. The woven forms are reminiscent of a cave sealed off by branches (*Echo’s Bones/ Were Turned to Stone*). Suddenly, I hear a voice. A whispering voice. Possibly the last voice on the face of the Earth, I think, and swallow.



I immediately feel a pain in my throat; the saliva has gone down the wrong way, it hurts but doesn't make me cough. This voice I hear is ownerless, like the one Hera converted into an instrument that repeats the words of others. What I hear is the voice of Echo, the garrulous nymph. Hera punished her so that only "her voice remained," as Ovid writes in *Metamorphoses*; a voice whose language is clear but whose body has disappeared:

sleepless, turned her body to a shade,
First pale and wrinkled, then a sheet of air,
Then bones, which some say turned to thin-worn rocks;
And last her voice remained.

As I listen, I'm scared of being turned to rock as well. A rock that can only hear that other voice. Or is it the voice of my thoughts? I can make out each of its words, they speak to me from the body, of this body I inhabit, this body that is me. A voice without a visible body says: "Even when a person sleeps, the tongue is constantly pushing saliva down the throat." And it also speaks to me of other bodies, their illnesses or deaths, their ghosts. It whispers the names and biographical data of the lives of souls who sought to find their voices in artistic language. It whispers the ways their thoughts still linger in the thoughts of others. It's a voice that inhabits the voices of others through whispers. A ghostly voice

that repeats in anaphoras—the rhetorical figure that, in structural terms, is also a way of producing an echo or textual loop:

Virginia Woolf died in Lewes, aged 59.
Virginia filled her pockets with rocks and walked into a nearby river.
Virginia Woolf put on her fur coat and Wellington boots, exited the front gate and made her way to the River Ouse next to her house.
Virginia Woolf once wrote, “When you consider things like the stars, our affairs don’t seem to matter much, do they?”

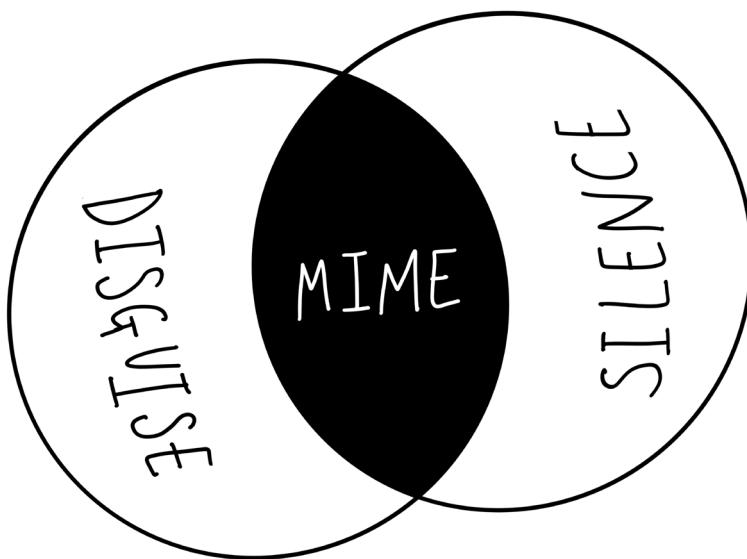
This version of Ana Torfs’s nymph, Echo, not only springs from the earth and the rocks, but also repeats *another* message. The message of a voice sedimented, as she herself tells us, “with the voices of ten thousand dead,” with the voices of the bodies that hear her.

DISGUISE □ SILENCE = MIME

A series of silent characters appear on and then disappear from the screen, time after time, against a backdrop of colored lights (*Sideshow*). None of them have faces. A variety of masks cover their features, giving them prefabricated identities: a geisha, a clown, a bride, a mummy, a figure with a bird’s head, another with a red pantyhose covering his face, yet another with a cat’s head. The silent, looped film also gives them a phantasmagorical air. I’m not frightened, yet wonder what those characters are saying. I don’t know. I can’t hear them. I want to hear them but there’s no sound. Is this a dream? Just when can I wake up?

Silence is all we dread.
There’s Ransom in a Voice—
But Silence is Infinity.
Himself have not a face.

Poem 1251 is how I imagine Emily Dickinson would have described this gesticulating cortege. As a spectator, I’m positioned on the other side of the dream, the deafened side. But it isn’t silence that emits the signals of a message to be deciphered, but mime. As Terry Tempest Williams says in *When Women Were Birds*, “Gesture has a voice... Would you believe me if I told you when I opened



my mouth a bird flew out?" What are those strange characters miming? They are miming their voices. But here their voices have more body than language. Syntax appears in the rhythm of the stop motion as it momentarily freezes each movement. In contrast to *Echo's Bones*, where the whispering voice has language rather than body, these voices have broken their voiced sound logic to embed their possible message in the movements of the body. The disguises are a second skin (of the body), in the same way as the voice is a second skin (of language or thought). As the title indicates, we are watching a sideshow, a trick in which the voice is material that the body imitates, mimes or molds without any sound whatsoever.

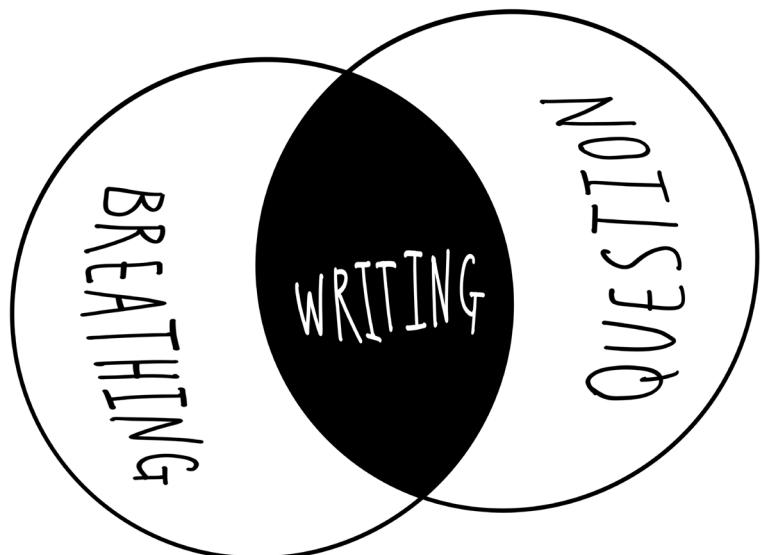
BREATHING ∩ QUESTION = WRITING

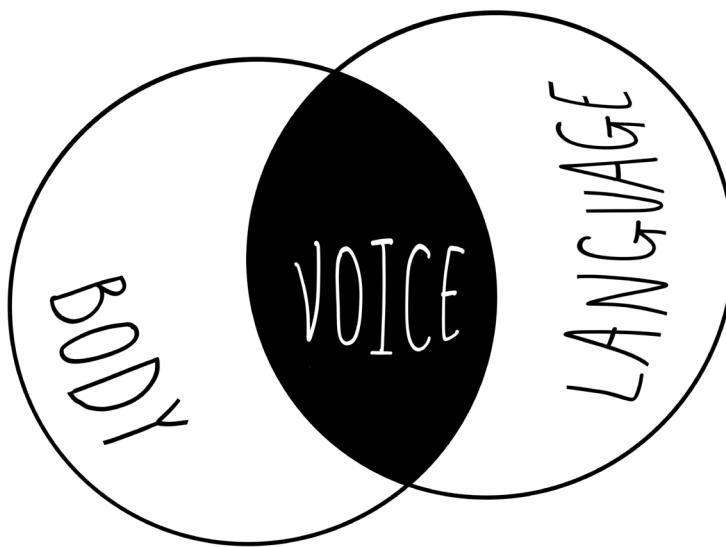
Finally, I find myself facing a device that is both futuristic and anachronistic, divided into four horizontal compartments and projected onto a screen. Each compartment lights up in either orange or pink to allow me to read a looped series of messages. They are something like an intelligent computer that may, I think, be able to show me how to control a panic attack (*When You Whistle, It makes Air Come Out*). I wonder if it's speaking to me. Unlike HAL 9000, the famous computer of the spaceship

in 2001: A Space Odyssey, this screen has no voice. The only sound is its breathing. I feel the need to follow and emulate the body dynamics it suggests. As I breathe, I read the messages in the order they light up and understand that their voice is in the written text. The messages are a number of the answers Jean Piaget compiled during his various interviews with children, and they appear in the chapter “The Origin of Wind and of Breath” of his abovementioned book. The response, “It’s like when you whistle, it makes the air come out,” from which this piece takes its title, is given by six-year-old TAQ to the question: “How did the north wind begin?” The voices of the children have become a manual on how to get to know myself better, how to control my breathing.

The language here no longer whispers or mimes: it breathes. In her essay “Text, Silence, Performance,” Ursula K. Le Guin says, “Writing of any kind fixes the word outside time, and silences it. The written word is a shadow. Shadows are silent. The reader breathes back life into that unmortality, and maybe noise into that silence.” I think that is exactly the idea that the piece unravels: the act of reading the messages emitted by a machine gives breath and voice to the writing.

Torfs’s device also reminds me of another, one that breathes between algorithms and simulates artificial intelligence:





Cleverbot. This tool allows one to chat with an anonymous voice on the internet and, as Alicia Kopf did in her text “La nueva voz de lo inanimado” [The New Voice of the Inanimate], it’s also possible to write with it. I decide to take on the role of Piaget and pose it a few of the questions he asked the children:

User: How did the north wind begin?

Cleverbot: In a magic realm somewhere in the multiverse.

User: Do you know how to breathe?

Cleverbot: We have to reboot the system.

User: When do you breathe?

Cleverbot: When I’m bored.

User: Where is the breath?

Cleverbot: In my uranium mine.

These responses are the whispers of thousands of users, their voices are stored there day by day and, like an Echo technology, Cleverbot repeats what has been said to it on a previous occasion. Next, I pose Dolar’s question:

User: Where does the voice come from?

Cleverbot: From energy.

User: Whose energy?

Cleverbot: A being’s.

And, last but not least, I ask it the questions that have been my guide on this tour:

User: What is a voice?

Cleverbot: It's the same as the color red.

User: What's the difference between voice and body?

Cleverbot: That's how you get trapped in infinity.

User: What's the difference between voice and language?

Cleverbot: They are different letters in the alphabet.

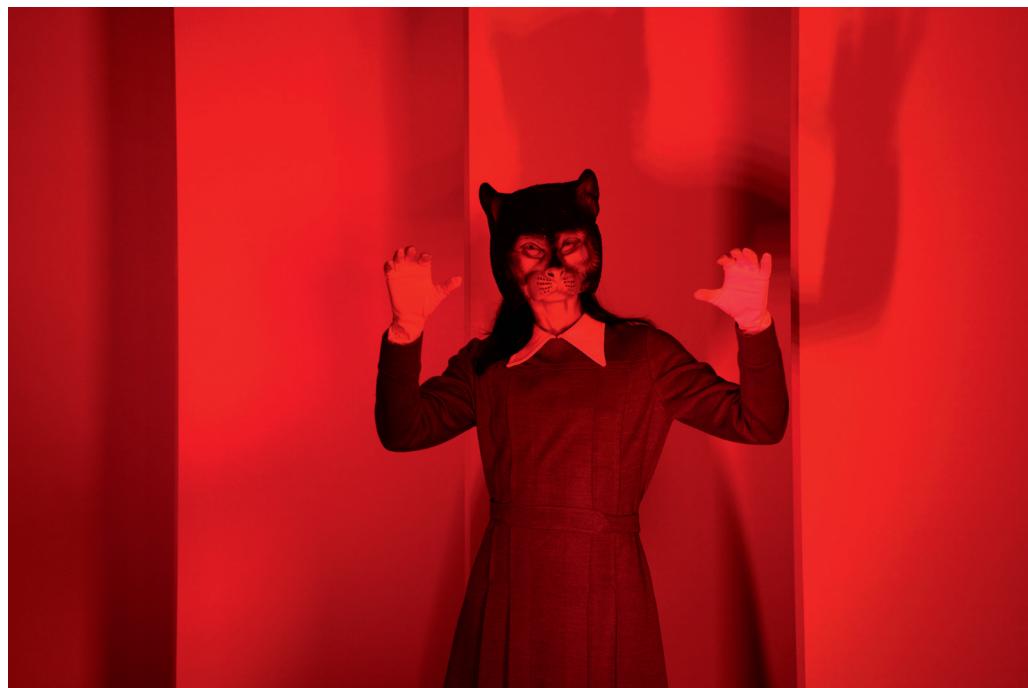
User: What's the difference between writing and breathing?

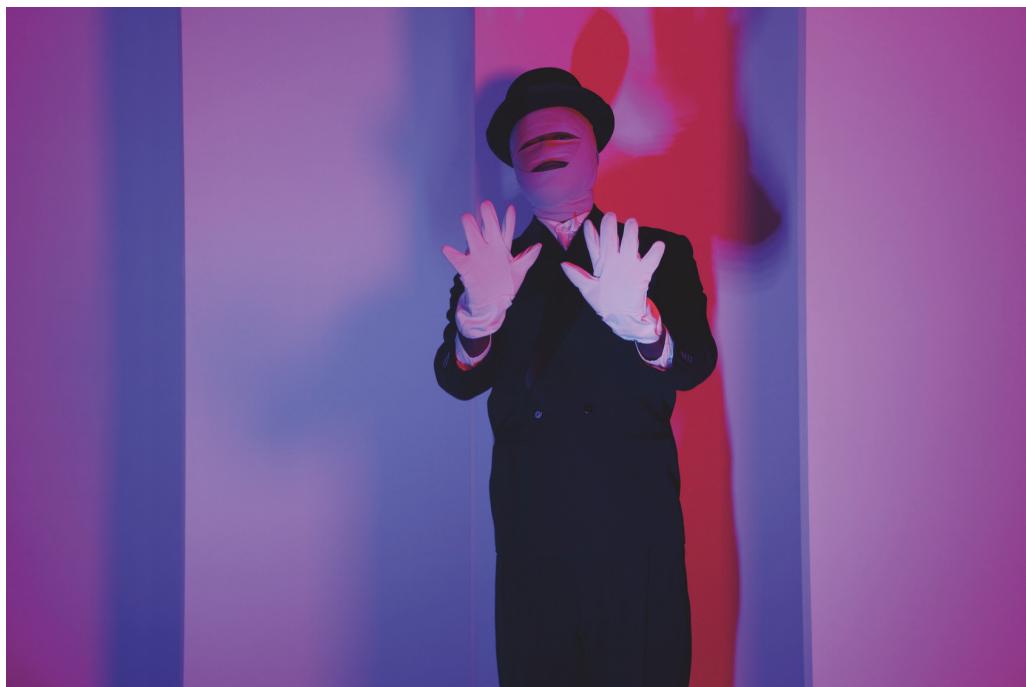
Cleverbot: How did I turn into a ghost when everyone can see me?





Sideshow [Espectáculo paralelo], 2019. Vista de la instalación en—
Installation view at Bozar, Centre for Fine Arts, Bruselas—Brussels, 2020







Sideshow [*Espectáculo paralelo*], 2019. Fotograma—Still [Cat. 3]

Semblanza

Ana Torfs

Bélgica, 1963

Durante los últimos 20 años, su obra se ha presentado en exposiciones individuales de importancia, en espacios como Bozar, Centro para las Bellas Artes, Bruselas (2020 y 2000); Museo de Arte de Pori, Pori (2017); Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa (2016); Wiels, Bruselas (2014); Fundación Generali, Viena (2010); K21, Düsseldorf (2010); Museo Sprengel, Hannover (2008); ARGOS centro de artes y medios, Bruselas (2007); daadgalerie, Berlín (2006); y GAK, Bremen (2006). Creó un proyecto web para la Fundación Dia Art en Nueva York (2004). En 2005, fue invitada para el programa de la Residencia Artística DAAD en Berlín, uno de los programas de residencias internacionales de mayor renombre.

Su trabajo se ha incluido en varias citas internacionales de arte, incluida la Tercera Trienal de Brujas (2021); la Octava Bienal Contour, Mechelen (2017); Parasophia, Kioto (2015), la Primera Bienal de Cartagena de Indias (2014); la Onceava Bienal

de Sharjah (2013); Manifesta 9, Genk (2012); la Segunda Bienal de Montreal (2000), y la Tercera Bienal de Lyon (1995). Además, su obra ha formado parte de importantes muestras colectivas en el Museum der Moderne, Salzburgo; MCA, Chicago; ACCA, Melbourne; Museo de Arte Moderna, Río de Janeiro; Museo Nacional de Arte Moderno, MOMAT, Tokio; Museion, Bolzano; el Fotomuseum Winterthur, Winterthur, y la Mucsarnok Kunsthalle, Budapest, entre otras instituciones.

Su obra integra diversas colecciones como Collections KANAL Foundation, Bruselas; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Frac Grand Large, Dunkirk; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Generali Foundation en el Museum der Moderne, Salzburgo; Frac Lorraine, Metz; Museo Nacional de Arte Moderno, Kioto; Museo de Arte de Pori, Por; Mu.ZEE, Ostende; MUHKA, Amberes, y la Colección Proximus, Bruselas. Vive y trabaja en Bruselas.

Biographical Sketch

Ana Torfs

Belgium, 1963

Over the past 20 years, her work has been presented in major solo exhibitions, including BOZAR, Centre for Fine Arts, Brussels (2020 and 2000); Pori Art Museum, Pori (2017); Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon (2016); Wiels, Brussels (2014); Generali Foundation, Vienna (2010); K21, Düsseldorf (2010); Sprengel Museum, Hannover (2008); ARGOS centre for art and media, Brussels (2007); daadgalerie, Berlin (2006); and GAK, Bremen (2006). She created a web project for Dia Art Foundation in New York (2004). In 2005 Ana Torfs was invited for the DAAD Artists-in-Berlin programme, one of the most renowned international residential programmes.

Her work has been included in various international art events including Bruges Triennial 3 (2021); Contour Biennial 8, Mechelen (2017); Parasophia, Kyoto (2015); 1st International Biennial of Cartagena de Indias (2014); 11th Sharjah Biennial (2013); Manifesta 9,

Genk (2012); 2nd Montreal Biennial (2000); and 3th Lyon Biennial (1995). Her work was also presented in major group exhibitions in Museum der Moderne, Salzburg; MCA, Chicago; ACCA, Melbourne; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; the National Museum of Modern Art, Tokyo; Museion, Bolzano; the Fotomuseum, Winterthur; and the Mucsarnok Kunsthalle, Budapest, among other institutions.

Her work is part of various collections, such as Collections KANAL Foundation, Brussels; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Frac Grand Large, Dunkirk; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Generali Foundation collection at Museum der Moderne, Salzburg; Frac Lorraine, Metz; National Museum of Modern Art, Kyoto; Pori Art Museum, Pori; MU.ZEE, Ostend; MUHKA, Antwerp; and Proximus Art Collection, Brussels. Ana Torfs lives and works in Brussels

Catálogo

Catalog

- 1. Echo's Bones/Were Turned to Stone [Los huesos de Eco/Convertidos en piedras], 2020**
Instalación—Installation. Alfombra de lana y seda de bambú tejida a mano y bocinas de pared con voz en inglés—Handknotted rug in wool and bamboo silk. 90 x 270 cm
Audio en inglés, 5 bocinas a muro—Audio in English, 5 in-wall speakers 210' en bucle—in loop
Voz—Voice: Caroline Daish
Grabación de sonido—Sound recording: Laurent Martin
Edición de sonido—Sound editing: Ana Torfs
Mastering de audio—Sound mastering: Ludo Engels
Alfombra tejida a mano por—Rug handknotted by: Hanslai, Murari
Pieza producida con apoyo de las autoridades flamencas—Produced with the support of the Flemish authorities
- 2. Incantations (Double Double) [Encantamientos (doble, dobla)], 2017**
Instalación—Installation. Proyección en HD (16:9), 2 pantallas de madera de doble vista, 4 proyectores HD, 2 bocinas, audio en javanés y texto en inglés—HD-projection (16:9), 2 two-sided wooden screens, 4 HD-projectors, 2 loudspeakers, audio in Javanese and text in English 240' en bucle aleatorio—in random loop
10 títeres—puppets. Cuerno y piel de búfalo pintada y perforada, montados sobre metal pintado—Painted and perforated buffalo leather and horn, mounted on painted metal.
Dimensiones variables—Variable dimensions
Cantantes—Singers: Yeni Arama, Anngun Nurdianasari, Cahwati, Nia Dwi Raharjo, Sri Lestari, Sri Sulansih Kenyawursita
Titiritero—Puppeteer: Nanang Hape

- Fabricante de títeres—Puppetmaker: Yeni Arama Margono
Equipo de producción en Solo, Java Central, Indonesia—Production team in Solo, Central Java, Indonesia
Producción—Production: Vicky Rosalina
Asistente de producción—Production Assistance: Amy Zahraa
Ingeniero de audio—Sound Engineer: Iwan Budi Santoso
Camarógrafo, técnico de datos—Cameraman, Data Technician: Hananta Kusuma Wardhana Putra
Iluminación—Light: Joko Sriyono
Equipo de postproducción en Bruselas, Bélgica—Post-production team in Brussels, Belgium
Mastering de audio y programación digital—Sound Mastering & Digital Programming: Ludo Engels
Diapositivas de texto—Text Slides: Jurgen Persijn
Edición—Edition: Els van Riel, Ana Torfs
Comisionada por—Commissioned by Europaïa Indonesia
Producida con el apoyo de las autoridades flamencas—Produced with the support of the Flemish Authorities
- 3. Sideshow [Espectáculo paralelo], 2019**
Proyección en HD (16:9), fotografía en stop motion, a color, silente—HD-projection (16:9), stop motion photography, colour, silent 39' en bucle—in loop
Intérpretes—Performers: Anneleen Keppens, Kayoko Minami, Gustavo Miranda, Jurgen Persijn, Jaklien Torfs-Onzia
Cámara y edición—Camera and editing: Ana Torfs
Pieza producida con el apoyo de las autoridades flamencas—Produced with the support of the Flemish authorities
- 4. The Parrot & the Nightingale, a Phantasmagoria [El loro y el ruiseñor, una fantasmagoría], 2014**
Instalación—Installation. Proyección HD (16:10) de 81 imágenes en blanco y negro, 2 pantallas de proyección, 2 proyectores HD, silente—HD-projection (16:10) of 81 digital b/w images, 2 projection screens, 2 HD-projectors, silent 34' en bucle—in loop 3 pantallas LED en trípiés, reproductores multimedia, 3 altavoces en trípiés, audio en inglés—3 LED displays on tripods, media players, 3 loudspeakers on tripods, audio in English 58' en bucle aleatorio—in random loop
Cámara y edición—Camera and editing: Ana Torfs, Els Van Riel
Mastering de audio—Sound mastering: Ludo Engels
Pieza producida con el apoyo de—Produced with the support of Cera Partners in Art
- 5. When You Whistle, It Makes Air Come Out [Cuando silbas, el aire sale], 2019**
Pantalla LED (55") sobre trípode, color, bocinas sobre trípode y sonido—LED-display (55 inch) on a tripod, colour, loudspeaker on a tripod and sound 7'30", en bucle—in loop
Cámara y edición—Camera and editing: Ana Torfs
Grabación y mastering de audio—Sound recording and mastering: Ludo Engels

Créditos

Credits

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO

Curaduría—Curatorship
Virginia Roy Luzarraga

Producción museográfica—

Installation Design
Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo
Triana Jiménez
Rafael Milla
Cecilia Pardo

Programa pedagógico—

Pedagogical Program
Julio García Murillo

Guillermo García
Beatriz Servín

Colecciones—Registrar

Julia Molinar

Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera

Vinculación—Development

Gabriela Fong

María Teresa de la Concha
Carolina Condés
Alexandra Peeters
Rifka Richter

Comunicación—Media

Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez
Ana Xanic López
Vanessa López
Ana Cristina Sol

Curador en jefe—Chief Curator
Cuauhtémoc Medina

PATRONATO FONDO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, A.C.

PATRONOS—TRUSTEES
Presidente—Chair
Gilberto Borja Suárez

Vicepresidente—Vice-Chair
Arturo Talavera Autrique

Secretaria—Secretary
Marta M. Mejía

Tesorera—Treasurer
Maribel González de Danel

Alfonso de Angoitía Noriega
María Teresa Borja de Rodríguez
Nicolás Carrancedo Ocejo
Juan Ignacio Casanueva Pérez
Raymundo del Castillo González
María de las Nieves Fernández
Andrés Gómez Martínez
Alfredo Harp Helú
Aimée Labarrere Álvarez
Eugenio Madero Pinson
Lulú Ramos Cárdenas de Creel
Jesús Rodríguez Dávalos

**PATRONOS HONORARIOS—HONORARY
TRUSTEES**
Patrick Charpenel Corvera
Gerardo Estrada Rodríguez
Licio Antonio Minvielle Lagos
José Ignacio Rubio Hidalgo

**Coordinadora Ejecutiva—Executive
Coordinator**
Graciela de la Torre

Rector | UNAM
**Presidente Honorario—Honorary
Chairman**
Enrique Luis Graue Wiechers

**Representante—Rector
Representative**
María Teresa Uriarte Castañeda

**Capítulo Colección Diseño
Moderno y Contemporáneo
Mexicano—Modern and
Contemporary Mexican Design
Collection**

Titular—Appointee
Alonso de Garay Montero
Alejandro Legorreta González

**Capítulo Centro de
Documentación Arkheia—Arkheia
Documentation Center Collection**

Titular—Appointee
Manuel Santiago Escobedo Conover

Agradecimientos

Acknowledgements

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Espacio oscuro donde no pueden ponerse las cosas*.

—
The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Dark Space Where Things Cannot Be Put*.

Steven Goossens

Dirección General de Cooperación e Internacionalización, UNAM, Embajada del Reino de Bélgica en México

Ana Torfs desea agradecer a todas las personas que han impulsado, a ella y a su trabajo, a lo largo de los años, en primer lugar a su pareja, Jurgen Persijn.

—
Ana Torfs would like to thank everyone who supported her and her work over the years, in the first place her partner, Jurgen Persijn.

Publicado con motivo de la exposición
Espacio oscuro donde no pueden ponerse las cosas (1 de octubre de 2021 al 27 de febrero de 2022) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

—
Published on occasion of the exhibition
Dark Space Where Things Cannot Be Put
(October 1, 2021 to February 27, 2022) MUAC,
Museo Universitario Arte Contemporáneo.
UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts
Verónica Gerber
Virginia Roy Luzarraga · MUAC
Ana Torfs

Traducción—Translation
Ted Alkins
Estela de Buen
Christopher Fraga
Christina MacSweeney
Jaime Soler Frost

Dirección editorial—Editorial Direction
Ekaterina Álvarez, Ana Xanic López,
Vanessa López · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination
Javier Villaseñor · MUAC

Corrección—Proofreading
Christopher Fraga
Daniel Saldaña París

Diseño—Design
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de diseño—Design Assistance
Raquel Achar Cohen

Espacio oscuro donde no pueden ponerse las cosas se terminó de formar el 31 de agosto de 2021 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

—
Dark Space Where Things Cannot Be Put was designed by Periferia Taller Gráfico in August 31, 2021. Typeset in Jungka and Space Mono.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General—General Secretary

Dr. Luis Agustín Álvarez-Icaza Longoria
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaría de Desarrollo Institucional—Secretary
of Institutional Development

Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria—
Secretary of University Prevention, Attention and Security

Alfredo Sánchez Castañeda
Abogado General—General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL **DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS**

Dr. Jorge Volpi Escalante
Coordinador—Coordinator

Mtra. Amanda de la Garza Mata
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,
Visual Arts · MUAC

Espacio oscuro donde no pueden ponerse las cosas es la primera exposición individual de Ana Torfs en Latinoamérica, acogida por el MUAC a partir de su vocación crítica por aludir a propuestas que nos confrontan con nuestro presente. En la obra de Torfs confluyen el lenguaje y su capacidad de construcción, desde las derivas propiciadas por reflexiones etimológicas, hasta el acto de extrañamiento perceptual natural al lenguaje —esa otredad que genera. Esta publicación, es un esbozo al universo conceptual de la artista, a través de encantamientos, senderos, periplos y pantomimas que son, en sí mismos, una historia cultural y una historia de las palabras e ideas que nos contamos a nosotros mismos.

—

Dark Space Where Things Cannot Be Put is the first solo exhibition by Ana Torfs in Latin America, housed by the MUAC, given its critical vocation of alluding to proposals that confront us with our present. Through Torfs's work, language and its constructive nature converge: from etymological ruminations, to the same act of perceptual estrangement natural to language—the otherness it enables. This publication delves into the conceptual universe of the artist, following incantations, paths, musings and pantomimes that are, by themselves, a cultural history and a history of the words and ideas that we tell ourselves.

—

MUAC

01.10.2021–27.02.2022

Salas–Rooms 7 & 8

muac.unam.mx