

Little animals, ash trays Rometti Costales

Little animals, ash trays




Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid

Little animals, ash trays
Rometti Costales


BOM
DIA
BOA
TARDE
BOA
NOITE

CA2M 
Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

Partiendo de un encuentro azaroso, los artistas Rometti Costales construyen todo un imaginario donde el hallazgo de una publicación supone un punto de inflexión en su creación artística. La investigación que Julia Rometti (Francia, 1975) y Victor Costales (Bielorrusia, 1974) desarrollan conjuntamente desde hace años en Latinoamérica adquiere un factor de deriva poética con un marcado carácter político y antropológico.

A partir de este marco de trabajo y su consiguiente corpus teórico se configura la exposición *Little animals, ash trays*, comisariada por Juan Canela, que es la primera exposición individual que Rometti Costales realizan en el Estado español y que la Comunidad de Madrid tiene el placer de presentar en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. Se trata nuevamente de un paso importante para el CA2M, que acoge un ambicioso proyecto de media carrera que esperamos suponga, a través de esta publicación, una herramienta fundamental para el estudio del trabajo de Rometti Costales y su contexto.

La presencia de este proyecto en el CA2M se conecta con una de las principales líneas conceptuales del Centro, el acercamiento constante a la cultura popular sobre la que plantear líneas de deriva artística transversales, incorporando a su programación importantes valores del contexto latinoamericano nunca expuestos antes en España.

Este proyecto, materializado en el presente libro, supone la puesta en común de los artistas, el comisario, autores, galeristas, coeditores y todas aquellas personas que de una forma u otra han colaborado en él. A todos ellos, la Comunidad de Madrid desea expresar su más sincero agradecimiento.

Comunidad de Madrid

Proceeding from a chance encounter, the artists Rometti Costales have constructed an entire cosmos of imagery where the discovery of a publication has proved a turning point in their creative work. The research that Julia Rometti (France, 1975) and Victor Costales (Belarus, 1974) have been carrying out together for years in Latin America attains an element of poetic evolution of a marked political and anthropological character.

This framework of work and its subsequent theoretical corpus is the starting point for the exhibition *Little animals, ash trays*, curated by Juan Canela. It is the first solo exhibition that Rometti Costales have realized in the Spanish state and which the Regional Government of Madrid has the pleasure of presenting at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. Once again an important step for CA2M, which hosts an ambitious mid-career project that we expect will offer, with the publication of this catalogue, a fundamental tool for studying the work of Rometti Costales and its context.

The presence of this project in CA2M is linked to one of the center's main conceptual guiding principles, the constant focus on popular culture, in order to plant lines of transversal artistic development, incorporating important values from the Latin American context never before shown in Spain into its programming.

This project, now materialized in this publication, is the outcome of the collective labor of the artists, curator, authors, gallery owners, co-editors, and all those who have in one way or another collaborated in it. The Regional Government of Madrid wishes to express its most sincere agreement to all of them.

Regional Government of Madrid

Índice

- 9–93 **Agitando anarquismos azulados con ondulaciones fragmentadas rojasnegras al abrigo de las palmas**
Una conversación entre Rometti Costales y Juan Canela
- 14–38 **Saliendo a la Superficie como los Ahogados (Sobre Fragmentos Azules o Jaguares Azules)**
Quinn Latimer
- 39–56 **Xalú: Una conversación con Julia Rometti y Victor Costales**
Magalí Arriola
- 57–63 **The end is not finished**
Elfi Turpin
- 64–77 **La geometría del caos**
Entrevista con Rometti Costales por Yasmil Raymond
- 78–97 **Cómo llenar una laguna (Azul)**
Manuel Cirauqui

Contents

- 99–182 **Agitating Azure Anarchisms with Fragmented Red-Black Ripples Sheltered by Palm Trees**
A conversation between Rometti Costales and Juan Canela
- 106–128 **Floating Up Like the Drowned (On Blue Fragments or Blue Jaguars)**
Quinn Latimer
- 129–147 **Xalú: A Conversation with Julia Rometti and Victor Costales**
Magalí Arriola
- 148–153 **The End Is Not Finished**
Elfi Turpin
- 154–167 **The Geometry of Chaos**
Interview with Rometti Costales by Yasmil Raymond
- 168–187 **How to Fill a Lacuna (Azul)**
Manuel Cirauqui

**Agitando anarquismos azulados
con ondulaciones fragmentadas
rojasnegras al abrigo de las palmas**

Una conversación entre
Rometti Costales y Juan Canela

Juan Canela (JC): Recuerdo que el primer trabajo que vi vuestro me llamó poderosamente la atención. Me produjo una sensación de incerteza que extrañamente me hacía sentirme en casa. Al acercarme a la cartela leí un nombre —que luego he ido reencontrando repetidamente en vuestra compañía— que me hizo comprender el

porqué de la conexión con aquellas rocas sobre azulejos. ¿Quién es Azul Jacinto Marino?

Rometti Costales (RC): La explanada no se ve desde la carretera. Sobre la ceja de la selva, a una altitud de 751 o 753 metros sobre el nivel del mar, aproximadamente 16 kilómetros más al norte

de La Merced (población de 24 674 habitantes), apenas pasando el desvío hacia Pueblo Pardo por el camino de Oxopampa, se encuentra un rectángulo de concreto, humedad, musgo, hojas negreadas semipodridas. Su superficie está algo hundida respecto al nivel del suelo. Los muros bajos que lo circundan

sirven de soporte para el cultivo de larvas de caracol u otro molusco no identificado. Sobre uno de los muros se apoya un tablón de madera, hinchado por las aguas de constantes lluvias, una diagonal irregular por la que se accede a la plataforma de concreto. Alrededor de la plataforma se despliega un jardín botánico siempre

en flor y en permanente conflicto con la selva circundante. Las variables de temperatura y humedad, suspendidas entre la vegetación y las pocas construcciones del jardín, son casi imperceptibles, sobre todo en esta época del año. El escaso sol no llega a disipar la saturación del aire. Su viscosa densidad aglutina las cosas

SALIENDO A LA SUPERFICIE COMO
LOS AHOGADOS (SOBRE FRAGMENTOS
AZULES O JAGUARES AZULES)

Quinn Latimer

You ain't never been blue.
Nina Simone

Nunca acabó de nacer.
Carl Jung

Todo origen es también un final.
Eduardo Viveiros de Castro

Blue has run.
Rometti Costales

entre sí, incitándolas a invadirse mutuamente, a penetrar sus espacios vitales en un constante vaivén de materias, sustancias y sentidos.

Sobre la plataforma se acomodan filas irregulares de piedras de distintos tamaños y formas, talladas por las aguas del Paucartambo y el Perené.

1
De un e-mail
de los artistas
Rometti
Costales a la
autora.

«Lo encontramos en la biblioteca del Centro Na Bolom, en San Cristóbal de las Casas.»¹ El libro, es decir, el catálogo. (*¿Es este el principio de la historia, del libro, el proyecto? Veamos. Esperanza springs eternal, etcétera.*) ¿Qué catálogo? Uno de imágenes y de textos. De tejidos. Tres colecciones. Espíritu (lenguaje) y materia (lenguaje). De Chiapas. Pero hemos ido demasiado rápido; tengo otras cuestiones, su declaración de artista (*sus espíritus o fragmentos*), en las que centrarme primero.

Entonces. La escritura siempre produce una imagen. (*¿Qué ves cuando lees tal cosa, al llegar al final de tal frase? ¿Un marco,*

página o monitor vacíos, contenido de una pálida oscuridad? La palabra «imagen», ¿qué apariencia tiene? ¿Cómo pesarla con la mano, la boca, la página? ¿Como a una piedra o como a un marco? O como el paño —azul— que lo cubre.) Paradójicamente, sin embargo, el lenguaje también se concibe como algo motivado por una imagen —u objeto o imagen de un objeto en el mundo— que fuerza al lenguaje a nombrarlo, a describirlo. El lenguaje le sucede. La escritura, en particular, se concibe generalmente como secundaria. El objeto material o la experiencia vivida se percibe como primaria, la escritura que le da nombre —lenguaje que puede

2
Citado en
Peter Boxall,
*Since
Beckett:
Contemporary
Writing in
the Wake of
Modernism*,
A&C Black,
Londres,
2009, p. 19.

Los lugareños, después de haberlas encontrado en las orillas más cercanas, las llevan allá, descienden cuidadosamente por el tablón hacia la explanada y las depositan junto a las demás. Sobre algunas de las piedras, entre los surcos de sus superficies se incrustan jacintos acuáticos y micropedazos de animales

ser crítico o descriptivo o poético o autoritario o económico o todo simultáneamente—viene después. ¿Pero es esto siempre cierto? ¿Cuál es origen, cuál es generado, cuál es hija (o jaguar)? ¿Cómo describir una imagen con precisión? ¿Cómo producirla con precisión?

Al considerar los caprichos de la linealidad, de la secuencia, del nacimiento y de la experiencia, a menudo me acuerdo de un conocido caso de estudio de Carl Jung, un caso que en su momento usaron, irregularmente, autores como Samuel Beckett, Marguerite Duras y W. G. Sebald en su trabajo sobre la memoria y la infancia y el

trauma. En dicho caso, Jung describe a una niña que nunca había estado viva de verdad:

Recientemente atendí el caso de una niña de diez años que tenía unos sueños mitológicos de lo más asombroso. Su padre vino a consultarme sobre sus sueños. No podía decirle lo que pensaba porque el diagnóstico que ofrecían era espeluznante. La chiquilla murió un año después por una enfermedad infecciosa. Nunca acabó de nacer.²

En *Watt*, de Beckett, la frase «nunca acabó de nacer» aparece repetidamente, una serie de olas azul oscuro. En *Cómo es*, Beckett

3
Samuel
Beckett,
Cómo es,
trad. esp. de
Ana María
Moix, Lumen,
Barcelona,
1982, p. 78.

4
Quinn
Latimer, «My
West», en
*Rumored
Animals*,
Dream Horse
Press, San
Jose, CA,
2012, p. 19.
«De niña mi
memoria se
agilizó —la
experiencia/
no guiaba,
sino que
seguía— y
llegó antes
que el deseo/
que me hicie-
ron tragar en
el río.»

prehistóricos. Cada piedra que se parece a algo más que a sí misma (una espiral infinita, un pájaro a punto de estrellarse, otro desplegando sus alas, el fragmento de un cibernético, un cenicero, pedazo de una fortificación conquistada, etc.) puede llegar a formar parte del Perezoso museo de piedras¹. Azul las acoge, Jacinto las

escribe: «esta infancia que yo habría tenido la dificultad de creer en ella (...) el barro remontando nacido remontando saliendo a la superficie como los ahogados»³. En *El amante de Duras*, la joven protagonista —un caso ejemplar de «primera persona»— lleva la cara marcada por la experiencia del sexo y el trauma, como si la madurez le hubiera hecho un supuesto moratón (azul) que los hombres mayores reconocen y ante el que reaccionan, antes incluso de que ella lo haya experimentado. En un poema titulado «My west» que yo misma escribí hace muchos años durante el suave trance de llegar a la vida adulta y de la literatura y toda su agua

azul plateada, concluía: «As a child, my memory quickened—experience / did not lead but followed—and came before the wish / I was sent to the river to swallow»⁴.

Hay otros ejemplos. De hecho, podríamos ampliar esta lista desigual y fragmentaria de textos de órdenes invertidos de la experiencia azul: el libro *Blue has run* de Rometti Costales (BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, 2016). Este extraño y bonito libro, lleno de borrones y oclusiones y fragmentos poéticos que invocan imágenes oscuras, coloridas y animales y vegetales y textiles y fantasmagóricas, es un facsímil fragmentado de un catálogo de tejidos de Chiapas. El libro

5

La autora juega con el doble significado de la palabra *blue* en lengua inglesa, que puede traducirse por «azul» y por «triste»: «Tú nunca habrás estado triste, no, no, no/ Nunca habrás estado triste/ Hasta que hayas tenido ese humor índigo» (N. del T.).

6

Nina Simone. «Mood Indigo», en *Little Girl Blue* (1958). Letra consultada el 10 de marzo en <https://genius.com/Nina-simone-mood-indigo-lyrics>.

distribuye y Marino cuida las relaciones entre ellas y sus intersticios. Azul Marino y Jacinto, Marino Azul Jacinto, Jacinto Azul Marino; los tres median los espacios entre las piedras, guacamayos duraderos, flores mineralizadas, humedad constante y turismo. Dicen que en una mañana deshabitada de domingo, se bajaron de un

funciona como una especie de guion y como un pozo (muy profundo) para los muchos proyectos —exposiciones, investigaciones y libros— que tanto lo preceden como lo siguen. Todos sus últimos proyectos parecen surgir igualmente de él, leerse y escribirse a partir de *Blue has run*, «saliendo a la superficie como los ahogados» en mitad de todo de ese azul. La última línea de *Blue has run* dice: «el azul es índigo», sí. Un poco antes, casi un siglo, en 1958, en el primer corte del álbum *Little Girl Blue*, Nina Simone canta: «You ain't never been blue, no, no, no./You ain't never been blue./Till you've had that mood indigo»⁵. Aunque sus letras son de antes, de

1930, cuando Irving Mills las escribió para una canción de Duke Ellington⁶. Quizá se escribieron entonces precisamente para que al nacer remontaran hasta llegar a Simone. O quizás esas líneas, su tinte y extinción, empezaron a salir a la superficie en su busca «como los ahogados», mucho, mucho antes; antes incluso de que se cantaran o escribieran.

El índigo era la moneda común en el comercio de esclavos de África Occidental, con la que se compraba y vendía seres humanos; el índigo era un elemento esencial de la violencia colonial española y de la explotación de las tierras en Centroamérica, incluido

7

Carlos Bartres, Lucrecia de Batres, Marlen Garnica, Ramiro Martínez y Raquel Valle, «Las evidencias de la industria del añil en la cuenca Copan-Ch'orti», en http://www.famsi.org/reports/03101es/53batres_batres/53batres_batres.pdf. Consultado el 27 de marzo de 2018.

autobús junto con un grupo de estudiantes de botánica y se quedaron allí, a cuidar al Perezoso. Pero también circula otra historia. Habían salido de un *loophole*² que se abrió en una de las oscilaciones de perspectiva, tan comunes en esta región. Se materializaron como colores en el espectro visible durante un intercambio

Chiapas, durante el largo siglo XVI, y más tarde durante el control colonial de la India por parte de los británicos. Aunque al principio se decía que los españoles habían llevado la producción de índigo a Mesoamérica, existen pruebas que lo contradicen:

En la cueva de la Garrafa, Chiapas, se recuperaron un huipil de niña, una manta y una camisa, así como algunos lienzos fechados a finales del siglo XV e inicios del XVI. El huipil estaba teñido de azul, correspondiendo el tono con el del índigo, lo que apoya su uso prehispánico. Otros investigadores han propuesto que el color azul Maya (*sic*) de

los murales y vasijas, es una combinación de índigo con atapulgita. El Chilam Balam explica que, cuando alguno de los personajes incluidos en la narración presenta padecimiento, se manifiesta tiñéndose el cuerpo con añil.⁷

Por tanto, las fases y secuencias sobre el origen y el orden generalmente aceptadas —el nacimiento y la muerte, la experiencia y el recuerdo, el lenguaje y la imagen, los objetos y la objetualidad, los libros y las exposiciones, la canción y lo cantado, la cultura cromática y el colonialismo, la botánica y la violencia, el sufrimiento y la transformación— siguen siendo una cuestión vigente.

de sustancias entre una entidad y otra que no se había concluido del todo, gradaciones de tonos cromáticos definidos por tres nombres: Azul, Jacinto, Marino.

La erupción de un volcán en los Andes septentrionales, hace más de ciento cincuenta años, los escupió como chorros de lava. Volaron, enfriándose durante su

Provocando inundaciones al salir. Pero hay muchas —cuestiones, quiero decir—. Y órdenes (sus colores). Observa cómo impregnan el aire, su página. Dejémoslos ahí —en la página, en el aire, tu boca, tu oído— y observemos lo que producen, después (o antes).

Al pensar de nuevo en la niña de diez años de Jung que tenía «sueños mitológicos de lo más asombroso», me acuerdo de esta afirmación de Eduardo Viveiros de Castro, extraída de su ensayo fundamental sobre teoría y cosmologías indígenas, «Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena»:

Discurso sin sujeto, dijo Lévi-Strauss del mito; discurso «solo sujeto» podríamos igualmente decir, hablando en este caso no de la enunciación del discurso, sino de lo enunciado.

El mito, punto de fuga universal del perspectivismo, habla de un estado del ser en el que los cuerpos y los nombres, las almas y las acciones, el yo y el otro se entremezclan, suspendidos en el mismo medio presubjetivo y preobjetivo.

Un medio que se propone, precisamente, ser contado a través de su mitología sobre el ocaso, pues todo origen es también un final⁸.

Todo origen es también un final, eso es cierto. Con ese ánimo, volvamos a la

trayectoria hasta convertirse en masas sólidas, para aterrizar sobre la cuadrícula de una ilusión óptica, un motivo de cubos reversibles que les hizo oscilar sobre su doble perspectiva. La luz ecuatorial, filtrada por los cúmulos de nubes, vacilaba sobre su materia porosa, haciéndoles cambiar repentinamente de forma. Poco

biblioteca del Centro Na Bolom, que como cualquier biblioteca (aunque no sea, sencillamente, cualquier biblioteca) es a la vez un final y un principio. Ambas aberturas «en la envoltura», por así decirlo.

*

En el año 2015, los artistas (y autores) Julia Rometti y Víctor Costales llevaron a cabo un largo viaje de investigación por la península de Yucatán. (No estoy segura del color del viaje, pero me imagino que estaba dentro del espectro.) En una biblioteca de San Cristóbal de las Casas, en Chiapas, encontraron este libro de 1979: *A Catalog of Textiles and*

Folkart of Chiapas [Un catálogo de tejidos y arte popular de Chiapas], del antropólogo Walter F. Morris, Jr. A Walter le llaman Chip. La publicación original de Chip tuvo una tirada de cien copias, de las que la mayoría se ha perdido o se conserva en distintas bibliotecas especializadas. Bibliotecas como la del Centro Na Bolom.

El nombre de la biblioteca y del centro proviene de la palabra maya para jaguar, *bolom*. Bolom fue en su origen la casa del arqueólogo danés Frans Blom y de Gertrude DUBY Blom, una fotógrafa, periodista y ecologista germano-suiza. En la selva, el apodo de Frans Blom era Pancho Bolom, que evoca al

9
Eduardo Viveiros de Castro, «Se tudo é humano, tudo é perigoso», entrevista con Jean-Christophe Royoux» en *Encontros*, Azougue Editorial, Rio de Janeiro, 2001, p. 110.

más tarde esa misma luz y los químicos caducos de un laboratorio fotográfico se plasmarían sobre una película de 35 milímetros, dejando *salvajemente inconstantes*³ los ciento sesenta y dos retratos de fragmentos de lava solidificada.

Cubos reversibles, tres palabras susurradas en el oído saturado de

jaguar sagrado. Un antiguo jaguar de piedra extraído de un friso maya señala la puerta principal de la Casa Na Bolom, o Casa del Jaguar actualmente. («Los indios dicen que los jaguares son humanos, que ellos también son humanos, pero también que ellos y los jaguares no pueden ser humanos al mismo tiempo», indica Viveiros de Castro⁹.) Además de como biblioteca, Na Bolom funciona como hotel, museo y centro de investigación gestionado por la Asociación Cultural Na Bolom, una organización sin ánimo de lucro que se dedica a la protección de los mayas lacandonos —un grupo indígena local— y a la conservación de la selva tropical de

Chiapas. Na Bolom se construyó en 1950, cuando los Blom compraron las ruinas de un monasterio a las afueras de San Cristóbal de las Casas. Como centro cultural, social y académico, Na Bolom incluye, de manera significativa, la biblioteca personal de los Blom sobre cultura maya.

Entre sus libros, Rometti Costales encontraron la extraña y fascinante publicación de Chip Morris, que cataloga tres colecciones (entonces privadas) de telas y patrones de tejido del sur de México, todas ellas reunidas con la ayuda de Morris en los años setenta, y que ahora se han hecho públicas: las colecciones Morris, Pellizzi, y Pomar.

10
Eduardo Viveiros de Castro, *op. cit.*, 2014, p. 326.

11
Extraído de una conversación en Skype con los artistas en enero de 2018 entre Ciudad de México y Marfa, Texas.

Distintos aspectos de Chip impactaron a ellos la baja calidad de las telas —que les da una sensación de materialidad—, las hace casi indescernibles en abstracciones formales a lo premoderno con sus metáforas— y los objetos, que son de una descripción extremas. Quizás los textos, su autor, asumieron que las reproducciones posteriores serían menos precisas. Quizás el lenguaje nació primero, después los tejidos y los objetos. Quizás los textos dieron lugar a los objetos; todo (sujeto) es posible. («Los



resante- puntan como mate- rial», la elección de la librería Costales hicieron un facsímil del libro. Empezaron entonces a reducir y abstraer el contenido textual, eliminando algunas palabras y líneas, dejando otras, y creando así una «cantera de imágenes y palabras»¹¹ (extremidades del lenguaje que se extienden por las páginas

9
Eduardo Viveiros de Castro, «Se tudo é humano, tudo é perigoso», entrevista con Jean-Christophe Royoux» en Encontros, Azougue Editorial, Rio de Janeiro, 2001, p. 110.

más tarde esa misma luz y los químicos caducos de un laboratorio fotográfico se plasmarían sobre una película de 35 milímetros, dejando *salvajemente inconstantes*³ los ciento sesenta y dos retratos de fragmentos de lava solidificada.

Cubos reversibles, tres palabras susurradas en el oído saturado de

jaguar sagrado. Un antiguo jaguar de piedra extraído de un friso maya señala la puerta principal de la Casa Na Bolom, o Casa del Jaguar actualmente. («Los indios dicen que los jaguares son humanos, que ellos también son humanos, pero también que ellos y los jaguares no pueden ser humanos al mismo tiempo», indica Viveiros de Castro⁹.) Además de como biblioteca, Na Bolom funciona como hotel, museo y centro de investigación gestionado por la Asociación Cultural Na Bolom, una organización sin ánimo de lucro que se dedica a la protección de los mayas lacandones —un grupo indígena local— y a la conservación de la selva tropical de

Chiapas. Na Bolom se construyó en 1950, cuando los Blom compraron las ruinas de un monasterio a las afueras de San Cristóbal de las Casas. Como centro cultural, social y académico, Na Bolom incluye, de manera significativa, la biblioteca personal de los Blom sobre cultura maya.

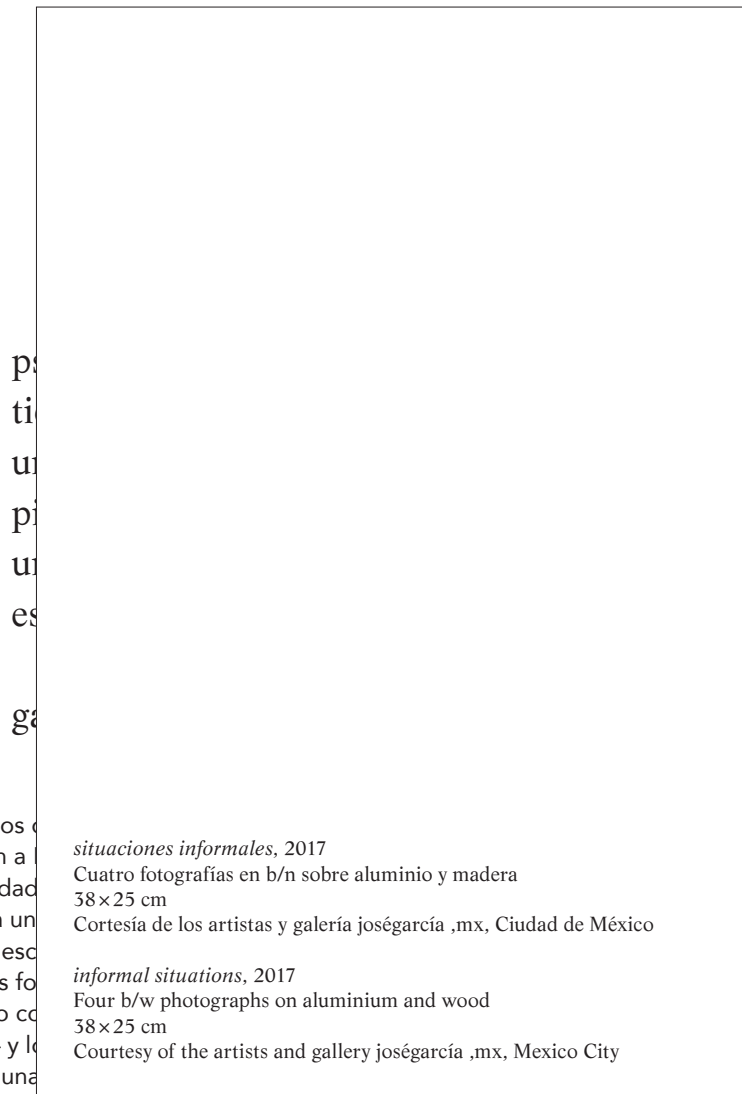
Entre sus libros, Rometti Costales encontraron la extraña y fascinante publicación de Chip Morris, que cataloga tres colecciones (entonces privadas) de telas y patrones de tejido del sur de México, todas ellas reunidas con la ayuda de Morris en los años setenta, y que ahora se han hecho públicas: las colecciones Morris, Pellizzi, y Pomar.

10
Eduardo Viveiros de Castro, op. cit., 2014, p. 326.

11
Extraído de una conversación en Skype con los artistas en enero de 2018 entre Ciudad de México y Marfa, Texas.

Distintos aspectos de Chip impactaron a ellos la baja calidad —que les da un las hace casi indesc en abstracciones fo a lo premoderno co sus metáforas— y l tes, que son de una

y descripción extremas. Quizás los textos, su autor, asumieron que las reproducciones posteriores serían menos precisas. Quizás el lenguaje nació primero, después los tejidos y los objetos. Quizás los textos dieron lugar a los objetos; todo (sujeto) es posible. («Los



situaciones informales, 2017
Cuatro fotografías en b/n sobre aluminio y madera
38 x 25 cm
Cortesía de los artistas y galería joségarcía .mx, Ciudad de México

informal situations, 2017
Four b/w photographs on aluminium and wood
38 x 25 cm
Courtesy of the artists and gallery joségarcía .mx, Mexico City

resante-
puntan
n como
mate-
erial»,
ción
blija
pstales
hicieron un facsímil del libro. Empezaron entonces a reducir y abstraer el contenido textual, eliminando algunas palabras y líneas, dejando otras, y creando así una «cantera de imágenes y palabras»¹¹ (extremidades del lenguaje que se extienden por las páginas

9
Eduardo Viveiros de Castro, «Se tudo é humano, tudo é perigoso, entrevista con Jean-Christophe Royoux» en *Encontros, Azougue* Editorial, Rio de Janeiro, 2001, p. 110.

más tarde esa misma luz y los químicos caducos de un laboratorio fotográfico se plasmarían sobre una película de 35 milímetros, dejando *salvajemente inconstantes*³ los ciento sesenta y dos retratos de fragmentos de lava solidificada.

Cubos reversibles, tres palabras susurradas en el oído saturado de

jaguar sagrado. Un antiguo jaguar de piedra extraído de un friso maya señala la puerta principal de la Casa Na Bolom, o Casa del Jaguar actualmente. («Los indios dicen que los jaguares son humanos, que ellos también son humanos, pero también que ellos y los jaguares no pueden ser humanos al mismo tiempo», indica Viveiros de Castro⁹.) Además de como biblioteca, Na Bolom funciona como hotel, museo y centro de investigación gestionado por la Asociación Cultural Na Bolom, una organización sin ánimo de lucro que se dedica a la protección de los mayas lacandones —un grupo indígena local— y a la conservación de la selva tropical de

Chiapas. Na Bolom se construyó en 1950, cuando los Blom compraron las ruinas de un monasterio a las afueras de San Cristóbal de las Casas. Como centro cultural, social y académico, Na Bolom incluye, de manera significativa, la biblioteca personal de los Blom sobre cultura maya.

Entre sus libros, Rometti Costales encontraron la extraña y fascinante publicación de Chip Morris, que cataloga tres colecciones (entonces privadas) de telas y patrones de tejido del sur de México, todas ellas reunidas con la ayuda de Morris en los años setenta, y que ahora se han hecho públicas: las colecciones Morris, Pellizzi, y Pomar.

10
Eduardo Viveiros de Castro, *op. cit.*, 2014, p. 326.

11
Extraído de una conversación en Skype con los artistas en enero de 2018 entre Ciudad de México y Marfa, Texas.

psicotrópicos durante una noche particularmente espesa, el musgo sobre un pájaro estrellándose que parece una piedra caliza. Flor, mineral, nombre de un mito griego. En la selva todo sonido es propenso a tener una densidad propia.

Antes o después de haberse encargado de las relaciones entre piedras que

Distintos aspectos del singular catálogo de Chip impactaron a Rometti Costales, entre ellos la baja calidad de las imágenes impresas —que les da un aspecto fantasmagórico, las hace casi indescifrables y las transforma en abstracciones formales que remiten tanto a lo premoderno como a lo moderno, o a sus metáforas— y los textos correspondientes, que son de una precisión, dedicación y descripción extremas. Quizás los textos, su autor, asumieron que las reproducciones posteriores serían menos precisas. Quizás el lenguaje nació primero, después los tejidos y los objetos. Quizás los textos dieron lugar a los objetos; todo (sujeto) es posible. («Los

artefactos poseen esa ontología interesante-mente ambigua: son objetos, pero apuntan necesariamente a un sujeto, pues son como acciones congeladas, encarnaciones materiales de una intencionalidad no material», añade Viveiros de Castro¹⁰.)

Inspirados por la borrosa abstracción de las imágenes impresas y por la prolija descripción de los textos, Rometti Costales hicieron un facsímil del libro. Empezaron entonces a reducir y abstraer el contenido textual, eliminando algunas palabras y líneas, dejando otras, y creando así una «cantera de imágenes y palabras»¹¹ (extremidades del lenguaje que se extienden por las páginas

no se parecen a sí mismas, volverían como signatarios de un libreto con decenas de anagramas: *cosmical diva just on a to z literature; or just let caos ajar to vulcanized limit; cut time jilts jacaranda azulationist cover loom; ecstatic jus carved into amazonita join turmoil roll; son solo algunos de ellos.*

centelleantes como cuarzo, como mármol, como si fueran minerales) que resultaría continuamente productiva, en particular los pequeños y evocadores fragmentos lingüísticos surgidos de las partes más descriptivas, o quizás dando lugar a ellas. Quién sabe —de nuevo— qué fue primero. Al reducir y extraer los textos, los alusivos y escurridizos fragmentos empezaban a dar sentido al esencialismo evocador de las propias imágenes. Los textos se liberaban de su uso como descripciones, como ilustraciones textuales; se les otorgaba una libertad de proyección que va más allá de la descripción, proyectando algo más allá de la descripción. Malas copias,

mala traducción, errores de traducción, mala impresión, ¿mejor proyección? Todo preguntas (de diferentes colores).

Blue has run se publicó en 2016, después de la exposición *Azul Jacinto Marino* que los artistas inauguraron en el Centre d'art – la synagogue de Delme a finales de 2015 y que se clausuró a principios del año siguiente. Más azul, sí. Es posible que el título de la muestra saliera de un trabajo de Rometti Costales de 2013 titulado *Roca | Azul | Jacinto | Marino | Errante*, en la que los artistas describían un retrato de Azul Jacinto Marino, un chamán, poeta y anarquista ficticio. Para la obra, los artistas colocaron dos

La última página del libreto lleva sus nombres: *Azul Jacinto Marino*.

Un nombre lleno de añiles sobre un espacio de igualdad que florece entre azuritas.

Azulejos azulados como jacintos acuáticos u otros voladores, araras sobre

rocas volcánicas sobre baldosas de cemento, formando un patrón similar a un cubo de Necker —una ilusión óptica tridimensional que hace que una figura se transforme según la perspectiva— dibujado, sí, en azul oscuro. De hecho, este azul, con todos sus nombres y formas y lenguajes y tonalidades —índigo, añil, azul, *marine*, marino, mar, Jacinto, *hyacinth*— ha ido recorriendo como un hilo, o como un río, o como un mineral, o como un vegetal, o sencillamente (nunca sencillamente del todo) como un color de significación política y emocional y botánica y económica, el conjunto de la obra de Rometti Costales durante algún tiempo, a la vez prediciendo

y predicando el libro que se convertiría en —qué— *Blue has run*.

Las exposiciones de los artistas después de la publicación de este libro le deben gran parte de su trabajo y de su espíritu: por ejemplo, la muestra en la galerie Jousse Entreprise, en París, titulada *CUP OR CAT*, incluye obra inspirada en *Blue has run*. Además, una exposición en José García ,mx, en Ciudad de México, de octubre de 2017, titulada *Perhaps esperanza waiting or sunset*, toma algunos de sus títulos del libro, que a la vez inspiró las propias piezas. Sobre esta última muestra, los artistas apuntaron:

12
Texto de los artistas Rometti Costales para la exposición *Perhaps esperanza waiting or sunset*, en José García, México, Ciudad de México, que estuvo abierta al público de octubre de 2017 a enero de 2018.

el nivel del mar, picoteando arcilla en los acantilados de ríos color marrón.

Lo que sí se sabe es que tienen una buena colección de capotes de lluvia, o de plumas, según las temporadas y las necesidades de camuflarse. Llegaron a ser un muro de lluvia, una columna de

Perhaps esperanza waiting or sunset es el título de la exposición que toma su forma prestada de una serie de frases sueltas sin significado aparente... Esas palabras sueltas son fragmentos del texto original, descontextualizadas y liberadas de su función primaria, la de describir formas y objetos del inventario de una colección de tejidos y su estado: las cualidades del color, el estado de los objetos de uso común o festivo, motivos de telas ya desgastadas, ojos que salen por la boca de una máscara y bastones a los que se trata como seres humanos. Las frases, sustraídas de su contexto inicial, abren un espacio para imágenes nuevas, que dan como resultado

otras relaciones entre la materia y las palabras, sea esta palpable o no. Cera perdida, *hunting implements and cigars* [implementos de caza y cigarros], cemento, *informal situations* [situaciones informales], bronce o palma tejida, todos podrían ser materiales que componen los objetos descritos en el catálogo original. Solo que en esta ocasión se alían de acuerdo con la lógica de las frases libres, que a su vez son parte fundamental de las formas resultantes.¹²

Quisiera extraer un par de fragmentos de esta elegante e inteligente declaración:

plumas, un caposillo. Todas las combinaciones son posibles gracias a su cortesía.

JC: Había escuchado sobre los capotes. Dicen que se le ha visto recorrer extraños parajes revestido con ellos. ¿Son simple protección atmosférica? ¿O no solo? Entiendo que Azul Jacinto Marino es mineral, es vegetal, es animal,

13
Eduardo Viveiros de Castro, op. cit., 2014, p. 321.

otras relaciones entre la materia y cera perdida, *hunting implements*

la lógica de las frases libres

Esta frase en concreto, «la lógica de las frases libres», remite al ámbito de los mitos en el multinaturalismo indígena que Viveiros de Castro articuló tan bien. Si las narraciones míticas, como escribe él, están repletas de seres cuya «forma, nombre y conducta mezclan inextricablemente atributos humanos

y no humanos en un contexto común de comunicabilidad», que es idéntico al que define el mundo intrahumano, entonces el perspectivismo amerindio halla en el mito un «punto virtual donde las diferencias de puntos de vista son simultáneamente anuladas y exacerbadas»¹³. Del mismo modo, en la obra de Rometti Costales, el lenguaje se desprende de su función conceptual tradicional —es decir, describir y dar soporte material a objetos que ya existen en el mundo— para generar nuevas formas, nuevos objetos materiales, nuevas, sí, relaciones. La libertad de dicho lenguaje se encuentra en su capacidad para oscilar entre

es sólido, es invisible. Pero también es poesía, magia, anarquismo... ¿Qué sucede al agitar el rojo y el negro con las palmas, las semillas y los azules?

RC: Los capotes, liberados de su función original gracias a los impermeables de plástico, se reinventaron en artefactos de vuelo, equipo de camuflaje o se

el material al que una vez estuvo atado y el material que ha generado a la vez que conserva una voluntad y carácter y materialidad propios. Se puede leer *Blue has run* sin mirar las imágenes reproducidas del libro; se puede leer, de hecho, sin siquiera acudir a las exposiciones de las nuevas figuras escultóricas que vendrán después. Pero la intención material de esas «frases libres», su pasado y su futuro, dotan al potencial productivo de *Blue has run* de una urgencia inevitable, como un escalofrío difícil de ignorar.

Conscientes del hechizo del lenguaje, del carácter espectral y la fuerza del libro en el

que han escarbado, con todo ese espacio en blanco tan fértil (imágenes y objetos a ambos lados), Rometti Costales, a lo largo de los dos últimos años, han seleccionado aproximadamente otros ochenta fragmentos de *Blue has run* —líneas y frases— para usarlos como títulos de obras o exposiciones y como texto curatorial para su obra. Un guion para generar trabajo, por decirlo así. Seis de estas líneas se usaron en la exposición de José García ,mx, incluido el título de la muestra. Para la exposición en el CA2M en Madrid en junio de 2018 —una exposición titulada *Little animals, ash trays*, una línea extraída de *Blue has run*— plantean usar el resto de los

juntaron en muros de lluvia o columnas de pluma, formaciones esparcidas sobre el territorio desértico de un antiguo océano. Los capotes toman su polisemia al pie de la letra y van variando sus formas según los accidentes del terreno y las condiciones atmosféricas. O cuando les da la gana de ser otra cosa. Esto no

fragmentos lingüísticos, esas frases libres, para seguir concibiendo y construyendo (nuevas) formas (posiblemente azules).

*

Deberíamos hablar sobre el contenido del libro, no de lo que lo precede o lo sucede, lo que se genera a partir de él. Cuando recorremos *Blue has run*, surgen varias cuestiones. Una tiene que ver con el color. Y su idoneidad. El libro es en blanco y negro; las imágenes son en blanco y negro. Página blanca, texto negro. Pero el texto mismo —tanta poesía, lenguaje como material y como metáfora, hecho e idea— se preocupa

por el color de una forma casi excepcional: nombrarlo, trazar el espectro de tonalidades y matices primarios, de aplicarlos a lo animal y a lo vegetal, al espíritu y a lo material, a todos esos mundos. ¿Cómo, entonces, reconciliar tanto color nombrado, pero no impreso como tal? En ese caso, la labor de «ver» o «leer» el color debe llevarse a cabo en la mente del lector, su recuerdo de aquel. Quizás un recuerdo que precede a la experiencia cromática.

En un artículo reciente titulado «El mar nunca fue azul», la clasicista Maria Michela Sassi describe cómo los griegos de la Antigüedad entendían y registraban el color,

14
Maria Michela
Sassi, «The
Sea Was
Never Blue»,
en [https://
aeon.co/
essays/
can-we-ho-
pe-to-unders-
tand-how-the-
greeks-saw-
their-world](https://aeon.co/essays/can-we-hope-to-understand-how-the-greeks-saw-their-world),
consultado el
10 de marzo
de 2018.

quiere decir que su primer propósito haya desaparecido del todo —todavía los puedes encontrar en el centro de Ciudad de México, aunque los vendedores ya no están tan seguros de para qué sirven—, solo que sus habilidades transformativas se siguen multiplicando.

tan diferente a la manera en que lo hacemos ahora. Apunta que «en toda la literatura griega antigua no se puede encontrar ni un solo mar o cielo puramente azul». (*You ain't never been blue*, canta Simone desde el pasado, y el futuro.) Homero, por ejemplo, usaba dos adjetivos para referirse al azul: *kuaneos*, un azul oscuro casi negro; y *glaukos*, un tono gris azulado, como el que se emplea en «el epíteto *glaukopis* de Atenea, sus “ojos de un fulgor gris”». Para Homero los colores del mar incluyen «blanquecino» (*polios*) y azul oscuro y casi negro (*kuaneos*, *melas*). El mar en calma es «como las violetas» (*ioeides*), «como el vino»

(*oinops*), o púrpura (*porphureos*). Pero nunca es simplemente azul¹⁴. Esto sugiere, por un lado, el título de *Blue has run*, y, por otro, sitúa el punto de partida de su simple y decisiva forma de nombrar el color absoluto a lo largo del texto fragmentado.

Pero Sassi también se remite a las investigaciones cromáticas de Goethe e Isaac Newton. El primero afirmaba que los teóricos del color de la Antigüedad derivaban los colores de una mezcla del blanco y el negro, como los dos polos opuestos de la luz y la oscuridad, y aun así se les seguía llamando «colores». Para Sassi la concepción antigua del blanco y el negro como colores

Las cosas y las variables de sus intersticios, al sacudirse sobre un espacio X, se compenetran y se influyen incesantemente, tanto en su aspecto físico como en su esencia impalpable. Al caer se diseminan, resultando en series de trayectorias, distintas cada vez, que bien podrían articularse en nuevas formas de

15
Ibid.

—y a menudo colores primarios, apunta ella— resulta convincente si se los considera en comparación con los experimentos de Newton sobre la descomposición de la luz por refracción. «En la actualidad, la opinión general es que la luz blanca es incolora y se forma a partir de todas las tonalidades del espectro, mientras que el negro es su ausencia», escribe y, a continuación, añade:

Goethe consideraba que la teoría de Newton era una abstracción matemática contraria al testimonio de los ojos, y por lo tanto completamente absurda. De hecho, sostenía que la luz es la sustancia más simple y homogénea, que

la variedad de colores surge en los extremos donde se encuentran la luz y la oscuridad. Goethe oponía la visión de los griegos del color a la de Newton por haber captado la parte subjetiva de la percepción del color. Los griegos ya sabían, escribió Goethe, que: «si el ojo no fuera como el Sol, no podría ver el Sol»¹⁵.

Dejando de lado por ahora el concepto del ojo como sol, quiero abordar la idea de Goethe de que «la luz es la sustancia más simple y homogénea, y que la variedad de colores surge en los extremos donde se encuentran la luz y la oscuridad». Parece una

anarquismo. En estos casos un capote de plumas resulta bastante útil, acoge bajo sus lluvias cada una de las combinaciones logradas, las protege de un probable borrón y cuenta nueva, para que se activen cada vez que sea necesario.

JC: Anarquismos creciendo bajo palmas. Una ideología que se encuentra

descripción de la manera en que el color —incluidos el blanco y el negro— funciona en *Blue has run* de Rometti Costales. Pues su «variedad de colores» también «surge en los extremos donde se encuentran la luz y la oscuridad». Esos extremos de oscuridad y de luz serían las reproducciones en blanco y negro de escasa calidad de los tejidos y objetos del libro original; el color que surge de sus extremos serían las líneas fragmentadas de la descripción que los define.

Tomemos una página del principio de *Blue has run* (las páginas no están numeradas para facilitar las referencias, lo que hace que el libro parezca una masa de agua azul

plateada, a la que no se pueda entrar dos veces por el mismo sitio). Al final de la mencionada página (su remanso centelleante) hay una pequeña imagen en blanco y negro. Dentro del marquito hay tres figuras horizontales, difuminadas ligeramente y espectrales, suspendidas en línea vertical sobre un fondo más oscuro. En conjunto, la imagen parece una reproducción de poca calidad de una pintura *color field* de mitad de siglo: Mark Rothko, por ejemplo. O Barnett Newman. Parece una fotocopia. Pobreza. Modernismo. La mano. De analógico a digital a analógico de nuevo. Mientras tanto, el resto del texto en negro encima de la imagen se dispersa

con ontologías lejanas a aquella que la vio nacer. Me contaba mi tío hace un tiempo que un paisano suyo que también conocéis, Antonio García Barón, uno de los últimos representantes de la Columna Durruti, se exilió en la profundidad de la selva amazónica boliviana tras pasar por la guerra en Francia y los campos

16
«Naranja,
rosa, azul,
verde lima/y
verde
bosque/
blanco
trenzado con
doble hebra.»

por la página como huellas borrosas de un animalillo:

orange, pink, blue, lime green
and forest green

double-strand twisted white¹⁶

La palidez y la oscuridad de la página quedan subrayadas por los nombres de los colores que se registran en ella, insistiendo en su ausencia, uno; insistiendo en su presencia, dos. Los nombres de los colores funcionan como vasijas: vacías, llenas, vacías, llenas.

Remiten al cuerpo innominado al que estarían unidos (una flor naranja o un barco azul, por ejemplo) y al mismo tiempo insisten en la autonomía de su cuerpo, su vasija y su carácter y su espíritu (*azul*). Separados de la descripción, de esos tejidos y objetos vívidos a los que se dice que designan, los colores como palabras, como hechos materiales sobre la página, sencillamente existen: «naranja» es al mismo tiempo él mismo y nada más y quizás el nombre de un animal; «rosa» es alguna emoción vegetal o su humano; «azul» es solo su propio punto de vista, su perspectiva *como azul*, o es una introducción al vuelo o el hecho del libro,

17
Eduardo
Viveiros de
Castro, *op.
cit.*, 2014,
p. 347.

18
«El negro
es natural/
Teñido, el
blanco está
sin teñir/Trián-
gulo blanco
y negro de
palma.»

de concentración nazis. Allí creó una microsociedad anarquista que mezcla la ideología libertaria con la experiencia chamánica de tribus vecinas. ¿Cómo os topáis con Antonio, cómo se enreda con Azul Jacinto Marino?

RC: Probablemente se conocieron mientras Antonio escuchaba su radio

a las alas de «verde lima» según se acercan al extremo de la página, o del bosque, que es más oscuro, «verde bosque», de hecho, y se extiende por debajo, una extensión de papel tenue y oscura (que a su vez nace de un bosque, en un sentido bastante literal, de sus árboles).

De esta forma, gran parte del texto de *Blue has run* podría leerse tanto como términos de parentesco —es decir, la clase de sustantivos que definen algo en función de su relación con otra cosa— y como sustantivos propios, tan específicos y autónomos como una vasija o la palabra azul. Esto nos lleva de nuevo a la discusión de Viveiros de

Castro sobre el perspectivismo amerindio. En su cosmología, él anota que «sustancias designadas por sustantivos como “pez”, “serpiente”, “hamaca” o “canoa” se usan como si fueran relacionantes, algo a mitad de camino entre el nombre y el pronombre (...) algo *también* es pez solo porque existe alguien de quien ese algo es el pez»¹⁷. Rometti Costales seguramente estarían de acuerdo:

The black is natural
Dyed, the white is undyed

Black and white triangle in palm¹⁸

19
«Empezando
por detrás:
bolom jaguar/
una fila
desconocida,
descono-
cida/Lukol
azul/manga
izquierda-
bolom/Lukol
azul.»

Y:

Starting from the back: bolom jaguar

One row unknown, unknown

Lukol in blue

Left sleeve – bolom

Lukol in blue¹⁹

Hitachi. El aparato era su única ventana hacia un mundo que había abandonado en los años cincuenta. Fue a través de una interferencia, un ruido blanco entre *Kareece Put Some Thread in a Zip Lock* de los Equiknoxx y el anuncio de las próximas fiestas patronales de Rurrenabaque. Cuando, entre las ondas cortas

Así que el lenguaje puede ser tanto relacionante como mercenario, usurpador. Aunque subjetivamente sea él mismo, también desea todo lo que pueda abarcar, lo que pueda encarnar. Puede ser su propio agente o espíritu o material, su propio punto de vista. Cuando se le invoca, por ejemplo, para describir, no, para traducir color, textura, paño, historia, cultura, ideología, economía, género, imperio, resistencia, al lenguaje. Por ejemplo: en el libro original de Chip sobre los tejidos de Chiapas, donde los textos tienen que hacer el trabajo de los ojos, las manos, el corazón, la imaginación. Pero resulta que tejer y escribir están relacionados desde hace

y las ondulaciones fragmentadas de la superficie del río, el criqueteo se hizo cada vez más áspero y denso, fue que Azul se hizo ver, o sentir, o escucharse, una ondulación igual de fragmentada e inasible. El *pattern* Jacinto atravesó el territorio anárquico de la República Libertaria de Quiquibey engarzando

mucho tiempo. Cada uno es un lenguaje a menudo hecho a mano, un lenguaje que puede leerse, que cuenta el mundo, tanto su espíritu como su materialidad, naturaleza y cultura. Piensa, de nuevo, en esta línea del texto entresacado, una especie de doble extremidad: «double-strand twisted white». Otra vez sugiere una descripción, un apego a los objetos, y al lector que mire atentamente la oscura imagen que lo acompaña, que en efecto revela (a través de sus sombras de tinta) un juego de hilos pálidos que cuelgan de la figura inferior, tal tejido, o nube.

Cuando se lee como un libro, *Blue has run* cuenta la historia de un lugar donde el

intercambio entre la naturaleza y el lenguaje es constante y cromático, donde el lenguaje es reliquia y vuelve a nacer. El lugar es el libro, duplicado —su lenguaje, excavado y luego expandido— al igual que Chiapas, Chip, tejer, catalogar, animales, vegetales, espíritus, espectros, gentes, máscaras, borlas, danzas, boloms, sandalias, sujetos, género, economía, ficción, colores, centros, extremos, puntas, figuras, materiales, indigenismo, colonialismo, antropología, puntos de —qué— de vista. En la cosmología que aquí se presenta, en la historia que se cuenta —una historia proviene de historias más antiguas, más largas, como ellas,

caba
aves
un
hasta
tard
esa
jaba
Boli

20
Katya
García-Antón,
«Rometti
Costales»,
en *Frieze*,
número 157
(septiembre
de 2013).

21
Eduardo-
Viveiros de
Castro, *op.
cit.*, 2014, p.
337.



no exactamente sustraídas sino extraídas, ampliadas, destiladas para convertirlas en una especie de esencia o espectro (*de color, otra vez*)— la vida y sus distintos sujetos, fuerzas, agentes, caracteres, colores, perspectivas, son dotados de *vida*. Ese es el proceso y la práctica de la escritura, de tejer: cuenta una historia, da vida a la vida, un final que es también un comienzo, toda historia lo es. Tejido como envoltura. Texto como envoltura. Como máscaras (que sugieren lo que no puede verse, lo que no puede decirse, pero que existe debajo, o en medio).

«Julia Rometti y Víctor Costales tratan la naturaleza como espacio de inscripción

política», escribía en una ocasión la comisaria Katya García-Antón con convicción²⁰. Lo que me llamó la atención de esta línea es que para los artistas la naturaleza, el orden natural, como podríamos llamarlo, incluye todos esos agentes que en primer término podrían no considerarse «naturales». Incluida la cultura. «*La cultura es la naturaleza del sujeto*; es la forma en que cada sujeto experimenta su propia naturaleza», escribe Viveiros de Castro²¹. Él considera el chamanismo —dirigido por esos diplomáticos indígenas que practican el arte de viajar entre lo animal y lo humano y lo sobrenatural— un «arte político». Por tanto, podríamos considerar

y las ondulaciones fragmentadas de la superficie del río, el criqueteo se hizo cada vez más áspero y denso, fue que Azul se hizo ver, o sentir, o escucharse, una ondulación igual de fragmentada e inasible. El *pattern* Jacinto atravesó el territorio anárquico de la República Libertaria de Quiquibey engarzando

mucho tiempo. Cada uno es un lenguaje a menudo hecho a mano, un lenguaje que puede leerse, que cuenta el mundo, tanto su espíritu como su materialidad, naturaleza y cultura. Piensa, de nuevo, en esta línea del texto entresacado, una especie de doble extremidad: «double-strand twisted white». Otra vez sugiere una descripción, un apego a los objetos, y al lector que mire atentamente la oscura imagen que lo acompaña, que en efecto revela (a través de sus sombras de tinta) un juego de hilos pálidos que cuelgan de la figura inferior, tal tejido, o nube.

Cuando se lee como un libro, *Blue has run* cuenta la historia de un lugar donde el

intercambio entre la naturaleza y el lenguaje es constante y cromático, donde el lenguaje es reliquia y vuelve a nacer. El lugar es el libro, duplicado —su lenguaje, excavado y luego expandido— al igual que Chiapas, Chip, tejer, catalogar, animales, vegetales, espíritus, espectros, gentes, máscaras, borlas, danzas, boloms, sandalias, sujetos, género, economía, ficción, colores, centros, extremos, puntas, figuras, materiales, indigenismo, colonialismo, antropología, puntos de —qué— de vista. En la cosmología que aquí se presenta, en la historia que se cuenta —una historia proviene de historias más antiguas, más largas, como ellas,

20
Katya
García-Antón,
«Rometti
Costales»,
en *Frieze*,
número 157
(septiembre
de 2013).

21
Eduardo-
Viveiros de
Castro, *op.
cit.*, 2014, p.
337.

caba
aves
un
hast
tard
esa
jaba
Boli

Tamtruyt Tamkunt, 2014
Alfombra de Beni Ouarain, quince signos en hierro,
estructuras en hierro
480×315 cm
Cortesía de los artistas y galería Jousse Entreprise, París
Kunsthalle Basel 2014
Foto: Rometti Costales

Tamtruyt Tamkunt, 2014
Beni Ouarain Carpet, Fifteen iron signs and iron structures
480×315 cm
Courtesy of the the artists and gallery Jousse Entreprise, Paris
Kunsthalle Basel 2014
Photo: Rometti Costales

no exactamente sustraídas sino extraídas, ampliadas, destiladas para convertirlas en una especie de esencia o espectro (*de color, otra vez*)— la vida y sus distintos sujetos, fuerzas, agentes, caracteres, colores, perspectivas, son dotados de *vida*. Ese es el proceso y la práctica de la escritura, de tejer: cuenta una historia, da vida a la vida, un final que es también un comienzo, toda historia lo es. Tejido como envoltura. Texto como envoltura. Como máscaras (que sugieren lo que no puede verse, lo que no puede decirse, pero que existe debajo, o en medio).

«Julia Rometti y Victor Costales tratan la naturaleza como espacio de inscripción

política», escribía en una ocasión la comisaria Katya García-Antón con convicción²⁰.

Lo que me llamó la atención de esta línea es que para los artistas la naturaleza, el orden natural, como podríamos llamarlo, incluye todos esos agentes que en primer término podrían no considerarse «naturales». Incluida la cultura. «*La cultura es la naturaleza del sujeto*; es la forma en que cada sujeto experimenta su propia naturaleza», escribe Viveiros de Castro²¹. Él considera el chamanismo —dirigido por esos diplomáticos indígenas que practican el arte de viajar entre lo animal y lo humano y lo sobrenatural— un «arte político». Por tanto, podríamos considerar

y las ondulaciones fragmentadas de la superficie del río, el criqueteo se hizo cada vez más áspero y denso, fue que Azul se hizo ver, o sentir, o escucharse, una ondulación igual de fragmentada e inasible. El *pattern* Jacinto atravesó el territorio anárquico de la República Libertaria de Quiquibey engarzando

mucho tiempo. Cada uno es un lenguaje a menudo hecho a mano, un lenguaje que puede leerse, que cuenta el mundo, tanto su espíritu como su materialidad, naturaleza y cultura. Piensa, de nuevo, en esta línea del texto entresacado, una especie de doble extremidad: «double-strand twisted white». Otra vez sugiere una descripción, un apego a los objetos, y al lector que mire atentamente la oscura imagen que lo acompaña, que en efecto revela (a través de sus sombras de tinta) un juego de hilos pálidos que cuelgan de la figura inferior, tal tejido, o nube.

Cuando se lee como un libro, *Blue has run* cuenta la historia de un lugar donde el

intercambio entre la naturaleza y el lenguaje es constante y cromático, donde el lenguaje es reliquia y vuelve a nacer. El lugar es el libro, duplicado —su lenguaje, excavado y luego expandido— al igual que Chiapas, Chip, tejer, catalogar, animales, vegetales, espíritus, espectros, gentes, máscaras, borlas, danzas, boloms, sandalias, sujetos, género, economía, ficción, colores, centros, extremos, puntas, figuras, materiales, indigenismo, colonialismo, antropología, puntos de —qué— de vista. En la cosmología que aquí se presenta, en la historia que se cuenta —una historia proviene de historias más antiguas, más largas, como ellas,

cabañas, cáscaras de plátano, plumas de aves domésticas, algunos casetes, libros, un fusil de caza, algunas yucas, etc., hasta llegar a los oídos de Antonio. La tarde prometía tormentas nocturnas. En esa época Antonio García Barón trabajaba para los servicios meteorológicos de Bolivia como contador de tormentas. Su

20
Katya
García-Antón,
«Rometti
Costales»,
en *Frieze*,
número 157
(septiembre
de 2013).

21
Eduardo-
Viveiros de
Castro, *op.
cit.*, 2014, p.
337.

no exactamente sustraídas sino extraídas, ampliadas, destiladas para convertirlas en una especie de esencia o espectro (*de color, otra vez*)— la vida y sus distintos sujetos, fuerzas, agentes, caracteres, colores, perspectivas, son dotados de *vida*. Ese es el proceso y la práctica de la escritura, de tejer: cuenta una historia, da vida a la vida, un final que es también un comienzo, toda historia lo es. Tejido como envoltura. Texto como envoltura. Como máscaras (que sugieren lo que no puede verse, lo que no puede decirse, pero que existe debajo, o en medio).

«Julia Rometti y Víctor Costales tratan la naturaleza como espacio de inscripción

política», escribía en una ocasión la comisaria Katya García-Antón con convicción²⁰.

Lo que me llamó la atención de esta línea es que para los artistas la naturaleza, el orden natural, como podríamos llamarlo, incluye todos esos agentes que en primer término podrían no considerarse «naturales». Incluida la cultura. «*La cultura es la naturaleza del sujeto*; es la forma en que cada sujeto experimenta su propia naturaleza», escribe Viveiros de Castro²¹. Él considera el chamanismo —dirigido por esos diplomáticos indígenas que practican el arte de viajar entre lo animal y lo humano y lo sobrenatural— un «arte político». Por tanto, podríamos considerar

labor consistía en sentarse a las orillas del Quiquibey, o donde se le antojaba, y registrar, con las pupilas cerradas hacia el cielo, las descargas eléctricas sobre la selva. Ya había llegado a 15 347. Veía, bajando la mirada hacia la superficie del río en crecida, relámpagos que se despedazaban en miles de destellos sobre las

también a artistas como Rometti Costales —que del mismo modo se mueven fluidamente y sin jerarquías entre los mundos material y espiritual, los mundos del lenguaje y el objeto, naturaleza y cultura, historia y futuro, color y cromosoma, del fragmento y lo animal y lo botánico y todo lo espectral— artistas políticos. Quizá. Podríamos preguntarles, pero —qué— *Blue has run*.

XALÚ: Una conversación con Julia Rometti y Victor Costales
Magalí Arriola

Magalí Arriola (MG): Parece que en su práctica les gusta aprovechar la ambigüedad, los dobles sentidos —la *equivocación controlada* diría Eduardo Viveiros de Castro—. Quizás el ejemplo más notorio es el de Azul Jacinto Marino, ese personaje ficticio que ha transitado por su obra evocando a la vez materiales diversos, colores profundos y nombres propios, y del que se desprende la noción de «anarquismo mágico» que ustedes acuñaron y que permea mucha de su obra. ¿De dónde surge este interés por colapsar dos visiones prácticamente opuestas en una especie de cuestionamiento del poder casi oximorónico?

escamas de los peces en furia. Antonio contaba que la materialización inesperada de la frecuencia Marino no le vino a mal. Ahora tenía ayuda y podía dedicarse a clasificar los silencios de la selva. Había aprendido que el silencio de las flores-tas son varios silencios, y muy distintos entre sí. Hay unos que llevan nombres

Victor Costales (VC): Azul Jacinto Marino surge como un pre-texto, una plataforma sobre la cual poder proyectar toda una serie de trayectorias, que van ganando o perdiendo en intensidad, según el interés del momento. Es también una entidad polisémica, que abriga bajo el mismo nombre diferentes propiedades o formas: mineral, vegetal, nombres de personas, pigmentos, situaciones, etc. Esta polisemia permite que el

personaje siga existiendo y desarrollándose, permite incluir esta entidad en diferentes contextos. A su vez todos estos contextos, a veces muy dispares, llegan a ser parte de una misma narrativa, gracias al hecho de que se van articulando sobre una misma plataforma: Azul Jacinto Marino.

Mucho de esto surge efectivamente de la lectura de Eduardo Viveiros de Castro, y también del interés por un contexto específico en el que se dan ciertas situaciones, conviven ciertos elementos que adquieren tintes políticos, en este caso la selva y las entidades vivas que la habitan, pero también ciertos movimientos utópicos surgidos en América Latina durante el periodo de la posguerra. La figura de Antonio García Barón es emblemática en este caso. Antonio es un anarquista español, que se va a vivir al Beni, en el Amazonas boliviano, a mitades de los años cincuenta del siglo XX. Allí

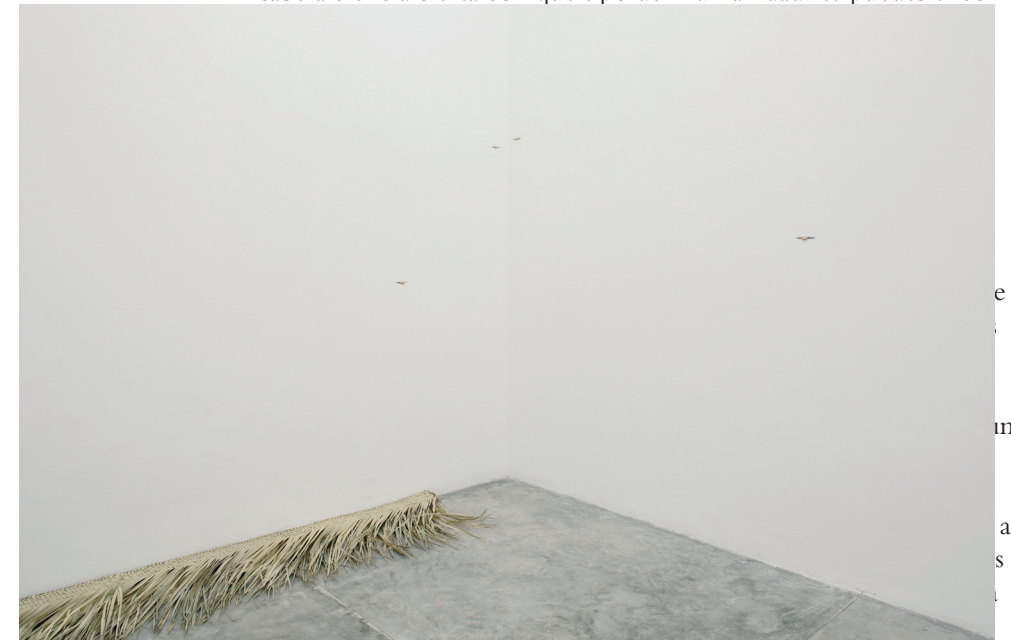
decide formar su miniestado anarquista: él, su mujer Irma, sus hijos, un grupo de indios chimanes¹, sus plantas, sus animales, el río... Su historia, en un contexto tan específico, nos permitió ver de qué manera se puede articular una filosofía política propiamente occidental con las cosmogonías locales —tan importantes para los conceptos desarrollados por alguien como Eduardo Viveiros de Castro— y, a partir de ahí, qué tipo de narrativas pueden aparecer.

de flores, otros se parecen a las convulsiones de un pez apenas sacado fuera del agua. Hay silencios que amenazan diluvios, otros que anticipan los Sures, ráfagas de viento que aprovechaban los cursos del río para ir subiendo hacia el Norte. A todos había que inventarse un nombre, por más provisorio que sea. Los

1 Chimanes o tsimané, grupo indígena que habita en los territorios del departamento del Beni, Bolivia, en el piedemonte de la Amazonia. «Investigaciones sobre su salud cardiovascular han demostrado que los tsimane tienen una edad vascular general al menos una década más joven que la media de cualquier otra población del mundo; tienen menos probabilidad de sufrir infartos cardíacos; carecen de endurecimiento arterial por la edad y casi nunca presentan arterioesclerosis. Un tsimane de ochenta años tiene la edad vascular similar a un estadounidense de unos

cinquenta y cinco años, según resultados de la investigación. Los científicos creen que esto se debe a una dieta principalmente basada en carbohidratos, baja en grasas, a las caminatas y al ejercicio físico diario que exigen sus actividades.» Fuente: Wikipedia.

Julia Rometti (JR): Hay algo que nos gustaría aclarar sobre el uso del adjetivo «mágico». Existe una ambigüedad en este término —por no poder encontrar otro— que tal vez deberíamos en algún momento solucionar, tal vez inventando una nueva palabra... Lo que nosotros entendemos por «mágico» no necesariamente se refiere a alguna ciencia oculta. Solo que no todos pueden establecer relaciones con otras entidades, para eso están los chamanes. El chamán es un mediador, una especie de «diplomático cosmopolítico», un «conmutador de perspectivas», es él quien tiene la capacidad de comunicación con otros agentes socioculturales de la selva. Es una tarea delicada y que requiere mucha experiencia. Nunca se sabe a ciencia cierta con qué tipo de «humanidad» te puedes encon-



un movimiento reversible, un vaivén de reciprocidad. Sin esta reversibilidad no tendría sentido hablar de esto.

VC: De ahí se desprende un entendimiento más amplio

personaje siga existiendo y desarrollándose, permite incluir esta entidad en diferentes contextos. A su vez todos estos contextos, a veces muy dispares, llegan a ser parte de una misma narrativa, gracias al hecho de que se van articulando sobre una misma plataforma: Azul Jacinto Marino.

Mucho de esto surge efectivamente de la lectura de Eduardo Viveiros de Castro, y también del interés por un contexto específico en el que se dan ciertas situaciones, conviven ciertos elementos que adquieren tintes políticos, en este caso la selva y las entidades vivas que la habitan, pero también ciertos movimientos utópicos surgidos en América Latina durante el periodo de la posguerra. La figura de Antonio García Barón es emblemática en este caso. Antonio es un anarquista español, que se va a vivir al Beni, en el Amazonas boliviano, a mitades de los años cincuenta del siglo XX. Allí decide formar

su miniestado anarquista: él, su mujer Irma, sus hijos, un grupo de indios chimanes¹, sus plantas, sus animales, el río... Su historia, en un contexto tan específico, nos permitió ver de qué manera se puede articular una filosofía política propiamente occidental con las cosmogonías locales —tan importantes para los conceptos desarrollados por alguien como Eduardo Viveiros de Castro— y, a partir de ahí, qué tipo de narrativas pueden aparecer.

de flores, otros se parecen a las convulsiones de un pez apenas sacado fuera del agua. Hay silencios que amenazan diluvios, otros que anticipan los Sures, ráfagas de viento que aprovechaban los cursos del río para ir subiendo hacia el Norte. A todos había que inventarse un nombre, por más provisorio que sea. Los

1 Chimanes o tsimané, grupo indígena que habita en los territorios del departamento del Beni, Bolivia, en el piedemonte de la Amazonia. «Investigaciones sobre su salud cardiovascular han demostrado que los tsimane tienen una edad vascular general al menos una década más joven que la media de cualquier otra población del mundo; tienen menos probabilidad de sufrir infartos cardíacos; carecen de endurecimiento arterial por la edad y casi nunca presentan arterioesclerosis. Un tsimane de ochenta años tiene la edad vascular similar a un estadou-

nidense de unos cincuenta y cinco años, según resultados de la investigación. Los científicos creen que esto se debe a una dieta principalmente basada en carbohidratos, baja en grasas, a las caminatas y al ejercicio físico diario que exigen sus actividades.» Fuente: Wikipedia.

Julia Rometti (JR): Hay algo que nos gustaría aclarar sobre el uso del adjetivo «mágico». Existe una ambigüedad en este término —por no poder encontrar otro— que tal vez deberíamos en algún momento solucionar, tal vez inventando una nueva palabra... Lo que nosotros entendemos por «mágico» no necesariamente se refiere a alguna ciencia oculta. Solo que no todos pueden establecer relaciones con otras entidades, para eso están los chamanes. El chamán es un mediador, una especie de «diplomático cosmopolítico», un «conmutador de perspectivas», es él quien tiene la capacidad de comunicación con otros agentes socioculturales de la selva. Es una tarea delicada y que requiere mucha experiencia. Nunca se sabe a ciencia cierta con qué tipo de «humanidad» te puedes encon-

La siguiente fila: desconocido, 2017

Dos bandas sobrepuestas de hojas de palma tejidas
300 cm

Cortesía de los artistas y galería joségarcía .mx, Ciudad de México
Foto: Ramiro Chaves

next row: unknown, 2017

Two overlapping bands woven in palm
300 cm

Courtesy of the artists and gallery joségarcía .mx, Mexico City
Photo: Ramiro Chaves

un movimiento reversible, un vaivén de reciprocidad. Sin esta reversibilidad no tendría sentido hablar de esto.

VC: De ahí se desprende un entendimiento más amplio

personaje siga existiendo y desarrollándose, permite incluir esta entidad en diferentes contextos. A su vez todos estos contextos, a veces muy dispares, llegan a ser parte de una misma narrativa, gracias al hecho de que se van articulando sobre una misma plataforma: Azul Jacinto Marino.

Mucho de esto surge efectivamente de la lectura de Eduardo Viveiros de Castro, y también del interés por un contexto específico en el que se dan ciertas situaciones, conviven ciertos elementos que adquieren tintes políticos, en este caso la selva y las entidades vivas que la habitan, pero también ciertos movimientos utópicos surgidos en América Latina durante el periodo de la posguerra. La figura de Antonio García Barón es emblemática en este caso. Antonio es un anarquista español, que se va a vivir al Beni, en el Amazonas boliviano, a mitades de los años cincuenta del siglo XX. Allí decide formar

su miniestado anarquista: él, su mujer Irma, sus hijos, un grupo de indios chimanes¹, sus plantas, sus animales, el río... Su historia, en un contexto tan específico, nos permitió ver de qué manera se puede articular una filosofía política propiamente occidental con las cosmogonías locales —tan importantes para los conceptos desarrollados por alguien como Eduardo Viveiros de Castro— y, a partir de ahí, qué tipo de narrativas pueden aparecer.

de flores, otros se parecen a las convulsiones de un pez apenas sacado fuera del agua. Hay silencios que amenazan diluvios, otros que anticipan los Sures, ráfagas de viento que aprovechaban los cursos del río para ir subiendo hacia el Norte. A todos había que inventarse un nombre, por más provisorio que sea. Los

1 Chimanes o tsimané, grupo indígena que habita en los territorios del departamento del Beni, Bolivia, en el piedemonte de la Amazonia. «Investigaciones sobre su salud cardiovascular han demostrado que los tsimane tienen una edad vascular general al menos una década más joven que la media de cualquier otra población del mundo; tienen menos probabilidad de sufrir infartos cardíacos; carecen de endurecimiento arterial por la edad y casi nunca presentan arterioesclerosis. Un tsimane de ochenta años tiene la edad vascular similar a un estadou-

nidense de unos cincuenta y cinco años, según resultados de la investigación. Los científicos creen que esto se debe a una dieta principalmente basada en carbohidratos, baja en grasas, a las caminatas y al ejercicio físico diario que exigen sus actividades.» Fuente: Wikipedia.

Julia Rometti (JR): Hay algo que nos gustaría aclarar sobre el uso del adjetivo «mágico». Existe una ambigüedad en este término —por no poder encontrar otro— que tal vez deberíamos en algún momento solucionar, tal vez inventando una nueva palabra... Lo que nosotros entendemos por «mágico» no necesariamente se refiere a alguna ciencia oculta. Solo que no todos pueden establecer relaciones con otras entidades, para eso están los chamanes. El chamán es un mediador, una especie de «diplomático cosmopolítico», un «conmutador de perspectivas», es él quien tiene la capacidad de comunicación con otros agentes socioculturales de la selva. Es una tarea delicada y que requiere mucha experiencia. Nunca se sabe a ciencia cierta con qué tipo de «humanidad» te puedes encontrar. Es a esta cualidad de establecer diálogos entre diversos agentes que nosotros llamamos «magia», un instrumento de comunicación

del servicio meteorológico nunca regresaron para recoger los resultados, ni de los silencios ni de las tormentas.

Azul, Antonio y los chimanes de la zona deciden establecer una alianza. García Barón había llegado a las orillas de Quiquibey para alejarse de la civilización y tener suficiente espacio para su

y de hacer política para operar con otras entidades que están alrededor, sean estas animales o vegetales. Así que lo que llamamos «anarquismo mágico» es la experiencia de un anarquista, que escogió vivir en la selva, aplicada a las formas locales de hacer política y viceversa. Es un movimiento reversible, un vaivén de reciprocidad. Sin esta reversibilidad no tendría sentido hablar de esto.

VC: De ahí se desprende un entendimiento más amplio

del anarquismo; el «anarquismo mágico» absorbe los lenguajes y los modos de comunicación de toda una serie de especies, abre su campo de acción hacia una horizontalidad equitativa de experiencias políticas y sociales que ya no se limita a lo que nosotros entendemos como ser humano, o sea, nosotros mismos, porque lo humano ya no tiene límites; todo lo vivo tiene el mismo derecho a un lenguaje, una cultura, un alma. Y con ese entendimiento se pueden romper las jerarquías tradicionales y subvertir las estructuras de poder, al establecerse otro tipo de comunicación con distintas intensidades, más inclusivo y a partes iguales.

MA: Pensando específicamente en la manera en la cual desarrollan su proceso creativo, ¿cómo logran destilar universos tan complejos que parten con frecuencia de las biografías de personajes históricos que proyectan esta visión a veces cosmogónica, para traducirlos en

formas y elementos visuales tan abstractos y puntuales a la vez, replicando en algunos casos a las dimensiones casi ritualísticas de muchas de estas historias? ¿Podrían hablar por ejemplo de lo que se concentra detrás de una obra como la *Bandera del Anarquismo Mágico* o los *Dedos de Antonio García Barón*? ¿Podrían decir algo acerca de cómo es el proceso de selección de los materiales con los que trabajan?

proyecto anarquista. Sabía que la ideología necesitaba adaptarse a la densidad de naturalezas circundantes y sus incontables manifestaciones, cada una hablando su propio idioma. Además le era cada vez más claro que el anarquismo podía solo beneficiar de la locuacidad del bosque y sus habitantes. Porque ahí donde el otro

VC: En el caso específico de los supuestos dedos de García Barón, lo que se sabe es que un día él sale de caza alrededor de su miniestado anárquico, y le pone una trampa a un jaguar que le robaba las gallinas. La trampa se dispara y García Barón pierde la mano derecha. Para nosotros no es relevante que no haya sido el jaguar literalmente el que le arrancó la mano. Los hechos en este caso son superficiales, en el sentido de que bajo su facticidad subyacen acontecimientos mucho más complejos, más densos digamos, que pueden ramificarse como los ríos del Amazonas. Los hechos son tan solo gatillos. Hay elementos que le otorgan a esta historia instrumentos suficientes para convertirse en un mito: el contexto, el anarquista español, el encuentro con un animal tan significativo, la persecución, la caza, que crea una comunión entre ellos... Años después, estábamos sentados en un café, en un restaurante de Zapotitlán

de los otros es siempre otro, la vastedad de inflexiones es tan inabarcable como anárquica. Aquí las cosas nunca eran iguales a sí mismas, para algunos el río tiene dos orillas, para otros tres, o cinco.

Marino había encontrado anteriormente a César Calvo⁴, un periodista peruano que pasó meses en la selva

de Salinas, y vimos un coral petrificado —al inicio habíamos pensado que era un cactus, porque esta es tierra de cactus—, e inmediatamente lo asociamos con los dedos de García Barón. El desierto de Zapotitlán de Salinas fue un océano hace doscientos cincuenta millones de años, por eso hay corales y conchas marinas entre los cactus. Y este coral, de repente, desencadena una narrativa que hace desembocar la selva del Beni en un desierto-océano,

junto con un personaje histórico que vivió en otro tiempo y otro espacio. Esta anécdota, el encuentro de un coral petrificado en un restaurante de paso, abre otro capítulo en la ficción del «anarquismo mágico», amplificándola hacia otras locaciones, tiempos mucho más vastos. Trasladamos al jaguar desde la selva del Beni de los años setenta a las orillas de un océano prehistórico; un jaguar que potencialmente podría transformarse en un ser anarquista por haber «arrancado los dedos» a la mano que construyó su propio estado anárquico y la trampa para atraparlo, para luego devolver esos dedos en forma de un coral, encontrado entre los cactus de un desierto, que tal vez a su vez está por devenir un océano nuevamente. No lo sabemos...

Hasta cierto punto el azar es el que hizo que la narrativa tomara un rumbo a expensas de otro, que se lograra tejer cierta trama...

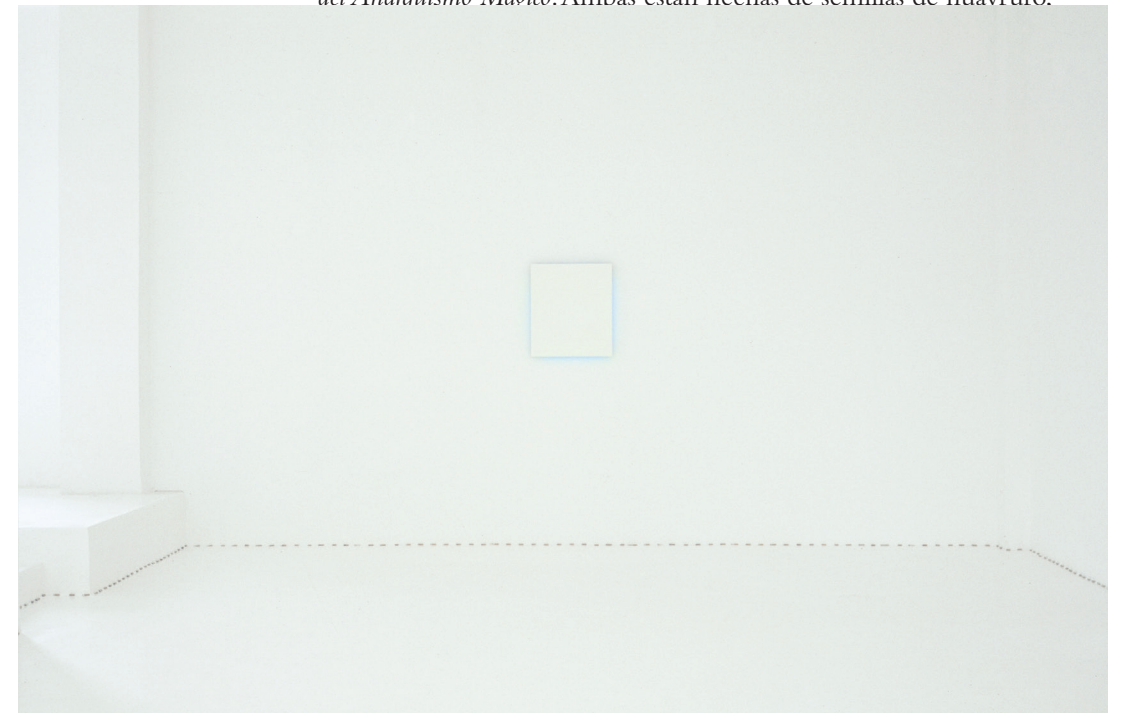
¿Y si no fuera una coincidencia? ¿Y si el azar es solo una palabra para definir trayectorias y patrones a cuyos funcionamientos no tenemos acceso? Así se van articulando e integrando todos estos elementos...

JR: Mucha de nuestra práctica opera de esa manera, con esos equívocos, y falsas interpretaciones. Esta ficción, que vamos construyendo poco a poco a partir de distintas entidades —el cuerpo de un anarquista ingerido por un

buscando a Ino Moxo, un brujo mestizo muy respetado. Ino Moxo le contó que las lenguas de la Amazonia son tan movilizadas como los paisajes y los seres que nombran. Aquí, allá, las cosas se transformaban, a veces de manera irreconocible, después de una crecida de río, una lluvia torrencial o la estampida de una

jaguar que eventualmente lo devuelve años después bajo forma de un coral—, es la que servirá de telón de fondo para las formas. Pero también puede pasar que la forma anticipe a la ficción y que se vaya integrando *a posteriori*. Creo que esto es lo que tú llamas «narrativas especulativas». Estas narrativas son las que van a generar formas y cosas que uno puede ver y tocar,—un sistema de creación que esperamos pueda incidir en las estructuras de pensamiento y, consecuentemente, en la manera de actuar en la realidad.

Por ahora las piezas que se relacionan directamente con el «anarquismo mágico» son la bandera que mencionas y la *Cortina del Anarquismo Mágico*. Ambas están hechas de semillas de huavruro.



a veces también es parte de la preparación de ayahuasca, aunque no tiene las mismas características psicoactivas. Así que todos los materiales con los que trabajamos

junto con un personaje histórico que vivió en otro tiempo y otro espacio. Esta anécdota, el encuentro de un coral petrificado en un restaurante de paso, abre otro capítulo en la ficción del «anarquismo mágico», amplificándola hacia otras locaciones, tiempos mucho más vastos. Trasladamos al jaguar desde la selva del Beni de los años setenta a las orillas de un océano prehistórico; un jaguar que potencialmente podría transformarse en un ser anarquista por haber «arrancado los dedos» a la mano que construyó su propio estado anárquico y la trampa para atraparlo, para luego devolver esos dedos en forma de un coral, encontrado entre los cactus de un desierto, que tal vez a su vez está por devenir un océano nuevamente. No lo sabemos...

Hasta cierto punto el azar es el que hizo que la narrativa tomara un rumbo a expensas de otro, que se lograra tejer cierta trama...

¿Y si no fuera una coincidencia? ¿Y si el azar es solo una palabra para definir trayectorias y patrones a cuyos funcionamientos no tenemos acceso? Así se van articulando e integrando todos estos elementos...

JR: Mucha de nuestra práctica opera de esa manera, con esos equívocos, y falsas interpretaciones. Esta ficción, que vamos construyendo poco a poco a partir de distintas entidades —el cuerpo de un anarquista ingerido por un

buscando a Ino Moxo, un brujo mestizo muy respetado. Ino Moxo le contó que las lenguas de la Amazonia son tan movilizadas como los paisajes y los seres que nombran. Aquí, allá, las cosas se transformaban, a veces de manera irreconocible, después de una crecida de río, una lluvia torrencial o la estampida de una

jaguar que eventualmente lo devuelve años después bajo forma de un coral—, es la que servirá de telón de fondo para las formas. Pero también puede pasar que la forma anticipe a la ficción y que se vaya integrando *a posteriori*. Creo que esto es lo que tú llamas «narrativas especulativas». Estas narrativas son las que van a generar formas y cosas que uno puede ver y tocar,—un sistema de creación que esperamos pueda incidir en las estructuras de pensamiento y, consecuentemente, en la manera de actuar en la realidad.

Por ahora las piezas que se relacionan directamente con el «anarquismo mágico» son la bandera que mencionas y la *Cortina del Anarquismo Mágico*. Ambas están hechas de semillas de huavruro.

Autorretrato de Azul Jacinto Marino, 2015
Pigmento azul maya, madera
50 x 35 cm
Cortesía de los artistas y galería Jousse Entreprise, París
Foto: Rometti Costales

Self-portrait of Azul Jacinto Marino, 2015
Maya blue pigment, MDF
50 x 35 cm
Courtesy of the artists and gallery Jousse Entreprise, Paris
Photo: Rometti Costales

a veces también es parte de la preparación de ayahuasca, aunque no tiene las mismas características psicoactivas. Así que todos los materiales con los que trabajamos

junto con un personaje histórico que vivió en otro tiempo y otro espacio. Esta anécdota, el encuentro de un coral petrificado en un restaurante de paso, abre otro capítulo en la ficción del «anarquismo mágico», amplificándola hacia otras locaciones, tiempos mucho más vastos. Trasladamos al jaguar desde la selva del Beni de los años setenta a las orillas de un océano prehistórico; un jaguar que potencialmente podría transformarse en un ser anarquista por haber «arrancado los dedos» a la mano que construyó su propio estado anárquico y la trampa para atraparlo, para luego devolver esos dedos en forma de un coral, encontrado entre los cactus de un desierto, que tal vez a su vez está por devenir un océano nuevamente. No lo sabemos...

Hasta cierto punto el azar es el que hizo que la narrativa tomara un rumbo a expensas de otro, que se lograra tejer cierta trama...

¿Y si no fuera una coincidencia? ¿Y si el azar es solo una palabra para definir trayectorias y patrones a cuyos funcionamientos no tenemos acceso? Así se van articulando e integrando todos estos elementos...

JR: Mucha de nuestra práctica opera de esa manera, con esos equívocos, y falsas interpretaciones. Esta ficción, que vamos construyendo poco a poco a partir de distintas entidades —el cuerpo de un anarquista ingerido por un

buscando a Ino Moxo, un brujo mestizo muy respetado. Ino Moxo le contó que las lenguas de la Amazonia son tan movilizadas como los paisajes y los seres que nombran. Aquí, allá, las cosas se transformaban, a veces de manera irreconocible, después de una crecida de río, una lluvia torrencial o la estampida de una

jaguar que eventualmente lo devuelve años después bajo forma de un coral—, es la que servirá de telón de fondo para las formas. Pero también puede pasar que la forma anticipe a la ficción y que se vaya integrando *a posteriori*. Creo que esto es lo que tú llamas «narrativas especulativas». Estas narrativas son las que van a generar formas y cosas que uno puede ver y tocar,—un sistema de creación que esperamos pueda incidir en las estructuras de pensamiento y, consecuentemente, en la manera de actuar en la realidad.

Por ahora las piezas que se relacionan directamente con el «anarquismo mágico» son la bandera que mencionas y la *Cortina del Anarquismo Mágico*. Ambas están hechas de semillas de huayruro, unas semillas negras y rojas. En el caso de la bandera, los colores de las semillas nos remiten directamente al estandarte anarcosindicalista. Pero las semillas en sí traen consigo un conocimiento, una función

manada de cientos de jabalíes a través de los bosques. Nada se eternizaba en una sola envoltura alrededor de la República de Quiquibey, ni las cosas ni los conceptos, ni lo aparente ni lo impalpable. Los idiomas aprendían a decrecer y ascender como los ríos, de golpe y casi sin anunciar. Tenía que encontrar la manera de

específica que gira alrededor de prácticas rituales en las comunidades amazónicas. En la Amazonia esta semilla protege a los recién nacidos, por ser todavía tan frágiles y permeables se protegen de los seres malignos, del mal ojo, de los espíritus nefastos —imagínate una cortina de protección—. La semilla a veces también es parte de la preparación de ayahuasca, aunque no tiene las mismas características psicoactivas. Así que todos los materiales con los que trabajamos

—su apariencia, sus características intrínsecas—, así como todas las nociones que invocan y las historias que reverberan, están siempre conectados con otras ideas que giran alrededor de ellos. Nos interesa explorar, de manera a veces intuitiva, las modalidades en que se dan todos estos cruces, para poder entonces elaborar la obra.

VC: A veces tenemos una atracción casi epidérmica con algún material que, al manipularlo, revela conexiones con otros elementos con los que ya hemos trabajado antes o con los que nos interesaría trabajar en un futuro. Todo material tiene don de historia. En el caso concreto del huayruro, nosotros ya habíamos abordado la idea de «anarquismo mágico» antes de encontrarnos con la semilla. Fueron los colores del grano los que nos proporcionaron la resolución formal de la pieza. También puede suceder que te encuentras con algo, una cosa, una palabra, que se conecta con alguna historia anterior, con algo que

ya habíamos trabajado. Entonces la haces integrar a ese pasado, y así el pasado vuelve al presente, y este elemento recién integrado se vuelve la evidencia de una narrativa en proceso, que nunca se queda fija. Un poco como las narrativas de las tradiciones orales, que se actualizan cada vez que alguien las cuenta.

JR: El material es todo, es historia. Incluso cuando el material no es visible o no es palpable. Por ejemplo, una

conversar con los mundos reversibles de su alrededor. Al parecer fue ahí que se dieron las primeras manifestaciones de «anarquismo mágico». Aunque ninguna de las dos palabras sean las adecuadas para describir lo que sucedió a las orillas de Quiquibey.

palabra... Su polisemia no existe en un nivel matérico, pero tienes todo este despliegue de ideas alrededor de la palabra que provocan imágenes que después vas asociando a distintos materiales.

Cuando hicimos el autorretrato de *Azul Jacinto Marino*, usamos el pigmento azul maya para elaborar un monocromo. La obra es un cuadrado de madera, de un lado lleva el pigmento, del otro es blanco. El lado del pigmento da hacia una abertura en la pared, que permite el paso de la luz diurna, el lado blanco da hacia el espacio expositivo. Nunca se ve el pigmento directamente, cuando uno está frente a la pieza ve un simple cuadrado blanco con un halo de tonalidades azules más o menos intenso alrededor de este cuadrado, según la intensidad de la luz que se refleja sobre el lado del pigmento. Pero si llegas un día nublado o cuando el sol ya no proyecta la luz, el halo desaparece. Desaparece lo que originalmente conce-

Jacinto y Antonio comenzaron a inventar técnicas de lenguaje y palabras que se prestaran a mutaciones repentinas. Las palabras se poblaban cada vez de nuevos signos, de nuevos referentes, de paisajes inconstantes. Con las piedras de río en boca, algunas en forma de moluscos remotos, pronunciaban los

bimos como un «autorretrato». Este parámetro aleatorio, junto con la participación directa de la luz natural, es lo que nos interesa. De cierta manera el azar es el que completa la pieza.

El azul maya es un pigmento muy particular de México, muy antiguo, que aún sobrevive en los murales de Bonampak, por ejemplo, en la Selva Lacandona. Hasta hace poco se desconocía el porqué de sus propiedades tan estables, incorruptibles en condiciones

atmosféricas extremas, como la humedad de la selva. Su resistencia fue, y en cierta medida sigue siendo, un enigma. Una cosa tan simple vehicula todas estas otras historias que se van encadenando.

Otro ejemplo del papel que ha jugado la palabra en nuestras obras es *A Catalog of Textiles and Folkart of Chiapas*, publicado por Chip Morris² en 1979. Las cédulas que acompañan cada una de las imágenes de los objetos inventariados describen de manera muy precisa su origen, su composición material, sus colores, su dimensión, su procedencia; información que es factual, hechos más o menos fáciles de rastrear. Pero existe un segundo nivel en la información que tiene que ver con los motivos y diseños que están tejidos sobre las telas, y que son descritos en el catálogo en tzotzil, la lengua de los artesanos que fabricaron estas piezas. La mayoría de estas palabras están traducidas al inglés, de manera muy simple y seguramente

reductiva. Uno de mis casos favoritos es el de un diseño de nombre *xalú* en tzotzil, que fue traducido al inglés con dos términos que no tienen mucho que ver uno con otro: *cup or cat*, literalmente *taza o gato*. Entonces surge la pregunta de si *xalú* es *cup* o es *cat*; queda la duda de si estos dos términos en tzotzil son equivalentes entre sí, o si se trata de un error de traducción, o si es un diseño que Chip quiso dejar abierto a la

nombres de peces que habían aprendido, inventaban canciones, cantaban las que ya sabían, a ver qué nuevas resonancias eran afines a cada variación de tal o tal forma. Las palabras cambiaban según la piedra, su aspecto, su color y su densidad mineral. Lo hacían a diferentes horas del día, para que las variaciones

2 Walter F. Morris, *A Catalog of Textiles and Folkart of Chiapas*, México, editorial desconocida, 1979.

interpretación... Nos gusta pensar que *xalú* es *cup* y también es *cat*, y nos gusta mantener la ambivalencia que surge de situaciones como estas, en las que no sabemos cuáles son los parámetros que hacen de *xalú* una cosa u otra, ni en qué contexto se activa como *cup* o qué le hace ser *cat*... Esto tiene que ver con la equivocación controlada de la que hablamos al principio, y con la traducción y sus errores. Esta ambivalencia de signo abre muchas puertas, abre espacio a múltiples lecturas, al equívoco.

MA: Así como utilizan la palabra —estoy pensando también en los títulos de sus piezas, que muchas veces aparecen como un componente más de la obra—, utilizan también seres vivos, personajes ficticios, materiales orgánicos, técnicas artesanales, procesos arquitectónicos. ¿Qué tipos de narrativas buscan generar a partir de la fusión de todas estas entidades en un elemento formal específico? ¿Y qué

de luz ayudaran a articular sonidos. Se divertían.

JC: Pues no te digo que no, nunca se sabe dónde, cuándo y cómo Azul toma forma, ¿no? De cualquier manera, esa alianza entre Azul y Antonio me parece un punto sustancial en todo esto, una evidencia, causa y consecuencia de esa

lugar esperan que dichas narrativas puedan ocupar, más allá de la ficción?

VC: Primero hay que encontrar el lugar donde todos estos agentes puedan reunirse, una estructura de soporte que albergue a todos los participantes. Y esa estructura es lo que nosotros llamamos «Plano de igualdad en flor». Esto era parte del título de una pieza y se expandió a un concepto, a un territorio ficticio, a una especie de parlamento en donde los

humanos, animales, materiales, ideas o situaciones se expresan para dar inicio a una obra, para hacer florecer su discurso. Nosotros estamos ahí para escuchar, observar, ver dónde nos van a llevar. Así se van generando las narrativas, a partir de una polifonía que toma sentido o que se materializa en una o varias formas. No estamos buscando generar un tipo específico de narrativa, más bien nos interesa ver qué sucede cuando reúnes varias voces, qué se dicen entre ellas, cómo pueden interactuar. Y esta convocatoria va a generar una narrativa propia, que tal vez no pueda ser expresada en un lenguaje o con signos que ya conocemos. En este caso habrá que buscar nuevos signos para expresarla, para darle una existencia concreta. Ahí es interesante el uso de la polisemia, cuando una palabra tiene varias acepciones.

JR: Existen varias posibilidades de cómo la polisemia pueda tomar forma.

Una de ellas es la ilustración, que es bastante controlable, pero eso es justamente lo que tratamos de evitar. Lo que buscamos es un equivalente formal de la polisemia que no sea derivativo, ilustrativo o alegórico. Pero no existe ninguna garantía de alcanzar un resultado exitoso. Pienso en la pieza *Off in the Mountanside on Some Official Errand* [En la ladera por un encargo oficial]. Son cuerdas de más de 20 metros de largo

alianza entre anarquismo y la selva, un hacer palpables esas nuevas canciones revolucionarias que ya no solo se conforman con sílabas. ¿Esa palabra libre que entonces comienza a emerger terminando forma a *Blue has run*, ese extraño facsímil que nace también en relación con otra de las apariciones de Azul?

enrolladas en sí mismas, trenzas de palma cuya producción puede parecer algo anacrónica, pero el objeto es fantástico. Cada vez que instalas esta pieza, sigues unas instrucciones: abres el rollo, la cuerdas y la cuerda cae como cae. Al final del día la desmontas, la vuelves a enrollar y el día siguiente la vuelves a abrir e instalar. Así la forma nunca es la misma, cada vez cambia.

Tengo otro ejemplo. No sé si conoces un trabajo nuestro que es una piedra, un pedazo de piedra que viene del suroeste de Francia, cuyo material en francés se llama *calcaire à Astéries*. Es una piedra calcárea hecha de restos de estrellas de mar y otros seres marinos (por eso el nombre de *Astéries*, que en español se traduce como Asterias, que es un género de estrellas de mar). Este material se encuentra en muchísimas construcciones en Burdeos o en París. Una institución arqueológica nos regaló esta «piedra-estrella» que estaba bajo su

RC: En Beni Ouarain los cuerpos de sus habitantes se confunden con los tapetes. Durante las noches de invierno, cuando un cuerpo se cobija bajo el enorme rectángulo de lana, puede suceder que alguna de sus partes se escurra fuera inadvertidamente, posándose sobre la superficie irregular del rectángulo.

jurisdicción, pero no en su inventario. La institución en cuestión hace el repertorio y archiva todos los objetos que fueron moldeados por los humanos, desde la prehistoria hasta hoy, todo lo que puede considerarse como artefacto. Esta piedra hace parte de toda una serie de objetos que no fueron inventariados por su falta de relevancia en términos arqueológicos y que, por lo mismo, se encuentran fuera de las bodegas del museo, a la intemperie, en

una especie de limbo. De hecho, se las conoce como zombis; están en un momento de su existencia que es bastante ambiguo, pues no son artefactos ni tampoco han vuelto a ser simples piedras todavía porque la intervención del hombre en su superficie sigue visible. Es un artefacto-zombi, una piedra-zombi, y a la vez ni lo uno ni lo otro. Si lo piensas, es un objeto compuesto de muchas particularidades que pueden a su vez generar narrativas propias: piedra, estrella de mar, artefacto, deterioro, transformación, etc. Un solo objeto puede llegar a ser una asamblea de tantas cosas.

MA: ¿Cómo sitúan el problema de autoría en relación con el producto final? Porque en el caso de esta obra ustedes ni si quiera la intervinieron, se trata casi de un *ready-made* —un elemento al que se le priva de contexto y que ustedes recontextualizan—. Aquí sería interesante volver a una entidad como Azul Jacinto Marino, quien también a veces

la hace de *alter ego*.

JR: Digamos que cualquier pregunta sobre Azul Jacinto Marino conlleva una respuesta al menos doble: sí/no. Cuando dices Azul Jacinto Marino es un *alter ego*, sí lo es y no lo es, no puede ser categorizado definitivamente dentro de una sola respuesta.

VC: Antes que nada, Azul Jacinto Marino es una ficción, o más bien una aleación de muchas ficciones que dan lugar a

Los tatuajes se superponen a los signos tejidos, se reconstituyen unos a otros, forman nuevos diseños, quizás nunca antes vistos. Las nuevas composiciones tienen la habilidad de desviar la dirección de los sueños, sin que los cuerpos ni de los habitantes ni de los tapetes lo noten. Esto puede ocurrir en una noche

una metaficción, o quizás un mito. Cumple toda una serie de funciones gracias a su polisemia. *Azul o Jacinto o Marino* son significan-



una ceremonia

una especie de limbo. De hecho, se las conoce como zombis; están en un momento de su existencia que es bastante ambiguo, pues no son artefactos ni tampoco han vuelto a ser simples piedras todavía porque la intervención del hombre en su superficie sigue visible. Es un artefacto-zombi, una piedra-zombi, y a la vez ni lo uno ni lo otro. Si lo piensas, es un objeto compuesto de muchas particularidades que pueden a su vez generar narrativas propias: piedra, estrella de mar, artefacto, deterioro, transformación, etc. Un solo objeto puede llegar a ser una asamblea de tantas cosas.

MA: ¿Cómo sitúan el problema de autoría en relación con el producto final? Porque en el caso de esta obra ustedes ni si quiera la intervinieron, se trata casi de un *ready-made* —un elemento al que se le priva de contexto y que ustedes recontextualizan—. Aquí sería interesante volver a una entidad como Azul Jacinto Marino, quien también a veces

la hace de *alter ego*.

JR: Digamos que cualquier pregunta sobre Azul Jacinto Marino conlleva una respuesta al menos doble: sí/no. Cuando dices Azul Jacinto Marino es un *alter ego*, sí lo es y no lo es, no puede ser categorizado definitivamente dentro de una sola respuesta.

VC: Antes que nada, Azul Jacinto Marino es una ficción, o más bien una aleación de muchas ficciones que dan lugar a

Los tatuajes se superponen a los signos tejidos, se reconstituyen unos a otros, forman nuevos diseños, quizás nunca antes vistos. Las nuevas composiciones tienen la habilidad de desviar la dirección de los sueños, sin que los cuerpos ni de los habitantes ni de los tapetes lo noten. Esto puede ocurrir en una noche

una metaficción, o quizás un mito. Cumple toda una serie de funciones gracias a su polisemia. *Azul o Jacinto o Marino* son significan-

ciones
dad,
a varias
que
pe-
ser
uede
ue

rra-
n a la
ido los
is feli-
da de
taud

a?
os tres
ices de
lgo de
ismo
la...
viaja
e los
asa
mes
es un
ífcil,
muy
ud es
.. Al
po le
pec-
das
no
a a
.
, los
acen
una ceremonia

implementos de caza y cigarros, 2017
Cera y cemento
410 cm, Ø 7,16 cm
Cortesía de los artistas y galería joségarcía .mx, Ciudad de México
Foto: Ramiro Chaves

hunting implements and cigars, 2017
Wax and concrete
410 cm, Ø 7,16 cm
Courtesy of the artists and gallery joségarcía .mx, Mexico City
Photo: Ramiro Chaves

una especie de limbo. De hecho, se las conoce como zombis; están en un momento de su existencia que es bastante ambiguo, pues no son artefactos ni tampoco han vuelto a ser simples piedras todavía porque la intervención del hombre en su superficie sigue visible. Es un artefacto-zombi, una piedra-zombi, y a la vez ni lo uno ni lo otro. Si lo piensas, es un objeto compuesto de muchas particularidades que pueden a su vez generar narrativas propias: piedra, estrella de mar, artefacto, deterioro, transformación, etc. Un solo objeto puede llegar a ser una asamblea de tantas cosas.

MA: ¿Cómo sitúan el problema de autoría en relación con el producto final? Porque en el caso de esta obra ustedes ni si quiera la intervinieron, se trata casi de un *ready-made* —un elemento al que se le priva de contexto y que ustedes recontextualizan—. Aquí sería interesante volver a una entidad como Azul Jacinto Marino, quien también a veces

la hace de *alter ego*.

JR: Digamos que cualquier pregunta sobre Azul Jacinto Marino conlleva una respuesta al menos doble: sí/no. Cuando dices Azul Jacinto Marino es un *alter ego*, sí lo es y no lo es, no puede ser categorizado definitivamente dentro de una sola respuesta.

VC: Antes que nada, Azul Jacinto Marino es una ficción, o más bien una aleación de muchas ficciones que dan lugar a

Los tatuajes se superponen a los signos tejidos, se reconstituyen unos a otros, forman nuevos diseños, quizás nunca antes vistos. Las nuevas composiciones tienen la habilidad de desviar la dirección de los sueños, sin que los cuerpos ni de los habitantes ni de los tapetes lo noten. Esto puede ocurrir en una noche

una metaficción, o quizás un mito. Cumple toda una serie de funciones gracias a su polisemia. *Azul o Jacinto o Marino* son significantes que engloban varios conceptos o cosas: flor, mineral, gradaciones de color en el espectro visible, nombres de personas, profundidad, etc. Azul Jacinto Marino está abierto, permite su expansión en varias direcciones y es equivalente al «Plano de igualdad en flor» del que hablábamos antes, es uno de esos planos. Es una plataforma operacional. Y sí, siendo una entidad, Azul Jacinto Marino puede ser autor, puede firmar obras que lo nombran. Y por lo mismo puede confundirse con un *alter ego*... Pero creo que es mucho más que eso.

MA: También es interesante pensar en la especulación narrativa, que ocupa un lugar primordial en su trabajo, con relación a la problemática de la autoría. ¿Cómo creen que hayan transcurrido los

de cualquier invierno, cambiando una vez más sus trayectorias. Por eso no existen dos tapetes iguales.

Los primeros dibujos fueron trazados sobre la arena, con un palo o una rama o un cuchillo, borrados con un pie, vueltos a trazar, barridos por los vientos o deformados por el paso de los

tres días más felices de la vida de Antonin Artaud en la sierra Tarahumara?

VC: Los tres días más felices de su vida es algo de lo que el mismo Artaud habla... Cuando él viaja a la tierra de los rarámuri, pasa cerca de un mes con ellos, y es un mes muy difícil, es un viaje muy duro, su salud es muy frágil... Al mismo tiempo le pesan las expectativas creadas por él mismo en la espera a ser iniciado. Finalmente, los rarámuri hacen una ceremonia

donde lo inician al peyote, y ahí es cuando él dice que fueron los tres días más felices de su vida... Por fin había conseguido lo que estaba buscando. Hay gente que niega que el viaje haya sido real, como en cualquier historia que no está bien documentada, hay muchos elementos de especulación. A mí me gusta pensar que sí fue así.

A partir de estos tres días felices es que hicimos la obra *A. A. tropicalizado o los tres días más felices de su vida*. Esta pieza se divide en tres partes, cada una compuesta de otras tres. La palabra «tropicalizado» viene del nombre real de los clips: «clips gigantes tropicalizados», y se llaman así porque fueron fabricados para resistir en condiciones de clima difíciles (lluvias, clima húmedo, etc.). Cuando hicimos esta pieza, estábamos pensando en lo que sucede con tu visión cuando estás bajo los efectos del peyote, cómo su principio activo hace frac-

talizar tu campo visual. Como alguien dijo alguna vez, se revela la geometría secreta de las cosas. Entonces, los clips de alguna manera corresponden a lo que Artaud pudo haber visto. Pero son imágenes muy efímeras, fugaces. Y nos pareció que no estaría mal «tropicalizar» lo que vio, lo que le hizo tan feliz.

MA: Además de Artaud, dos de sus proyectos e investigaciones más recientes parten de dos personajes

animales nocturnos. Fueron escarbados sobre las superficies de las rocas circundantes, tatuados sobre la piel o bordados sobre los tapetes. Su significado nunca fue fijo. Qué sentido tenía encerrarlos, amarrarlos a una sola idea. Mejor dejarlos libres, igual de porosos que los seres que los llevaban, entre dos cejas, sobre

históricos precisos, vinculados por un antagonismo político visceral: Siqueiros y Trotsky. Aun cuando se trata de dos personajes muy públicos, en ambos casos parten de la intimidad del ambiente doméstico. En el caso de Siqueiros, extendiendo ciertos elementos arquitectónicos como el pasamanos de su casa-estudio, o prolongando los rayos de sol que iluminan las paredes mediante el uso de un espejo; en el caso de Trotsky enfocándose en algunas de sus rutinas personales, como ocuparse de sus cactus y gallinas o rescatar sus susurros del silencio. ¿Cómo deciden abordar cada uno de los casos, no solo de forma individual, sino también desde sus puntos de confluencia?

JR: Creo que en este caso nuestro enfoque hacia lo doméstico tiene que ver con la inmanencia de los objetos y las anécdotas de lo cotidiano, como la pasión de Trotsky por sus gallinas y los cactus,

un antebrazo o en la cara de un mineral. *Tamtruyt Tamkunt*, así llamaban esta propensión a cambios sin prevenir, pero tampoco le prestaban mucha atención.

Fue un hilo que atravesaba los hombros del huipil en frente de él, formando figuras de colores chorreados por la lluvia y el sudor, que lo llevó desde los

o la música que Siqueiros escuchaba mientras conducía...

Pensamos que el motivo del tapete que estaba al pie de su cama o la concha marina del golfo que le servía de pisa-papeles pueden contar cosas muy interesantes.

Estas anécdotas y objetos tienen un estatus paradójico. Por una parte, permanecen más allá de las personas que los utilizaron, son palpables, están ahí frente a nosotros como testigos de los personajes y de sus ideas, ya relegadas a

fetiches. Por otro, son corruptibles, se transforman y cambian, son dinámicos y están vivos. Nos pareció que aún tienen mucho que decir, no solo del pasado, sino también del presente en el que se encuentran. Y por el hecho de que todavía guardan la memoria de las ideas y los discursos que estos dos personajes preconizaban, son capaces de reactivarlos y de cuestionarlos.

VC: Y esto es válido tanto para el Museo Casa León Trotsky como para la Sala de Arte Público Siqueiros (en adelante, SAPS)³, ya que los dos espacios fueron a la vez domicilios, abrigaban lo cotidiano y eran sedes de pensamiento, de ideas políticas que pretendían la transcendencia. Estamos buscando la manera de cuestionar estas ideas desde la perspectiva del presente, rearticulándolas a través de la inminencia, del aquí y ahora de esos objetos y anécdotas.

Tanto el Museo de la Casa León Trotsky como la SAPS se vuelven estos

campos de igualdad donde se invita a sus objetos, sus ideas y sus historias a contar lo que sucedió y lo que todavía puede suceder, aunque esta vez a partir de una perspectiva tal vez menos grandilocuente. Y es interesante ver cómo estos campos comparten estos hechos, tan reales y violentos, puesto que los dos están ligados por un drama de antagonismo político visceral como tú dices. Tan visceral que uno trató de asesinar al otro...

Altos de Chiapas hacia el Alto Atlas. El diseño sobre el huipil se movía erráticamente, cayendo fuera de su campo visual por algunos instantes. Regresaba, solo para volver a desaparecer casi enseguida entre la lluvia y los motivos bordados de huipiles vecinos. Al entender los pasos de la danza, todo —el hilo, los hombros,

3 Véase <http://www.saps-latallera.org/saps/>

THE END IS NOT FINISHED Elfi Turpin

The end is not finished [El final no está acabado]¹: esta es una de las virtualidades y nueve, y todas ellas se expresan a la vez, si somos capaces de escucharlas: setenta y nueve frases cuyas palabras se muestran por primera vez ante los ojos de Rometti Costales, cuando cae en sus manos un catálogo de textiles y arte popular de Chiapas, catálogo cuyo facsímil, modificado, editan con el nombre de *Blue has run* [El azul se ha corrido].

1 Rometti Costales, *Blue has run*, Berlín, BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, 2016.

la tela deslavada, Azul que había comenzado a correr, los gritos, las gotas dulces y saladas que caían sobre el camino del carnaval— se articuló en secuencias complejas y regulares. Pensó que los motivos de los tapetes de Beni Ouarain también tenían una lógica propia, secuencias que alguien en algún momento quizás llegaría

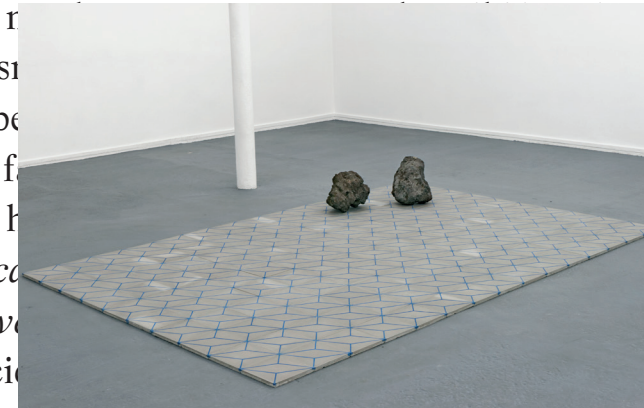
El azul ha huido, ya no queda nada de azul. Y aquí es donde radica todo el desafío de este libro. Resulta que las ochenta potencialidades, cuyas palabras afloran a la superficie del papel, son dinámicas discretas, signos inacabados y equívocos cuya realidad se encargan de intensificar Rometti Costales, haciendo que existan en distintos planos y, en cierta medida, completándolos. *Blue has run* es, efectivamente, un libro que contiene ochenta frágiles virtualidades que están esperando un gesto y un proceso de transformación que les aportará una realidad más palpable. También es, quizá, una de las manifestaciones de Azul Jacinto Marino, personaje de ficción ideado por Rometti Costales como una

a descifrar. Se preguntó si era realmente necesario. Pensó en los objetos y formas que se arremolinaban a su alrededor. Se dijo que estaban más vivos que muchos humanos que había conocido. Quizás por eso, al completar el catálogo, sobre las últimas páginas, bajo una foto borrosa en blanco y negro que podía ser suya o

variación de géneros, cosas, plantas, humanos y colores, e incluso como entidad experimental que les permite llevar a cabo especulaciones político-ontológicas o metafísico-semióticas, conectando varios espacios y tiempos.

Sabemos, por ejemplo, que Azul Jacinto Marino es uno de los últimos representantes de la Columna Durruti, grupo internacional de combatientes anarquistas que lucharon contra el régimen de Franco durante la guerra civil española, antes de exiliarse en los años 1950 a la Amazonia boliviana. Desconocemos si Azul Jacinto Marino conoce al crítico Carl Einstein o a la filósofa Simone Weil en España, antes de huir a la selva tropical, pero sabemos que en el momento en que se familiarizó

de r
misi
cabe
de f
un h
beca
hava
reci



El azul ha huido, ya no queda nada de azul. Y aquí es donde radica todo el desafío de este libro. Resulta que las ochenta potencialidades, cuyas palabras afloran a la superficie del papel, son dinámicas discretas, signos inacabados y equívocos cuya realidad se encargan de intensificar Rometti Costales, haciendo que existan en distintos planos y, en cierta medida, completándolos. *Blue has run* es, efectivamente, un libro que contiene ochenta frágiles virtualidades que están esperando un gesto y un proceso de transformación que les aportará una realidad más palpable. También es, quizá, una de las manifestaciones de Azul Jacinto Marino, personaje de ficción ideado por Rometti Costales como una

a descifrar. Se preguntó si era realmente necesario. Pensó en los objetos y formas que se arremolinaban a su alrededor. Se dijo que estaban más vivos que muchos humanos que había conocido. Quizás por eso, al completar el catálogo, sobre las últimas páginas, bajo una foto borrosa en blanco y negro que podía ser suya o

variación de géneros, cosas, plantas, humanos y colores, e incluso como entidad experimental que les permite llevar a cabo especulaciones político-ontológicas o metafísico-semióticas, conectando varios espacios y tiempos.

Sabemos, por ejemplo, que Azul Jacinto Marino es uno de los últimos representantes de la Columna Durruti, grupo internacional de combatientes anarquistas que lucharon contra el régimen de Franco durante la guerra civil española, antes de exiliarse en los años 1950 a la Amazonia boliviana. Desconocemos si Azul Jacinto Marino conoce al crítico Carl Einstein o a la filósofa Simone Weil en España, antes de huir a la selva tropical, pero sabemos que en el momento en que se familiarizó

de r
misi
cabe
de f
un h
beca
hav
reci

Roca | Azul | Jacinto | Marino | Errante, 2013
Baldosas de cemento, dos rocas volcánicas
300×200 cm
Cortesía de los artistas y galería Jousse Entreprise, París
Foto: Aurélien Mole

Roca | Azul | Jacinto | Marino | Errante, 2013
Concrete tiles, two volcanic stones
300×200 cm
Courtesy of the artists and gallery Jousse Entreprise, Paris
Photo: Aurélien Mole

El azul ha huido, ya no queda nada de azul. Y aquí es donde radica todo el desafío de este libro. Resulta que las ochenta potencialidades, cuyas palabras afloran a la superficie del papel, son dinámicas discretas, signos inacabados y equívocos cuya realidad se encargan de intensificar Rometti Costales, haciendo que existan en distintos planos y, en cierta medida, completándolos. *Blue has run* es, efectivamente, un libro que contiene ochenta frágiles virtualidades que están esperando un gesto y un proceso de transformación que les aportará una realidad más palpable. También es, quizá, una de las manifestaciones de Azul Jacinto Marino, personaje de ficción ideado por Rometti Costales como una

a descifrar. Se preguntó si era realmente necesario. Pensó en los objetos y formas que se arremolinaban a su alrededor. Se dijo que estaban más vivos que muchos humanos que había conocido. Quizás por eso, al completar el catálogo, sobre las últimas páginas, bajo una foto borrosa en blanco y negro que podía ser suya o

variación de géneros, cosas, plantas, humanos y colores, e incluso como entidad experimental que les permite llevar a cabo especulaciones político-ontológicas o metafísico-semióticas, conectando varios espacios y tiempos.

Sabemos, por ejemplo, que Azul Jacinto Marino es uno de los últimos representantes de la Columna Durruti, grupo internacional de combatientes anarquistas que lucharon contra el régimen de Franco durante la guerra civil española, antes de exiliarse en los años 1950 a la Amazonia boliviana. Desconocemos si Azul Jacinto Marino conoce al crítico Carl Einstein o a la filósofa Simone Weil en España, antes de huir a la selva tropical, pero sabemos que en el momento en que se familiarizó

de muchas otras cosas, se describió a sí mismo como un objeto: estatura, color de cabello, procedencia, época aproximada de fabricación, uso, etc. Pudo haber sido un huipil, o una sogá tejida en palma, un *because of the warmer climate seems to have disappeared* [parece que ha desaparecido por estar en climas más cálidos].

con el chamanismo y el perspectivismo amazónico, mientras se producían las luchas sindicales entre campesinos y obreros bolivianos, es cuando «descubre» el «anarquismo mágico». Se trata de una especie de adaptación del comunismo libertario a los repentinos cambios ontológicos practicados por las comunidades indígenas. Este pensamiento político pone en entredicho el concepto de un anarquismo que tiende a un «orden social menos el poder», sustituyendo al ser humano en una compleja red diplomática formada por subjetividades, que no solo proceden de órdenes diferentes (fenómeno, animal, mineral, signo, imagen, vegetal), sino que también pueden transformarse (cambiar de orden) según las relaciones

Comenzó a amanecer, pensó que le habría gustado manejar en un desierto de noche.

JC: De algún modo esas palabras que hacen añicos el sentido y se lanzan al mundo sin piedad me recuerdan a una de las acepciones del término aimara *ch'ixi*: la posibilidad colectiva para hacer polisémicas las palabras. Silvia Rivera

afectivas en las que se ven implicadas. De este modo, el «anarquismo mágico» tendería a «la ampliación social del orden de los sujetos menos el poder» o incluso contemplaría la extraña cara del poder desde los múltiples ojos de los sujetos del «orden ampliado menos el poder». Es así como Azul Jacinto Marino, cuando aprende que un ser (digamos, una entidad) puede adoptar distintas formas (digamos, distintos cuerpos) mediante la adopción de diferentes perspectivas, se da cuenta de que él o ella no tiene una identidad fija, de que él o ella puede presentar distintos matices de azul: una piedra, una planta, su olor, la lejanía del cielo, la imagen del mar... Todo depende del punto de vista adoptado. El principal

Cusicanqui
una palabra
mestizaje c
contraste,
colisión de
forma ni su
una mezcla
y negro, qu



ci es
ada,
ión,
una
n la
ado,
inco
inca

con el chamanismo y el perspectivismo amazónico, mientras se producían las luchas sindicales entre campesinos y obreros bolivianos, es cuando «descubre» el «anarquismo mágico». Se trata de una especie de adaptación del comunismo libertario a los repentinos cambios ontológicos practicados por las comunidades indígenas. Este pensamiento político pone en entredicho el concepto de un anarquismo que tiende a un «orden social menos el poder», sustituyendo al ser humano en una compleja red diplomática formada por subjetividades, que no solo proceden de órdenes diferentes (fenómeno, animal, mineral, signo, imagen, vegetal), sino que también pueden transformarse (cambiar de orden) según las relaciones

Comenzó a amanecer, pensó que le habría gustado manejar en un desierto de noche.

JC: De algún modo esas palabras que hacen añicos el sentido y se lanzan al mundo sin piedad me recuerdan a una de las acepciones del término aimara *ch'ixi*: la posibilidad colectiva para hacer polisémicas las palabras. Silvia Rivera

afectivas en las que se ven implicadas. De este modo, el «anarquismo mágico» tendería a «la ampliación social del orden de los sujetos menos el poder» o incluso contemplaría la extraña cara del poder desde los múltiples ojos de los sujetos del «orden ampliado menos el poder». Es así como Azul Jacinto Marino, cuando aprende que un ser (digamos, una entidad) puede adoptar distintas formas (digamos, distintos cuerpos) mediante la adopción de diferentes perspectivas, se da cuenta de que él o ella no tiene una identidad fija, de que él o ella puede presentar distintos matices de azul: una piedra, una planta, su olor, la lejanía del cielo, la imagen del mar... Todo depende del punto de vista adoptado. El principal

Cusicanqui
una palabra
mestizaje c
contraste,
colisión do
forma ni su
una mezcla
y negro, qu

*La inconstancia de piedras salvajes
/ La salvajería de piedras
inconstantes, 2013
Slideshow doble en loop,
162 diapositivas
Dimensiones variables
Cortesía de los artistas y galería
Jousse Entreprise, París*

*The inconstancy of savage stones
/ The savagery of the inconstant
stones, 2013
Double slideshow in loop,
162 slides
Variable dimensions
Courtesy of the artists and gallery
Jousse Entreprise, París*

ci es
ada,
ción,
una
n la
ado,
inco
unca

con el chamanismo y el perspectivismo amazónico, mientras se producían las luchas sindicales entre campesinos y obreros bolivianos, es cuando «descubre» el «anarquismo mágico». Se trata de una especie de adaptación del comunismo libertario a los repentinos cambios ontológicos practicados por las comunidades indígenas. Este pensamiento político pone en entredicho el concepto de un anarquismo que tiende a un «orden social menos el poder», sustituyendo al ser humano en una compleja red diplomática formada por subjetividades, que no solo proceden de órdenes diferentes (fenómeno, animal, mineral, signo, imagen, vegetal), sino que también pueden transformarse (cambiar de orden) según las relaciones

Comenzó a amanecer, pensó que le habría gustado manejar en un desierto de noche.

JC: De algún modo esas palabras que hacen añicos el sentido y se lanzan al mundo sin piedad me recuerdan a una de las acepciones del término aimara *ch'ixi*: la posibilidad colectiva para hacer polisémicas las palabras. Silvia Rivera

afectivas en las que se ven implicadas. De este modo, el «anarquismo mágico» tendería a «la ampliación social del orden de los sujetos menos el poder» o incluso contemplaría la extraña cara del poder desde los múltiples ojos de los sujetos del «orden ampliado menos el poder». Es así como Azul Jacinto Marino, cuando aprende que un ser (digamos, una entidad) puede adoptar distintas formas (digamos, distintos cuerpos) mediante la adopción de diferentes perspectivas, se da cuenta de que él o ella no tiene una identidad fija, de que él o ella puede presentar distintos matices de azul: una piedra, una planta, su olor, la lejanía del cielo, la imagen del mar... Todo depende del punto de vista adoptado. El principal

Cusicanqui cuenta también que *ch'ixi* es una palabra talismán, mezcla abigarrada, mestizaje descolonizado, yuxtaposición, contraste, la unión de lo opuesto, una colisión donde las partes no pierden la forma ni sus potencias, un gris jaspeado, una mezcla casi imperceptible de blanco y negro, que se confunde pero que nunca

problema político de Azul Jacinto Marino radica, entonces, en encontrar la manera de aportar una forma de realidad a múltiples entidades invisibles o inaudibles o, dicho de otro modo, a sujetos sin voz, en opinión del orden ontológico en el que aún está inmerso Occidente y desde el que no soy capaz de ver nada.

Me gusta pensar que el libro *Blue has run* se encuentra dentro del saco tejido que lleva consigo Azul Jacinto Marino, individuo que depende, a su vez, de los afectos de los artistas que le ayudan a vivir; que las palabras de esta obra, que estaban enraizadas en el lenguaje, han emergido a la superficie como «una nube de virtuales», es decir, retomando las palabras de Étienne

se mezcla del todo. Afirma también que lo *ch'ixi* abre la posibilidad de que el pensamiento pueda atravesar conceptos anarquistas, cosmologías diversas enraizadas en lugares alejados entre sí, o retomar el marxismo sin solemnidades, sumergiéndose en la magia de la realidad viva. Me parece que ese territorio de

Souriau²: de esbozos de seres que necesitan los gestos de otros seres, en este caso los de Rometti Costales, para dar sentido a su existencia; y, finalmente, que es precisamente esta nube de virtuales la que, siguiendo la realidad como a su propia sombra, introduce la voluntad del arte en el mundo, en otros términos, el deseo de proclamar que las estatuas son reales [He proclaims the statues to be real]³.

² *Les différents modes d'existence* [Los diferentes modos de existencia], PUF, 1943, 2009.

³ Rometti Costales, *op. cit.*, 2016.

indiferenciación que abre el *ch'ixi* podría acercarse bastante al terreno en el que operáis con todos vuestros aliados, ¿me equivoco?

RC: Lo bueno de la indiferenciación es que mantiene latentes las diferencias.

Quizás la técnica más adecuada de pronunciar *ch'ixi* es aquella que usaron

LA GEOMETRÍA DEL CAOS
Entrevista con Rometti Costales
por Yasmil Raymond
12-13 de enero de 2018
Ciudad de México

Primera parte

Yasmil Raymond (YR): Nuestro encuentro en São Paulo por medio de John Rasmussen en 2006 inició un diálogo que se formalizó en París, y que al correr de los años se ha nutrido de centenares de conversaciones y

experiencias en diversas ciudades alrededor del mundo. ¿Qué tal si retrocedemos dos años y hablamos del libro de artista titulado *Blue has run* [El azul se ha corrido], el cual ha afectado su proceso creativo y encapsula a la vez la compleja investigación sobre la percepción que entiendo como el corazón de su obra? ¿Dónde comienza este último capítulo?

Julia Rometti (JR): Estábamos en la biblioteca de la Casa Na Bolom¹, en San Cristóbal de

las Casas, en Chiapas. Fue ahí donde encontramos el catálogo que dio origen a *Blue has run*. Ese catálogo fue hecho a finales de los años setenta, un inventario en dos tomos de las colecciones Pellizzi, Walter «Chip» Morris y la colección Pomar, las tres se componen de textiles y objetos de uso común o festivo o ceremonial. Es Chip Morris quien hace este inventario. Está realizado con muy pocos recursos, con las imágenes en blanco y negro, formato tamaño carta, muy sencillo. Al

el anarquista y Jacinto al borde del río Quiquibey, con piedras en la boca. Solo que esta vez con una de *qala-phurk'a*⁵, después de haber comido la sopa y dejado que la piedra se enfríe un poco. Con la mirada dirigida hacia el Cerro Rico. Quizás no exista una sola técnica, visto que la misma palabra se presta a

1 Casa Na Bolom. Asociación cultural en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, fundada en 1950 por el arqueólogo danés Frans Blom y la fotógrafa conservacionista suiza Gertrude Duby para la conservación del patrimonio de Chiapas. Véase www.nabolom.org

abrirlo te encuentras con un contenido bastante clásico, fotografías de las piezas y sus descripciones, tablas de comparación fonética de los términos tzotzil² y su correspondiente en inglés. En las páginas de la izquierda están las fotografías de los objetos, en la derecha textos que dan información sobre cada uno de ellos, lugar donde fue comprada cada pieza, la fecha aproximada de fabricación, a veces un comentario sobre si el textil fue una comisión o si fue encontrado, las

condiciones físicas, tal vez algo sobre los artesanos que lo elaboraron, los colores, el tamaño, los diseños y también la descripción de los símbolos bordados, en tzotzil y su traducción en inglés. Entonces, por un lado, tienes un trabajo de descripción muy detallado, muy preciso, y, por otro, imágenes de una calidad de impresión muy pobre, que no permiten ver ningún detalle, se vuelven puras abstracciones de objetos que intentan documentar. Ahí entramos en algo que es

más subjetivo, en una relación texto-imagen muy abierta, muy interesante. Es como si ni el texto ni la imagen se correspondieran, como si ambas tomaran su propio rumbo.

YR: ¿Como si fuera un catálogo de Daniel Buren?

JR: O un libro sobre el suprematismo ruso. Por ejemplo, lo que vemos como rectángulos blanquinegros sobrepuestos, en realidad es un huipil bordado con una multitud de colores y formas, que desaparecen en la imagen.

tantas operaciones distintas. Es posible que *ch'ixi* haya atravesado alguna cosmología chiapaneca para devenir *xalú* en tzotzil, que es un gato o una copa, y no se sabe a ciencia cierta de qué depende para que sea lo uno o lo otro, o si es siempre las dos cosas a la vez, dando lugar a una tercera cosa, que ya no es ni una copa

2 Lengua maya hablada en Los Altos de Chiapas. En su propia lengua, su nombre es *bats'i k'op* – 'habla original' o *jk'optik* – 'nuestra habla'.

Nos dimos cuenta en seguida de que el catálogo en sí es un gesto artístico, por más involuntario que sea.

YR: ¿Cómo sucedió ese primer encuentro en Chiapas?

JR: Por casualidad. Nosotros habíamos ido a Chiapas para conocer la colección de los textiles, y después terminamos en la biblioteca de Na Bolom buscando material escrito sobre textiles chiapanecos, sin saber que este catálogo existía. Lo encontramos por puro azar. Luego

nos enteramos de que existen solo cien ejemplares, quién sabe dónde, ni siquiera Chip estaba seguro de dónde podrían estar. Hicimos algunas fotos y tomamos notas, pero no fuimos más lejos, aun sabiendo que teníamos en las manos algo excepcional. Más tarde lo volvimos a encontrar en la biblioteca del Museo de Arte Folklórico Internacional en Santa Fe, Nuevo México. Sabíamos que estaba ahí y pudimos fotografiar los dos tomos. Ya teníamos una vaga idea de cómo trabajar

con ese libro, y estudiándolo más atentamente decidimos hacer el facsímil. A partir de este primer gesto involuntario del que hablaba antes, de la estética y estructura del catálogo, entramos en la segunda operación, que consistió en hacer una intervención en el texto, sin tocar las imágenes. Eliminamos la gran mayoría de las descripciones, dejando ciertas frases que ya no tenían ninguna conexión entre sí.

YR: ¿Para crear una especie de poesía concreta?

ni un gato. *Xalú-CUP OR CAT-copa o gato-shalú. Shalú*, que en francés querría decir «gatolobo». O, si uno se equivoca y dice *shelú*, se entra en otro territorio, el de la jerga francesa. Porque *shelú* es *louche* en *verlan*, técnica que consiste en invertir las sílabas de una palabra. Y *louche*, cuya acepción es «sospechoso»,

JR: Más bien para tener una equivalencia entre el texto y la ilustración, construir un balance entre abstracciones, tal vez opacidades es el término más adecuado. Opacidades concretas. Recuperamos oraciones o palabras sueltas y uno de esos fragmentos le dio el título al facsímil.

YR: ¿Entonces el libro se convierte en una especie de oráculo?

Victor Costales (VC): Se convierte en una fuente de frases que luego serán materia prima.

Vimos que estas frases descontextualizadas, al declamarlas o leerlas, tenían una presencia muy palpable, material. Algunas se hacen imágenes fácilmente, otras son mucho más cerradas, pero estos fragmentos de texto funcionan a la par con materiales como la cera o el cemento para la concepción de las piezas en *Perhaps esperanza waiting or sunset*³ [Quizás esperanza esperando o puesta de sol]. Las frases preceden la idea, nombran cosas o gestos que todavía no existen.

JR: Entonces extrajimos ochenta de estos fragmentos, que potencialmente se convertirán en obras, son gestos latentes.

YR: Cuando comienzan con el proyecto de fragmentar el texto, ¿ya sabían que esto iba a surgir o entendían este sistema después de haber hecho el libro?

JR: Es la idea del cadáver exquisito, descubres que tienes algo después de haberlo hecho a tientas. El libro es una especie de *collage* al revés, va tomando forma más por sustracción que



3 *Perhaps Esperanza Waiting or Sunset*. Exposición que tuvo lugar en la galería josegarcía .mx entre octubre de 2017 y enero de 2018. Véase <http://josegarcia.mx/en/exposicion/perhaps-esperanza-waiting-or-sunset>

Nos dimos cuenta en seguida de que el catálogo en sí es un gesto artístico, por más involuntario que sea.

YR: ¿Cómo sucedió ese primer encuentro en Chiapas?

JR: Por casualidad. Nosotros habíamos ido a Chiapas para conocer la colección de los textiles, y después terminamos en la biblioteca de Na Bolom buscando material escrito sobre textiles chiapanecos, sin saber que este catálogo existía. Lo encontramos por puro azar. Luego

nos enteramos de que existen solo cien ejemplares, quién sabe dónde, ni siquiera Chip estaba seguro de dónde podrían estar. Hicimos algunas fotos y tomamos notas, pero no fuimos más lejos, aun sabiendo que teníamos en las manos algo excepcional. Más tarde lo volvimos a encontrar en la biblioteca del Museo de Arte Folklórico Internacional en Santa Fe, Nuevo México. Sabíamos que estaba ahí y pudimos fotografiar los dos tomos. Ya teníamos una vaga idea de cómo trabajar

con ese libro, y estudiándolo más atentamente decidimos hacer el facsímil. A partir de este primer gesto involuntario del que hablaba antes, de la estética y estructura del catálogo, entramos en la segunda operación, que consistió en hacer una intervención en el texto, sin tocar las imágenes. Eliminamos la gran mayoría de las descripciones, dejando ciertas frases que ya no tenían ninguna conexión entre sí.

YR: ¿Para crear una especie de poesía concreta?

ni un gato. *Xalú-CUP OR CAT*-copa o gato-*shalú*. *Shalú*, que en francés querría decir «gatolobo». O, si uno se equivoca y dice *shelú*, se entra en otro territorio, el de la jerga francesa. Porque *shelú* es *louche* en *verlan*, técnica que consiste en invertir las sílabas de una palabra. Y *louche*, cuya acepción es «sospechoso»,

JR: Más bien para tener una equivalencia entre el texto y la ilustración, construir un balance entre abstracciones, tal vez opacidades es el término más adecuado. Opacidades concretas. Recuperamos oraciones o palabras sueltas y uno de esos fragmentos le dio el título al facsímil.

YR: ¿Entonces el libro se convierte en una especie de oráculo?

Victor Costales (VC): Se convierte en una fuente de frases que luego serán materia prima.

Vimos que estas frases descontextualizadas, al declamarlas o leerlas, tenían una presencia muy palpable, material. Algunas se hacen imágenes fácilmente, pero estos fragmentos de texto funcionan a la par con materiales como la cera o el cemento para la concepción de las piezas en *Perhaps esperanza waiting or sunset*³ [Quizás esperanza esperando o puesta de sol]. Las frases preceden la idea, nombran cosas o gestos que todavía no existen.

JR: Entonces extrajimos ochenta de estos fragmentos, que potencialmente se convertirán en obras, son gestos latentes.

YR: Cuando comienzan con el proyecto de fragmentar el texto, ¿ya sabían que esto iba a surgir o entendían este sistema después de haber hecho el libro?

JR: Es la idea del cadáver exquisito, descubres que tienes algo después de haberlo hecho a tientas. El libro es una especie de *collage* al revés, va tomando forma más por sustracción que

Tamtruyt Tamkunt, 2014
Alfombra de Beni Ouarain, quince signos en hierro, estructuras en hierro
480 x 315 cm
Cortesía de los artistas y galería Jousse Entreprise, París
Kunsthalle Basel 2014
Foto: Serge Hasenböhler

Tamtruyt Tamkunt, 2014
Beni Ouarain Carpet, 15 iron signs and iron structures,
480 x 315 cm
Courtesy of the the artists and gallery Jousse Entreprise, Paris
Kunsthalle Basel 2014
Photo: Serge Hasenböhler

3 *Perhaps Esperanza Waiting or Sunset*. Exposición que tuvo lugar en la galería josegarcía ,mx entre octubre de 2017 y enero de 2018. Véase <http://josegarcia.mx/en/exposicion/perhaps-esperanza-waiting-or-sunset>

Nos dimos cuenta en seguida de que el catálogo en sí es un gesto artístico, por más involuntario que sea.

YR: ¿Cómo sucedió ese primer encuentro en Chiapas?

JR: Por casualidad. Nosotros habíamos ido a Chiapas para conocer la colección de los textiles, y después terminamos en la biblioteca de Na Bolom buscando material escrito sobre textiles chiapanecos, sin saber que este catálogo existía. Lo encontramos por puro azar. Luego

nos enteramos de que existen solo cien ejemplares, quién sabe dónde, ni siquiera Chip estaba seguro de dónde podrían estar. Hicimos algunas fotos y tomamos notas, pero no fuimos más lejos, aun sabiendo que teníamos en las manos algo excepcional. Más tarde lo volvimos a encontrar en la biblioteca del Museo de Arte Folklórico Internacional en Santa Fe, Nuevo México. Sabíamos que estaba ahí y pudimos fotografiar los dos tomos. Ya teníamos una vaga idea de cómo trabajar

con ese libro, y estudiándolo más atentamente decidimos hacer el facsímil. A partir de este primer gesto involuntario del que hablaba antes, de la estética y estructura del catálogo, entramos en la segunda operación, que consistió en hacer una intervención en el texto, sin tocar las imágenes. Eliminamos la gran mayoría de las descripciones, dejando ciertas frases que ya no tenían ninguna conexión entre sí.

YR: ¿Para crear una especie de poesía concreta?

ni un gato. *Xalú-CUP OR CAT-copa o gato-shalú. Shalú*, que en francés querría decir «gatolobo». O, si uno se equivoca y dice *shelú*, se entra en otro territorio, el de la jerga francesa. Porque *shelú* es *louche* en *verlan*, técnica que consiste en invertir las sílabas de una palabra. Y *louche*, cuya acepción es «sospechoso»,

JR: Más bien para tener una equivalencia entre el texto y la ilustración, construir un balance entre abstracciones, tal vez opacidades es el término más adecuado. Opacidades concretas. Recuperamos oraciones o palabras sueltas y uno de esos fragmentos le dio el título al facsímil.

YR: ¿Entonces el libro se convierte en una especie de oráculo?

Victor Costales (VC): Se convierte en una fuente de frases que luego serán materia prima.

Vimos que estas frases descontextualizadas, al declamarlas o leerlas, tenían una presencia muy palpable, material. Algunas se hacen imágenes fácilmente, otras son mucho más cerradas, pero estos fragmentos de texto funcionan a la par con materiales como la cera o el cemento para la concepción de las piezas en *Perhaps esperanza waiting or sunset*³ [Quizás esperanza esperando o puesta de sol]. Las frases preceden la idea, nombran cosas o gestos que todavía no existen.

JR: Entonces extrajimos ochenta de estos fragmentos, que potencialmente se convertirán en obras, son gestos latentes.

YR: Cuando comienzan con el proyecto de fragmentar el texto, ¿ya sabían que esto iba a surgir o entendían este sistema después de haber hecho el libro?

JR: Es la idea del cadáver exquisito, descubres que tienes algo después de haberlo hecho a tientas. El libro es una especie de *collage* al revés, va tomando forma más por sustracción que

«bizarro», «dudoso», se pronuncia *lush* en español. *Lush*, palabra inglesa que significa muchas otras cosas: «lujuriante», «abundante», «profuso», «exuberante», «desenfrenado», «suculento»... Todos estos rasgos bien podrían compartir tanto *ch'ixi* como *xalú* como *shalú* o *shelú*. Universos de gatos abundantes,

3 *Perhaps Esperanza Waiting or Sunset*. Exposición que tuvo lugar en la galería josegarcía .mx entre octubre de 2017 y enero de 2018. Véase <http://josegarcia.mx/en/exposicion/perhaps-esperanza-waiting-or-sunset>

por adición. Si lo lees de primera a última página es algo muy extraño.

YR: Hablemos sobre las esculturas tituladas *hunting implements and cigars* [implementos de caza y cigarros], las columnas de cemento y cera, ¿cómo surge este grupo de obras?

VC: Los materiales que utilizamos para estas piezas podrían hacer parte de aquellos descritos en el catálogo original. Tal vez el cemento no, pero tiene una relación muy estrecha con el contexto

de donde vienen las piezas del catálogo.

JR: Pero la producción de estas piezas no termina en la sola relación entre la palabra como materia y los demás materiales. Esta relación tiene su antecedente determinado por una secuencia. Está el artefacto coleccionado, con su materialidad, sus colores, etc.; luego es una imagen irrecognible pero muy bien descrita; a su vez la descripción se descompone para volver a ser de nuevo una forma palpable.

YR: Este proceso de trabajo ha sido una forma de liberar de su obra la convención del conceptualismo, esa operación de pensar la idea y luego hacer la obra. En ese sentido, podríamos decir que las descripciones dadas por Chip Morris, las palabras que él asigna para describir los textiles, se han convertido en una especie de herramientas de trabajo...

YR: Hablemos de qué rol tiene el espacio en las piezas... Las obras una vez instaladas y documentadas ¿reciben su forma

copas sospechosas, cosmologías profusas y desenfrenadas, anarquías exuberantes y territorios entre suculentos y dudosos.

JC: Cada vez estáis menos presentes, y otros agentes invitados e implicados intervienen con más intensidad, estableciendo un diálogo de tú a tú con el propio material. Philippe Descola habla

final? ¿Hacen un diagrama o redactan instrucciones para futuros montajes?

JR: Si hablamos en términos conceptuales, la disposición del espacio no es un protocolo. Hay libertad de juegos, tomar el espacio como condiciones ajenas...

VC: Pensamos el arte como un juego con una regla impuesta. El hecho puede

cambios. Por el momento, existen seis ejemplos de este sistema que hemos adaptado con variaciones

en el proceso de ejecución, obras que fotografiamos

es el árbol frente al espacio de exposición, sus ramas entrecruzadas formaron varios intersticios

as a contrapunto en frente de la obra, y entonces se ven los detalles. No sé cuál iba a ser el resultado en esas condiciones. Y ahora vemos imágenes que muestran una relación entre el arte y el espacio. Solo que



por adición. Si lo lees de primera a última página es algo muy extraño.

YR: Hablemos sobre las esculturas tituladas *hunting implements and cigars* [implementos de caza y cigarros], las columnas de cemento y cera, ¿cómo surge este grupo de obras?

VC: Los materiales que utilizamos para estas piezas podrían hacer parte de aquellos descritos en el catálogo original. Tal vez el cemento no, pero tiene una relación muy estrecha con el contexto

de donde vienen las piezas del catálogo.

JR: Pero la producción de estas piezas no termina en la sola relación entre la palabra como materia y los demás materiales. Esta relación tiene su antecedente determinado por una secuencia. Está el artefacto coleccionado, con su materialidad, sus colores, etc.; luego es una imagen irreconocible pero muy bien descrita; a su vez la descripción se descompone para volver a ser de nuevo una forma palpable.

YR: Este proceso de trabajo ha sido una forma de liberar de su obra la convención del conceptualismo, esa operación de pensar la idea y luego hacer la obra. En ese sentido, podríamos decir que las descripciones dadas por Chip Morris, las palabras que él asigna para describir los textiles, se han convertido en una especie de herramientas de trabajo...

YR: Hablemos de qué rol tiene el espacio en las piezas... Las obras una vez instaladas y documentadas ¿reciben su forma

copas sospechosas, cosmologías profusas y desenfrenadas, anarquías exuberantes y territorios entre suculentos y dudosos.

JC: Cada vez estáis menos presentes, y otros agentes invitados e implicados intervienen con más intensidad, estableciendo un diálogo de tú a tú con el propio material. Philippe Descola habla

final? ¿Hacen un diagrama o redactan instrucciones para futuros montajes?

JR: Si hablamos en términos conceptuales, la disposición espacio no es un protocolo. libertad de juegos, tomar el tiempo, condiciones ajenas.

VC: Pensar arte como un una regla imp hecho puede

cambios. Por el momento, existen seis ejemplos de este sistema que hemos adaptado con variaciones

en el proceso de ejecución obras que fotografiamos

es el árbol frente al espacio de exposición, sus ramas entrecruzadas formaron varios intersticios

as a contra-
enes en frente
te, y entonces
lles. No
cuál iba a ser
condiciones
lo. Y ahora
mágenes
una relación
bro. Solo que

Estudios para *Contingencias rodadas y sus sombras (en una playa del Rif)*
Foto: Rometti Costales

Studies for *Worn contingencies and their shadows (on a Riffian beach)*
Photo: Rometti Costales

por adición. Si lo lees de primera a última página es algo muy extraño.

YR: Hablemos sobre las esculturas tituladas *hunting implements and cigars* [implementos de caza y cigarros], las columnas de cemento y cera, ¿cómo surge este grupo de obras?

VC: Los materiales que utilizamos para estas piezas podrían hacer parte de aquellos descritos en el catálogo original. Tal vez el cemento no, pero tiene una relación muy estrecha con el contexto

de donde vienen las piezas del catálogo.

JR: Pero la producción de estas piezas no termina en la sola relación entre la palabra como materia y los demás materiales. Esta relación tiene su antecedente determinado por una secuencia. Está el artefacto coleccionado, con su materialidad, sus colores, etc.; luego es una imagen irreconocible pero muy bien descrita; a su vez la descripción se descompone para volver a ser de nuevo una forma palpable.

YR: Este proceso de trabajo ha sido una forma de liberar de su obra la convención del conceptualismo, esa operación de pensar la idea y luego hacer la obra. En ese sentido, podríamos decir que las descripciones dadas por Chip Morris, las palabras que él asigna para describir los textiles, se han convertido en una especie de herramientas de trabajo...

YR: Hablemos de qué rol tiene el espacio en las piezas... Las obras una vez instaladas y documentadas ¿reciben su forma

final? ¿Hacen un diagrama o redactan instrucciones para futuros montajes?

JR: Si hablamos en términos conceptuales, no hay reglas, la disposición de las piezas en el espacio no está reglamentada por un protocolo. Queremos dejar la libertad de juego, invitar variaciones, tomar el riesgo de interpretaciones ajenas.

VC: Pensamos en la obra de arte como un objeto que no tiene una regla imperativa, que de hecho puede quedar abierto a

cambios. Por el momento, existen seis ejemplos de este sistema que hemos adaptado con variaciones en el proceso de ejecución, obras autónomas que surgen de la misma fuente y se articulan en una polifonía.

YR: ¿Cómo surge la serie de fotografías?

VC: Son fotografías del árbol de hule que está frente a la galería José García, mx en México DF.

JR: El título de esta pieza es *informal situations* [situaciones informales]. Como dice Víctor,

es el árbol frente al espacio de exposición, sus ramas entrecruzadas formaron varios intersticios que fotografiamos.

VC: Fueron tomadas a contraluz, la materia que tienes en frente es negra, sin contraste, y entonces pierdes muchos detalles. No sabíamos muy bien cuál iba a ser el resultado final, las condiciones no dejaban anticiparlo. Y ahora que lo pienso estas imágenes son las que guardan una relación directa con las del libro. Solo que

copas sospechosas, cosmologías profusas y desenfrenadas, anarquías exuberantes y territorios entre suculentos y dudosos.

JC: Cada vez estáis menos presentes, y otros agentes invitados e implicados intervienen con más intensidad, estableciendo un diálogo de tú a tú con el propio material. Philippe Descola habla

de la distinta concepción de lo que es la producción en algunas culturas no occidentales, en las que, más allá de una relación en la que un sujeto genera un objeto, se establecen relaciones entre sujetos (humanos y no humanos) que condicionan la «producción» de los medios de existencia, no la producción de objetos

aquí el intersticio entre dos ramos sustituye un rebozo.

YR: Ahora hablemos de los collages titulados *because of the warmer climate seems to have disappeared*⁴ [parece que ha desaparecido por estar en climas más cálidos]. ¿Cómo surgen?

JR: Son intentos de recortes de una forma en espiral, un cinturón enrollado que aparece en el libro. Los hicimos con el papel de oro, que es muy delicado y difícil de recortar.

VC: Aquí el azar define el resultado. Porque al intentar reproducir fielmente esta espiral, la naturaleza del material no dejaba hacerlo.

YR: Me gustaría preguntarles sobre la película *The almond shaped eyes are replaced by dots and circles* [Los ojos almendrados han sido remplazados por puntos y círculos]. La cámara cinematográfica regresa en su obra, las secuencias de imágenes, el juego de luces y sin sonido.

JR: Aquí hay varios roles, todos secundarios: el desierto, las piedras, los dibujos sobre ellas, las plantas y sus sombras, la luz. Son secuencias que se corresponden, se invierten, se sobreponen.

VC: Cuando una planta proyecta su sombra sobre el dibujo esculpado en la superficie de una piedra, podríamos pensarlo como una intervención voluntaria, intencional como el gesto que escarbó ese dibujo. Las personas que dejaron estos signos sobre las piedras tenían por sus cómplices

que condiciona las relaciones (humanas). ¿Cómo os enmarañáis en estos universos diferenciados con el resto de los materiales?

RC: Sobre o a través o dentro de un espacio cualquiera son convocados varios agentes, procedentes de un espectro amplio de mundos más o menos

y aliados esa vegetación, el sol, la superficie mineral. Y las plantas aprendían a hacer formas geométricas con sus sombras al observar a los humanos. Tal vez actuaban concertadamente, juntos hacían palimpsestos efímeros, que duraban lo que dura un día de sol.

Segunda parte

YR: ¿Dónde se encuentran respecto a su obra?

VC: Pues, en el medio, al lado, a través... Cada vez menos

encima, más horizontales respecto a la producción y al resultado, más involucrados con los materiales que utilizamos. Nos preocupa llegar a entender sus estructuras, la capacidad de los materiales de «ser», de agenciar sus mundos. Hay muchos artesanos que trabajan así, establecen un diálogo con la materia, la escuchan y, digamos, toman decisiones juntos para ver qué camino seguir. Nos gustaría llegar a este nivel de reciprocidad.

JR: Para regresar a las frases, que son fragmentos del texto original. Al final, al sacarlas de su contexto, vuelven a tener una libertad de sentido. Porque normalmente, en el texto original, estas palabras y frases están encadenadas con otras para decir algo muy específico y contextual. Si las sustraes, estas tres palabras que aún están juntas van a poder, precisamente por esta libertad, proyectarse en otros lugares. Siempre acabo hablando de libertad, pero no sé si es el adjetivo adecuado.

inestables, más o menos contiguos, más o menos intensos. Todas ellas —un insecto colorista, una técnica olvidada de tejido, cuervos, una planta psicoactiva, motivos de un pelaje animal, un sismo cartógrafo, la botanomancia, el punto de fusión de una obsidiana, zorros árticos azulados, las ruinas de un calendario cíclico, la

4 Exposición *Azul Jacinto Marino* en el Centro de Arte la synagogue de Delme, octubre de 2015-febrero de 2016. Véase <http://www.cac-synagoguedelme.org/en/exhibitions/154-azul-jacinto-marino>

Pero pienso que es ahí donde las puedes proyectar de manera muy abierta: visto que ya no cumplen su función utilitaria, la de describir las piezas de la colección, regresan a ser impulsos sueltos, que potencialmente abrirán camino a nuevas formas o imágenes.

VC: También hay ciertos objetos que ya no cumplen su función original, y sin embargo se siguen produciendo, siguen vivos. Por ejemplo, la capa de plumas o de lluvia que presentamos en la exposición de Delme. Nunca

hemos visto a nadie usarla para lo que fue hecha en primer lugar, proteger de la lluvia. O como la *Forme à Astéries*, esa piedra que ya fue artefacto y está volviendo a ser piedra, sin llegar a ser ninguna de las dos cosas. Estos objetos están en una brecha, donde van perdiendo algo para reconstituirse en otra cosa, y siguen en este proceso. Estas ambivalencias son muy atractivas, porque estas formas, que usamos como *ready-mades*, pueden continuar cambiando.

YR: ¿Ustedes eligen estos *ready-mades* porque estos materiales les ofrecen ciertas propiedades semánticas únicas?

JR: Efectivamente. *La capa de lluvia, cortesía Azul Jacinto Marino* es un *ready-made* hecho de un artefacto que tiene varios nombres: capa de plumas, caposillo de lluvia, capote de palma, entre otros. Aquí la palma puede ser pluma, mimetizar un ave, y puede proteger de la lluvia. Es esta polisemia, que reverbera en otras polisemias,

esquina de una casa donde nunca llega la luz del sol, entre otras— fueron convocadas para realizar experimentos en técnicas de producción, cuya finalidad no está muy clara. De hecho, la opacidad del fin se considera como un miembro de pleno derecho en la comitiva experimental. Discuten, se rozan, intercambian opiniones

que lo hace ser cortesía de Azul Jacinto Marino (color, nombre, flor, mineral, entidad acuática, etc.).

VC: En el caso concreto de Azul Jacinto Marino hay un elemento muy importante para nosotros en general, que es la introducción de la ficción. Azul Jacinto Marino nos da un pretexto para trabajar con ficciones.

YR: ¿Y cómo surge esta dimensión en la obra?

Y
liter

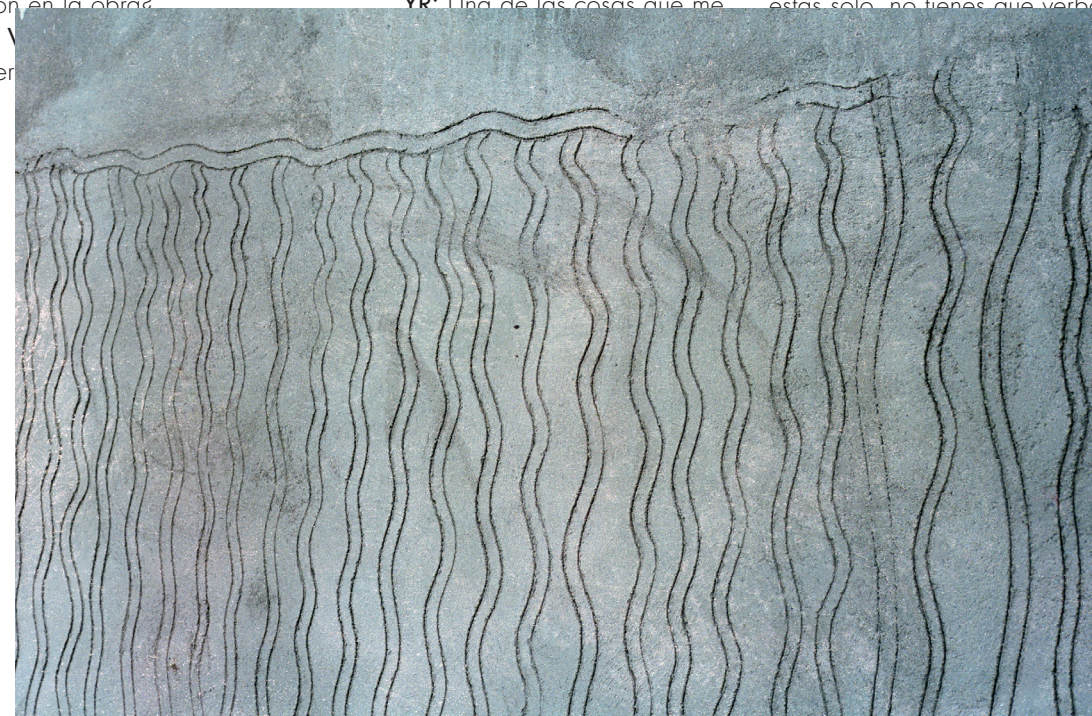
La ficción nos ayuda a quemar pistas, nos permite abrir caminos y puntos de fuga.

JR: La ficción nos deja el campo abierto y nos mantiene autónomos respecto a los hechos, nos permite adecuar los hechos de otra manera, observarlos desde una multitud de perspectivas distintas. Y esto, obviamente, va a incidir en el resultado final de una obra.

YR: Una de las cosas que me
estás solo, no tienes que verbaliz

que es una característica que surge de que ustedes trabajan en equipo, que su proceso es una colaboración. ¿Cómo entienden su proceso de trabajo a través de los años?

JR: Digamos que cuando tienes una práctica que no es en colaboración con otra persona, tú puedes desarrollar todo en tu interior de una forma muy intuitiva, sin tener que compartir el proceso, estás solo, no tienes que verbaliz



Pero pienso que es ahí donde las puedes proyectar de manera muy abierta: visto que ya no cumplen su función utilitaria, la de describir las piezas de la colección, regresan a ser impulsos sueltos, que potencialmente abrirán camino a nuevas formas o imágenes.

VC: También hay ciertos objetos que ya no cumplen su función original, y sin embargo se siguen produciendo, siguen vivos. Por ejemplo, la capa de plumas o de lluvia que presentamos en la exposición de Delme. Nunca

hemos visto a nadie usarla para lo que fue hecha en primer lugar, proteger de la lluvia. O como la *Forme à Astéries*, esa piedra que ya fue artefacto y está volviendo a ser piedra, sin llegar a ser ninguna de las dos cosas. Estos objetos están en una brecha, donde van perdiendo algo para reconstituirse en otra cosa, y siguen en este proceso. Estas ambivalencias son muy atractivas, porque estas formas, que usamos como *ready-mades*, pueden continuar cambiando.

YR: ¿Ustedes eligen estos *ready-mades* porque estos materiales les ofrecen ciertas propiedades semánticas únicas?

JR: Efectivamente. *La capa de lluvia, cortesía Azul Jacinto Marino* es un *ready-made* hecho de un artefacto que tiene varios nombres: capa de plumas, caposillo de lluvia, capote de palma, entre otros. Aquí la palma puede ser pluma, mimetizar un ave, y puede proteger de la lluvia. Es esta polisemia, que reverbera en otras polisemias,

esquina de una casa donde nunca llega la luz del sol, entre otras— fueron convocadas para realizar experimentos en técnicas de producción, cuya finalidad no está muy clara. De hecho, la opacidad del fin se considera como un miembro de pleno derecho en la comitiva experimental. Discuten, se rozan, intercambian opiniones

que lo hace ser cortesía de Azul Jacinto Marino (color, nombre, flor, mineral, entidad acuática, etc.).

VC: En el caso concreto de Azul Jacinto Marino hay un elemento muy importante para nosotros en general, que es la introducción de la ficción. Azul Jacinto Marino nos da un pretexto para trabajar con ficciones.

YR: ¿Y cómo surge esta dimensión en la obra?

La ficción nos ayuda a quemar pistas, nos permite abrir caminos y puntos de fuga.

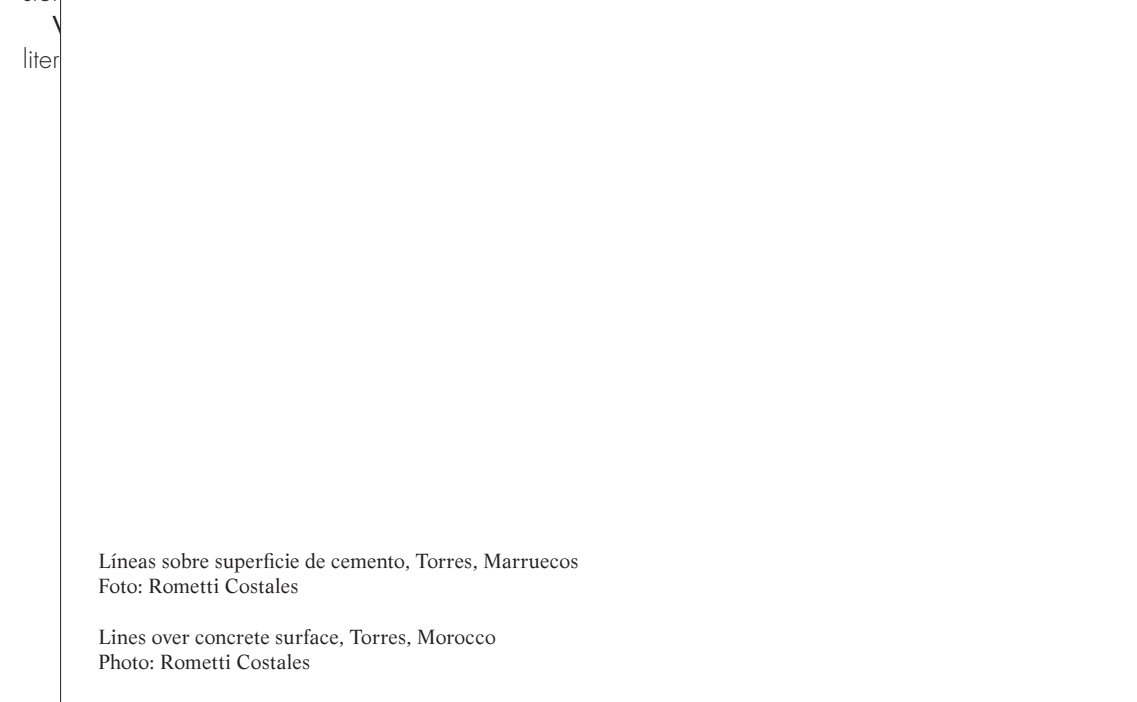
JR: La ficción nos deja el campo abierto y nos mantiene autónomos respecto a los hechos, nos permite adecuar los hechos de otra manera, observarlos desde una multitud de perspectivas distintas. Y esto, obviamente, va a incidir en el resultado final de una obra.

YR: Una de las cosas que me

que es una característica que surge de que ustedes trabajan en equipo, que su proceso es una colaboración. ¿Cómo entienden su proceso de trabajo a través de los años?

JR: Digamos que cuando tienes una práctica que no es en colaboración con otra persona, tú puedes desarrollar todo en tu interior de una forma muy intuitiva, sin tener que compartir el proceso,

estás solo, no tienes que verbaliz-



Líneas sobre superficie de cemento, Torres, Marruecos
Foto: Rometti Costales

Lines over concrete surface, Torres, Morocco
Photo: Rometti Costales

Pero pienso que es ahí donde las puedes proyectar de manera muy abierta: visto que ya no cumplen su función utilitaria, la de describir las piezas de la colección, regresan a ser impulsos sueltos, que potencialmente abrirán camino a nuevas formas o imágenes.

VC: También hay ciertos objetos que ya no cumplen su función original, y sin embargo se siguen produciendo, siguen vivos. Por ejemplo, la capa de plumas o de lluvia que presentamos en la exposición de Delme. Nunca

hemos visto a nadie usarla para lo que fue hecha en primer lugar, proteger de la lluvia. O como la *Forme à Astéries*, esa piedra que ya fue artefacto y está volviendo a ser piedra, sin llegar a ser ninguna de las dos cosas. Estos objetos están en una brecha, donde van perdiendo algo para reconstituirse en otra cosa, y siguen en este proceso. Estas ambivalencias son muy atractivas, porque estas formas, que usamos como *ready-mades*, pueden continuar cambiando.

YR: ¿Ustedes eligen estos *ready-mades* porque estos materiales les ofrecen ciertas propiedades semánticas únicas?

JR: Efectivamente. *La capa de lluvia, cortesía Azul Jacinto Marino* es un *ready-made* hecho de un artefacto que tiene varios nombres: capa de plumas, caposillo de lluvia, capote de palma, entre otros. Aquí la palma puede ser pluma, mimetizar un ave, y puede proteger de la lluvia. Es esta polisemia, que reverbera en otras polisemias,

esquina de una casa donde nunca llega la luz del sol, entre otras— fueron convocadas para realizar experimentos en técnicas de producción, cuya finalidad no está muy clara. De hecho, la opacidad del fin se considera como un miembro de pleno derecho en la comitiva experimental. Discuten, se rozan, intercambian opiniones

que lo hace ser cortesía de Azul Jacinto Marino (color, nombre, flor, mineral, entidad acuática, etc.).

VC: En el caso concreto de Azul Jacinto Marino hay un elemento muy importante para nosotros en general, que es la introducción de la ficción. Azul Jacinto Marino nos da un pretexto para trabajar con ficciones.

YR: ¿Y cómo surge esta dimensión en la obra?

VC: De un interés general en la literatura y en la palabra escrita.

La ficción nos ayuda a quemar pistas, nos permite abrir caminos y puntos de fuga.

JR: La ficción nos deja el campo abierto y nos mantiene autónomos respecto a los hechos, nos permite adecuar los hechos de otra manera, observarlos desde una multitud de perspectivas distintas. Y esto, obviamente, va a incidir en el resultado final de una obra.

YR: Una de las cosas que me atrae mucho de su obra es el sentimiento de juego y percibo

que es una característica que surge de que ustedes trabajan en equipo, que su proceso es una colaboración. ¿Cómo entienden su proceso de trabajo a través de los años?

JR: Digamos que cuando tienes una práctica que no es en colaboración con otra persona, tú puedes desarrollar todo en tu interior de una forma muy intuitiva, sin tener que compartir el proceso, estás solo, no tienes que verbalizar tus ideas. Cuando eres dos, hablas todo el tiempo. Pasamos

y técnicas de aprendizaje, se acusan de robos de visiones, lo cual provoca altercados sin mayor importancia. Se había visto un vasito de té con mucha menta y azúcar reclamar protagonismo a un cartón de marlboros rojos, que compartían la misma banqueta sobre la avenida Mohammed V. Hasta que la noche no les

un tiempo increíble en discusiones, conversaciones donde hay que escuchar y debatir. Durante todo ese tiempo no pasa mucho en lo concreto, y no es que uno de nosotros puede estar haciendo pruebas solo sin tener que hablar lo que estás haciendo, eso no sucede con nuestro trabajo.

VC: No tenemos mecanismos para automatizar los procesos de trabajo. Cada vez tenemos que entrar en diálogo, evaluar dónde estamos, hacia dónde queremos ir. Como no hay automatismos,

estas discusiones son siempre un gran debate y pueden tomar mucho tiempo. Imagino que esto sucede porque somos muy distintos y estas diferencias siempre salen a flote.

JR: Pero digamos que, obviamente, tenemos una relación de confianza mutua y complicidad, que tal vez no sea evidente, pero nosotros la sentimos. Porque en algún momento Victor me habla de algo que yo no veo, y en ese momento tienes que tomar una decisión, «lo cancelamos o lo

probamos», pero es él quien tiene que hacerlo, tiene los ojos y yo lo sigo, o viceversa.

YR: Ahí está la política en la obra, porque ese reto de aprender a ser dos y abandonar el ser uno es uno de los grandes desafíos que tenemos políticamente. A mí siempre me ha atraído esta propuesta de ser dos, creo que los artistas como nosotros entran en esta ecuación, ofrecen un modelo emancipatorio de cómo pensamos y vivimos la vida como un número dos.

hizo desaparecer sobre la superficie de un *tapetum lucidum*⁶. Tropiezos sobre la marcha. Hay unos que se limitan a observar y hacer registros de los intercambios entre los convocados, guardando cierta distancia. Lo cual a la larga resulta ser una tarea, además de fútil, innecesaria y tediosa. Las distancias siempre se

VC: Es un ejercicio que uno tiene que hacer constantemente, es una responsabilidad con el otro, un compromiso.

JR: Hay algo generativo, el trabajo a dos trae una cierta estimulación a través del intercambio. El otro te hace ver las cosas desde una perspectiva que tú no tenías, y esto sucede en el juego de a dos.

YR: Entiendo que esta manera de hacer arte de a dos es compleja y a veces podríamos definirla como difícil, pero me parece

que propone un modelo feminista donde finalmente podemos, tanto las mujeres como los hombres, insistir en la igualdad. Siento que la propuesta de ser dos encapsula un modelo a considerar en todos los niveles de producción cultural. La pluralidad del número ofrece un modelo de pensar y vivir. ¿Piensan que su estilo ha visto influido por el hecho de venir a vivir a México estos últimos cuatro años?

VC: De alguna manera, al estar tan cerca del trabajo de

los artesanos y todo ese despliegue de las artes manuales que existe en México, obviamente ha influido en la producción. Creo que nuestros movimientos han sido siempre en zigzag. Siento que el hecho de asentarse en México es una etapa más, que nos ha enseñado a trabajar con formas, plasmar ideas con materiales, y que puede cambiar en el futuro.

JR: Lo de estar más cerca de los materiales es verdad, pero es algo que siempre se ha planteado en nuestro trabajo.

abandonaban, a veces a sí mismas, otras, la gran mayoría, en el vórtice de los imprevistos. Nadie, ni las ruinas del calendario, estaba seguro del tiempo límite del experimento. Descansaban discurriendo sobre cosas, por ejemplo, si todas las puntas de flecha esparcidas por el

Pienso en la obra *La Cortina del Anarquismo Mágico* que hicimos en 2013, elaborada con semillas de huayruro. Estos intereses ya existían en la obra desde el inicio, pero quizá aquí en México se hicieron más evidentes. Son dos factores que juegan aquí. Primero lo que México nos ofrece, lo que tenemos alrededor, esta abundancia, pero también el hecho de que paramos de movernos de un lugar a otro y estar más estables.

YR: Al final también podríais entrar en esa categoría de

post-studio. No son artistas de taller en términos tradicionales, su obra se desarrolla oralmente y se materializa a partir de una invitación o propuesta.

JR: Lo que pasa es que durante varios años no tuvimos un lugar fijo, algo que podíamos llamar casa. Viajábamos todo el tiempo y eso definía nuestra manera de trabajar. Nuestros estudios eran las maletas y los lugares que atravesábamos, las conversaciones.

YR: ¿Sienten que el arte es una forma de acceder o tocar, aunque sea por un segundo, la verdad?

JR: La verdad es una maleta muy pesada. Intentamos aproximarnos a otras relaciones entre las cosas, a otras formas de pensamiento.

YR: Yo lo vi presente por ejemplo en los *collages because of the warmer climate seems to have disappeared*, de la siguiente manera: tú entiendes cómo fue realizado, ves que la hoja de oro está intentando ser una espiral,

southwest americano sabían algo sobre la paradoja de Zenón.

JC: Tolstoi habla en algún sitio de esa alquimia mística que se produce en el vientre de la tierra: la metamorfosis que transforma la putrefacción en abono, y el abono en cereales, verduras o frutas. Precisamente, la alquimia me vino a la

pero detrás surgen en el cartón unos dibujos. Entiendo que eso es una manifestación de una verdad. De que la mano hizo unos movimientos para cortar de ese papel una espiral, pero que esos trazos al mismo tiempo, ciegamente, logran dibujar otras formas que revelan una imagen que no fue pensada pero que sale del azar. Creo que ahí tenemos resplandores de una verdad.

VC: Es una forma de seguir regenerando la libertad. Nos pasamos el día encontrando

señales. En la obra *Worn contingencies and their shadows* (on a Riffian beach) [contingencias rodadas y sus sombras (en una playa del Rif)], por ejemplo. Es el momento cuando Julia va a la playa y levanta una piedra, la gira y encontramos un dibujo y me dice: «ahí hay algo».

YR: Ese ha sido su método de trabajo, un proceso de revelaciones, girando piedras, cactus, levantando hojas, alfombras, textiles y textos, y ahí regresamos al principio de esta conversación:

el libro *Blue has run* es un manual de producción.

VC: O un manual de instrucciones que no instruye nada, sin reglas. Eso que decía Julia, una vez liberadas las palabras, tienes el campo libre para jugar.

JR: Y más allá de eso, el único parámetro constante es el azar.

men
has
rum
Las
con
form
bras
cie d



Pienso en la obra *La Cortina del Anarquismo Mágico* que hicimos en 2013, elaborada con semillas de huayruro. Estos intereses ya existían en la obra desde el inicio, pero quizá aquí en México se hicieron más evidentes. Son dos factores que juegan aquí. Primero lo que México nos ofrece, lo que tenemos alrededor, esta abundancia, pero también el hecho de que paramos de movernos de un lugar a otro y estar más estables.

YR: Al final también podríais entrar en esa categoría de

post-studio. No son artistas de taller en términos tradicionales, su obra se desarrolla oralmente y se materializa a partir de una invitación o propuesta.

JR: Lo que pasa es que durante varios años no tuvimos un lugar fijo, algo que podíamos llamar casa. Viajábamos todo el tiempo y eso definía nuestra manera de trabajar. Nuestros estudios eran las maletas y los lugares que atravesábamos, las conversaciones.

YR: ¿Sienten que el arte es una forma de acceder o tocar, aunque sea por un segundo, la verdad?

JR: La verdad es una maleta muy pesada. Intentamos aproximarnos a otras relaciones entre las cosas, a otras formas de pensamiento.

YR: Yo lo vi presente por ejemplo en los *collages because of the warmer climate seems to have disappeared*, de la siguiente manera: tú entiendes cómo fue realizado, ves que la hoja de oro está intentando ser una espiral,

southwest americano sabían algo sobre la paradoja de Zenón.

JC: Tolstoi habla en algún sitio de esa alquimia mística que se produce en el vientre de la tierra: la metamorfosis que transforma la putrefacción en abono, y el abono en cereales, verduras o frutas. Precisamente, la alquimia me vino a la

pero detrás surgen en el cartón unos dibujos. Entiendo que eso es una manifestación de una verdad. De que la mano hizo unos movimientos para cortar de ese papel una espiral, pero que esos trazos al mismo tiempo, ciegamente, logran dibujar otras formas que revelan una imagen que no fue pensada pero que sale del azar. Creo que ahí tenemos resplandores de una verdad.

VC: Es una forma de seguir regenerando la libertad. Nos pasamos el día encontrando

señales. En la obra *Worn contingencies and their shadows* (on a Riffian beach) [contingencias rodadas y sus sombras (en una playa del Rif)], por ejemplo. Es el momento cuando Julia va a la playa y levanta una piedra, la gira y encontramos un dibujo y me dice: «ahí hay algo».

YR: Ese ha sido su método de trabajo, un proceso de revelaciones, girando piedras, cactus, levantando hojas, alfombras, textiles y textos, y ahí regresamos al principio de esta conversación:

el libro *Blue has run* es un manual de producción.

VC: O un manual de instrucciones que no instruye nada, sin reglas. Eso que decía Julia, una vez liberadas las palabras, tienes el campo libre para jugar.

JR: Y más allá de eso, el único parámetro constante es el azar.

men
has
rum
Las
con
form
bras
cie d

Cenote, 2015
Pigmento azul maya (ocasionalmente lluvia, nieve, colillas de cigarrillo)
Cortesía de los artistas y galería Jousse Entreprise, París
Foto: Rometti Costales

Cenote, 2015
Maya blue pigment (ocasionally rain, snow, cigarette butts)
Courtesy of the artists and gallery Jousse Entreprise, Paris
Photo: Rometti Costales

Pienso en la obra *La Cortina del Anarquismo Mágico* que hicimos en 2013, elaborada con semillas de huayruro. Estos intereses ya existían en la obra desde el inicio, pero quizá aquí en México se hicieron más evidentes. Son dos factores que juegan aquí. Primero lo que México nos ofrece, lo que tenemos alrededor, esta abundancia, pero también el hecho de que paramos de movernos de un lugar a otro y estar más estables.

YR: Al final también podríais entrar en esa categoría de

post-studio. No son artistas de taller en términos tradicionales, su obra se desarrolla oralmente y se materializa a partir de una invitación o propuesta.

JR: Lo que pasa es que durante varios años no tuvimos un lugar fijo, algo que podíamos llamar casa. Viajábamos todo el tiempo y eso definía nuestra manera de trabajar. Nuestros estudios eran las maletas y los lugares que atravesábamos, las conversaciones.

southwest americano sabían algo sobre la paradoja de Zenón.

JC: Tolstoi habla en algún sitio de esa alquimia mística que se produce en el vientre de la tierra: la metamorfosis que transforma la putrefacción en abono, y el abono en cereales, verduras o frutas. Precisamente, la alquimia me vino a la

YR: ¿Sienten que el arte es una forma de acceder o tocar, aunque sea por un segundo, la verdad?

JR: La verdad es una maleta muy pesada. Intentamos aproximarnos a otras relaciones entre las cosas, a otras formas de pensamiento.

YR: Yo lo vi presente por ejemplo en los *collages because of the warmer climate seems to have disappeared*, de la siguiente manera: tú entiendes cómo fue realizado, ves que la hoja de oro está intentando ser una espiral,

pero detrás surgen en el cartón unos dibujos. Entiendo que eso es una manifestación de una verdad. De que la mano hizo unos movimientos para cortar de ese papel una espiral, pero que esos trazos al mismo tiempo, ciegamente, logran dibujar otras formas que revelan una imagen que no fue pensada pero que sale del azar. Creo que ahí tenemos resplandores de una verdad.

VC: Es una forma de seguir regenerando la libertad. Nos pasamos el día encontrando

señales. En la obra *Worn contingencies and their shadows* (on a Riffian beach) [contingencias rodadas y sus sombras (en una playa del Rif)], por ejemplo. Es el momento cuando Julia va a la playa y levanta una piedra, la gira y encontramos un dibujo y me dice: «ahí hay algo».

YR: Ese ha sido su método de trabajo, un proceso de revelaciones, girando piedras, cactus, levantando hojas, alfombras, textiles y textos, y ahí regresamos al principio de esta conversación:

el libro *Blue has run* es un manual de producción.

VC: O un manual de instrucciones que no instruye nada, sin reglas. Eso que decía Julia, una vez liberadas las palabras, tienes el campo libre para jugar.

JR: Y más allá de eso, el único parámetro constante es el azar.

mente cuando cayó en mis manos *Blue has run*. «Rumpite libros ne corda vestra rumpantur»⁷, reza un dictado alquímico. Las palabras saltan del papel y se mezclan con los materiales que terminarán dando forma a nuevas piezas. El libro, sus palabras y huecos se convierten en una especie de oráculo cuya agencia es definitiva,

CÓMO LLENAR UNA LAGUNA (AZUL) Manuel Cirauqui

El coro de los diccionarios de varias lenguas cuenta la historia del misterioso término *laguna*: cómo significa una pequeña extensión «permanentemente llena de agua» y a la vez un vacío, «omisión o fallo», como dice María Moliner, «en algún escrito o exposición»¹. Vacío y lleno, pequeña falla y depósito de agua o algo. Nada concreto no es igual a algo inconcreto. Será el vacío lleno de agua, el depósito de nada en una exposición y un escrito lo que ocupe nuestros pensamientos en las horas siguientes. Fallo, hueco, vacío, espacio que queda sin ocupar *en una serie*, por tanto excepción a la misma, ruptura,

1 María Moliner, *Diccionario del uso del español* (2ª ed.), Gredos, Madrid, 1998, pp. 143-144.

como lo es también la naturaleza de los materiales utilizados, las manos de los artesanos, la lluvia o el viento.

RC: Como un cuerpo puede confundirse con su memoria, con su presente, con lo que vendrá, con sus desechos que no han sido vividos todavía, y que tal vez nunca se materialicen. Fluctúa entre lo

incógnita que la suspende. Cavidad, «atque lacunarum fuerant vestigia cuique», pero uno olvida cómo seguía esa estrofa de Lucrecio². Le ha salido/le ha nacido/ha ocurrido/nos ha sobrevenido/se nos ha abierto/vaciado una laguna; se me ha hecho una laguna de olvido de ese pasaje; la cavidad toma la forma de lo ovidado en ella, algo blanco o neutro o transparente en la exposición, que tiene pese a todo forma de algo y una cierta intencionalidad residual, como las tienen, forma e intención residual, las fallas y los sedimentos. Nos interesa saber en qué medida estos pueden ser obras, es decir, en qué medida el artista se hace imperceptible en un devenir lacunario, como el que podría ejemplificar el

2 Charlton T. Lewis y Charles Short, *A Latin Dictionary*, Clarendon Press, Oxford, 1879, edición electrónica.

3 La génesis de Azul en la obra de Rometti Costales se remonta a 2013. Es característico de Azul ser a la vez personaje-autor y personaje-contenido, máscara, *alter ego*, proyección y mito, productor de ruinas y de huellas pero también juguete, pelele, muñeco ventrílocuo para uso colectivo, hijo pródigo, etc. El número de sus obras es incierto a día de hoy, sin que se sepa si todas ellas son responsabilidad de Rometti Costales, o si todas las realizadas por Rometti Costales desde la fecha indicada son manifestaciones de Azul.

personaje neutro, transparente y ambivalente de Azul Jacinto Marino³.

En el ámbito de los manuscritos y la llamada *papirología*, la laguna funciona como signo equivalente a la ruina. Así se forma el texto «lacunoso» o «lacunuloso», nos cuenta una enciclopedia de fácil acceso⁴, por acción de la podredumbre o del desgaste o del apetito de un organismo que se alimenta de textos (este último es tan escritor, tan escultor, tan tejedor del texto como el hacedor que junta palabra con palabra, el que acumula, urde y erige la forma; un *organismo bibliófilo*, por usar una expresión de Victor Costales⁵). Autores lacunales tanto el azar como el insecto, productores de ruinas, alegoristas no humanos por tanto, si trastocamos la ya

que pudo haber sido, lo que no pasó y lo que ocurre cuando no se sabe si algo ocurrió alguna vez.

La temporada de Solarismo⁸ en el norte de Yucatán comenzaba más o menos a finales de febrero, prolongándose hasta mediados de abril. Durante ese periodo, el terreno al sur de la ciudad repetía

clásica doctrina sobre el asunto y la sacamos de su humanismo. En un desarrollo necesario de la reflexión benjaminiana, Paul de Man situará en la ruina el modelo del texto alegórico como tal, y en la alegoría el paradigma del texto como forma porque lo que se lee es solo una aproximación metafórica a lo escrito, no su realización. De tal modo que el agujero, la elipsis, la ruptura en la serie vendrán a formar parte de «toda la construcción de pulsiones, sustituciones, represiones y representaciones es el correlato aberrante y metafórico de la absoluta arbitrariedad del lenguaje, anterior a cualquier figuración o significado»⁶. El lenguaje es expresivo antes de significar, y esa expresividad es replicada de manera esencial y eficaz por la trama

4 [https://encyclopedia.thefreedictionary.com/Lacuna+\(manuscripts\)](https://encyclopedia.thefreedictionary.com/Lacuna+(manuscripts)). Consultado en marzo de 2018.

5 Conversación con el autor, abril de 2018.

6 Paul de Man, *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1979, p. 299.

7 Luis Felipe Fabre, *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des) escritura, antiescritura y no escritura*, Tierra Adentro/Conaculta, Ciudad de México, 2005, p. 11.

lacunaria y el trabajo ruinoso, accidentes en la materialidad del texto a través de los cuales puede expresarse su transitoriedad y contingencia. «Un agujero: un espacio que ocupa un lugar en la materia. En verdad, una entrada en materia», dirá el poeta Luis Felipe Fabre⁷.

Una vez más diremos que es posible plantear esta relación entre la forma y la ruina, el texto y la laguna, la textura y el agujero, como una colaboración. No ya entre memoria y olvido, sino entre recuerdo y olvido, porque la memoria no es el opuesto de aquel sino precisamente la forma resultante de una colaboración entre fuerzas organizadoras y desorganizadoras, preservadoras y destructoras de datos. El capricho ha querido que en esta

siempre el mismo ritual, que recordaba vagamente las técnicas de comunicación del planeta-océano Solaris con sus observadores, que resultaban casualmente ser humanos. La técnica de Solaris consistía en extraer imágenes de la psique más profunda del observador, para luego materializarlas y hacerlas convivir con

relación la información tangible o patente sea figurada como tierra, y la intangible o latente como agua, cuando bien podría ser al revés. El orden de la metáfora también borra algo. A esto se refería Giorgio Agamben cuando consideraba toda obra escrita como el molde o la cera perdida de otra, subrayando de nuevo el carácter alegórico de todo texto respecto a lo que la escritura destruye o borra para poder formarse⁸. Así el acto de agujerear o corroer una obra, una formación tectónica intencional cualquiera, no es sino una respuesta a la presión que genera el vacío circundante de lo excluido sobre ella. La obra, el texto, la exposición, es laguna.

Entre las numerosas exposiciones lacunarias figura el libro *Les unités perdues* de

8 Giorgio Agamben, «Experimentum Linguae. Préface à l'édition française», en *Enfance et histoire*, Payot & Rivages, París, pp. 7–8.

9 Henri Lefebvre, *Les unités perdues*, Éd. Virgile, París, 2004; edición en inglés: *The Missing Pieces*, Semiotext(e), South Pasadena (Los Ángeles), 2014.

Henri Lefebvre, colección de breves reseñas —casi *fait divers*— sobre obras desaparecidas, inconclusas o destruidas a lo largo de la historia; también sobre momentos de pérdida de conocimiento o conciencia irreversibles⁹. Lefebvre es consciente de que su «colección de pérdidas» es un acto de desdoblamiento, del que no escapa él mismo como autor fantasma, homónimo del filósofo y sociólogo Henri Lefebvre, autor de *La production de l'espace*, a quien menciona en cierto momento.

numerosas obras
na sincrónica,
Henri Matisse,
Goethe, Hans
fanés, Kurt
arl Kraus, Gina

sus po
sueños
sueños
poco t
Al
muro
mente
hecha



largo etcétera. Se
alta de jerarquía
conocidas y des-
ativas a perso-
venne Biermann
da no es esen-
sibilidad no es un
malentendido más o menos bien manejado. El libro de Lefebvre, por su parte, es un vasto yacimiento en miniatura. Pese a ello, contiene la grave omisión de la obra quizás más relevante de la que tengamos noticia en el género de producción lacunaria del siglo XX: *Erased de Kooning Drawing* (1953) de Robert Rauschenberg. Como se sabe, Rauschenberg pidió a de Kooning que le diera una obra para borrarla y exponerla seguidamente como

7 Luis Felipe Fabre, *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des) escritura, antiescritura y no escritura*, Tierra Adentro/Conaculta, Ciudad de México, 2005, p. 11.

lacunaria y el trabajo ruinoso, accidentes en la materialidad del texto a través de los cuales puede expresarse su transitoriedad y contingencia. «Un agujero: un espacio que ocupa un lugar en la materia. En verdad, una entrada en materia», dirá el poeta Luis Felipe Fabre⁷.

Una vez más diremos que es posible plantear esta relación entre la forma y la ruina, el texto y la laguna, la textura y el agujero, como una colaboración. No ya entre memoria y olvido, sino entre recuerdo y olvido, porque la memoria no es el opuesto de aquel sino precisamente la forma resultante de una colaboración entre fuerzas organizadoras y desorganizadoras, preservadoras y destructoras de datos. El capricho ha querido que en esta

siempre el mismo ritual, que recordaba vagamente las técnicas de comunicación del planeta-océano Solaris con sus observadores, que resultaban casualmente ser humanos. La técnica de Solaris consistía en extraer imágenes de la psique más profunda del observador, para luego materializarlas y hacerlas convivir con

relación la información tangible o patente sea figurada como tierra, y la intangible o latente como agua, cuando bien podría ser al revés. El orden de la metáfora también borra algo. A esto se refería Giorgio Agamben cuando consideraba toda obra escrita como el molde o la cera perdida de otra, subrayando de nuevo el carácter alegórico de todo texto respecto a lo que la escritura destruye o borra para poder formarse⁸. Así el acto de agujerear o corroer una obra, una formación tectónica intencional cualquiera, no es sino una respuesta a la presión que genera el vacío circundante de lo excluido sobre ella. La obra, el texto, la exposición, es laguna.

Entre las numerosas exposiciones lacunarias figura el libro *Les unités perdues* de

8 Giorgio Agamben, «Experimentum Linguae. Préface à l'édition française», en *Enfance et histoire*, Payot & Rivages, París, pp. 7–8.

9 Henri Lefebvre, *Les unités perdues*, Éd. Virgile, París, 2004; edición en inglés: *The Missing Pieces, Semiotext(e)*, South Pasadena (Los Ángeles), 2014.

Henri Lefebvre, colección de breves reseñas —casi *fait divers*— sobre obras desaparecidas, inconclusas o destruidas a lo largo de la historia; también sobre momentos de pérdida de conocimiento o conciencia irreversibles⁹. Lefebvre es consciente de que su «colección de pérdidas» es un acto de desdoblamiento, del que no escapa él mismo como autor fantasma, homónimo del filósofo y sociólogo Henri Lefebvre, autor de *La production de l'espace*, a quien menciona en cierto momento.

numerosas obras
na sincrónica,
Henri Matisse,
Goethe, Hans
fanés, Kurt
Carl Kraus, Gina

sus po
sueños
sueños
poco t
Al
muro
mente
hecha

Estrategias suculentas
Cactus: *Obregonia denegrii*, *Aztekium ritterii*,
Astrophytum asterias, *A. Capricorne*, etc.
18 postes de cemento y armazón de acero
Dimensiones variables
Cortesía de los artistas y galería Jousse Entreprise,
París
Foto: Rometti Costales

Succulent Strategies, 2014
Cacti: *Obregonia denegrii*, *Aztekium ritterii*,
Astrophytum asterias, *A. Capricorne*, etc.
18 concrete posts and reinforcement rods
Variable dimensions
Courtesy of the the artists and gallery Jousse
Entreprise, Paris
Photo: Rometti Costales

largo etcétera. Se
alta de jerarquía
conocidas y des-
ativas a perso-
enne Biermann
la no es esen-
sibilidad no es un

malentendido más o menos bien manejado. El libro de Lefebvre, por su parte, es un vasto yacimiento en miniatura. Pese a ello, contiene la grave omisión de la obra quizás más relevante de la que tengamos noticia en el género de producción lacunaria del siglo XX: *Erased de Kooning Drawing* (1953) de Robert Rauschenberg. Como se sabe, Rauschenberg pidió a de Kooning que le diera una obra para borrarla y exponerla seguidamente como

7 Luis Felipe Fabre, *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des) escritura, antiescritura y no escritura*, Tierra Adentro/Conaculta, Ciudad de México, 2005, p. 11.

lacunaria y el trabajo ruinoso, accidentes en la materialidad del texto a través de los cuales puede expresarse su transitoriedad y contingencia. «Un agujero: un espacio que ocupa un lugar en la materia. En verdad, una entrada en materia», dirá el poeta Luis Felipe Fabre⁷.

Una vez más diremos que es posible plantear esta relación entre la forma y la ruina, el texto y la laguna, la textura y el agujero, como una colaboración. No ya entre memoria y olvido, sino entre recuerdo y olvido, porque la memoria no es el opuesto de aquel sino precisamente la forma resultante de una colaboración entre fuerzas organizadoras y desorganizadoras, preservadoras y destructoras de datos. El capricho ha querido que en esta

siempre el mismo ritual, que recordaba vagamente las técnicas de comunicación del planeta-océano Solaris con sus observadores, que resultaban casualmente ser humanos. La técnica de Solaris consistía en extraer imágenes de la psique más profunda del observador, para luego materializarlas y hacerlas convivir con

relación la información tangible o patente sea figurada como tierra, y la intangible o latente como agua, cuando bien podría ser al revés. El orden de la metáfora también borra algo. A esto se refería Giorgio Agamben cuando consideraba toda obra escrita como el molde o la cera perdida de otra, subrayando de nuevo el carácter alegórico de todo texto respecto a lo que la escritura destruye o borra para poder formarse⁸. Así el acto de agujerear o corroer una obra, una formación tectónica intencional cualquiera, no es sino una respuesta a la presión que genera el vacío circundante de lo excluido sobre ella. La obra, el texto, la exposición, es laguna.

Entre las numerosas exposiciones lacunarias figura el libro *Les unités perdues* de

8 Giorgio Agamben, «Experimentum Linguae. Préface à l'édition française», en *Enfance et histoire*, Payot & Rivages, París, pp. 7–8.

9 Henri Lefebvre, *Les unités perdues*, Éd. Virgile, París, 2004; edición en inglés: *The Missing Pieces, Semiotext(e)*, South Pasadena (Los Ángeles), 2014.

Henri Lefebvre, colección de breves reseñas —casi *fait divers*— sobre obras desaparecidas, inconclusas o destruidas a lo largo de la historia; también sobre momentos de pérdida de conocimiento o conciencia irreversibles⁹. Lefebvre es consciente de que su «colección de pérdidas» es un acto de desdoblamiento, del que no escapa él mismo como autor fantasma, homónimo del filósofo y sociólogo Henri Lefebvre, autor de *La production de l'espace*, a quien menciona en cierto momento. En su exposición entran numerosas obras de arte, desplegadas de forma sincrónica, sucediéndose en el desfile Henri Matisse, Rainer Werner Fassbinder, Goethe, Hans Christian Andersen, Aristófanes, Kurt Schwitters, Dan Graham, Karl Kraus, Gina

sus portadores. Básicamente, hacía sus sueños realidad, sin saber que ciertos sueños es mejor no contar a nadie. Tampoco tenía por qué saberlo.

Al comenzar la tarde, la sombra del muro oeste se deslizaba imperceptiblemente hacia la superficie del muro este, hecha de cemento blanco, mezclado con

Pane, Robert Filliou y un largo etcétera. Se aprecia agradablemente la falta de jerarquía entre figuras más y menos conocidas y desconocidas, las anécdotas relativas a personajes semiinvisibles como Aenne Biermann o Silvia Bächli. Pero qué vida no es esencialmente lacunaria, qué visibilidad no es un malentendido más o menos bien manejado. El libro de Lefebvre, por su parte, es un vasto yacimiento en miniatura. Pese a ello, contiene la grave omisión de la obra quizás más relevante de la que tengamos noticia en el género de producción lacunaria del siglo XX: *Erased de Kooning Drawing* (1953) de Robert Rauschenberg. Como se sabe, Rauschenberg pidió a de Kooning que le diera una obra para borrarla y exponerla seguidamente como



10 Susan Davidson y Joan Young, «Chronology», en *Robert Rauschenberg*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1998, p. 558.

Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953

propia. De Kooning le proporcionó un dibujo hecho con lápices de grafito y de color que también contenía trazas de tinta con el fin de plantearle un considerable desafío técnico. Rauschenberg pasó borrando el dibujo cerca de un mes, durante el cual no pudo eliminar todas las marcas del original¹⁰. La obra resultante representa un ejemplo magistral de trabajo alegórico y producción de ruina, en línea con lo que más tarde describiría Craig Owens como el paradigma de la obra de arte «posmoderna». Pero Owens también «olvidaría» esta pieza en su famoso ensayo, por otro lado muy atento a los trabajos de Rauschenberg del mismo periodo. Un detalle que nos parece, aquí, absolutamente crucial es que en su operación Rauschenberg

polvo de piedra *sakabeh* y las cortezas de los árboles Poxoy y Chukum. A medida que el sol se acercaba hacia la línea del horizonte, la diagonal de la sombra comenzaba a crecer, formando un triángulo irregular cada vez más denso. Poco a poco, uno de los lados del triángulo desaparecía entre movimientos convulsos y

11 Craig Owens, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism», en *October*, vol. 12 (primavera, 1980), p. 69.

instaura como medio artístico *la obra de otro*. Precisamente Owens caracterizaría la obra alegórica como un acto de «confiscación»¹¹. El hecho de que *Erased de Kooning Drawing* permaneciera en la colección personal de Rauschenberg durante las cinco décadas posteriores a su ejecución es sintomático de la perturbación que la obra introdujo en el ámbito de circulación comercial del arte. *Erased de Kooning Drawing* es en sí mismo regalo y deuda, y en esa medida posee una densidad afectiva que, al vincular dos prácticas en una economía propia, bloquea temporalmente la entrada de la pieza en un circuito de intercambio de mercancías. Y ello pese a ser física y materialmente «autónoma». En este sentido nos recuerda a las dinámicas de

12 Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales*, Katz, Buenos Aires, 2011, p. 175.

desordenado... copas de lo... su estructu... hasta volve... porosa. El... encuentra e... taban junto... jes, conduc



robo y regalo descritas por Eduardo Viveiros de Castro recientemente, y nos permite pensar el diálogo y la influencia artística no ya como una acumulación de soluciones provisionarias a problemas formales sino como una recursividad de intercambios emblemáticos asimétricos. El artista acepta el *regalo* de la influencia *robando* rasgos de la obra de otro artista y *devolviendo* a su comunidad una nueva obra propicia a nuevos robos y ofrendas futuras. Si, como dice Viveiros de Castro, *la vida es robo*, el arte es el dispositivo social que emblematiza sus dinámicas de forma recursiva¹². Tal principio alegórico-emblemático del *robo-regalo* permite de repente

amente, la obra de arte sta, mimético-figurativo

las con ban le y e se ques- tua- obre

relatos mayoritarios. En... ite disociar las dinámicas... mra historia estilística, formal y «cultural» de la representación.

De cuantas reseñas sí nos encontramos en el yacimiento de Lefebvre, hay una que simplemente dice: *El arte indígena de todas las épocas destruido por misionarios*. Pequeña laguna de proporciones oceánicas. El despliegue de una estética lacunaria está, en efecto, inevitablemente asociado a la historia colonial y poscolonial, en la que elementos simbólicos de un ecosistema son transcritos como elementos de cultura y traducidos en serie siempre parcialmente, produciendo borraduras y omisiones que definen el objeto (material literario o artístico) tanto como el



10 Susan Davidson y Joan Young, «Chronology», en *Robert Rauschenberg*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1998, p. 558.

Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953

propia. De Kooning le proporcionó un dibujo hecho con lápices de grafito y de color que también contenía trazas de tinta con el fin de plantearle un considerable desafío técnico. Rauschenberg pasó borrando el dibujo cerca de un mes, durante el cual no pudo eliminar todas las marcas del original¹⁰. La obra resultante representa un ejemplo magistral de trabajo alegórico y producción de ruina, en línea con lo que más tarde describiría Craig Owens como el paradigma de la obra de arte «posmoderna». Pero Owens también «olvidaría» esta pieza en su famoso ensayo, por otro lado muy atento a los trabajos de Rauschenberg del mismo periodo. Un detalle que nos parece, aquí, absolutamente crucial es que en su operación Rauschenberg

polvo de piedra *sakabeh* y las cortezas de los árboles Poxoy y Chukum. A medida que el sol se acercaba hacia la línea del horizonte, la diagonal de la sombra comenzaba a crecer, formando un triángulo irregular cada vez más denso. Poco a poco, uno de los lados del triángulo desaparecía entre movimientos convulsos y

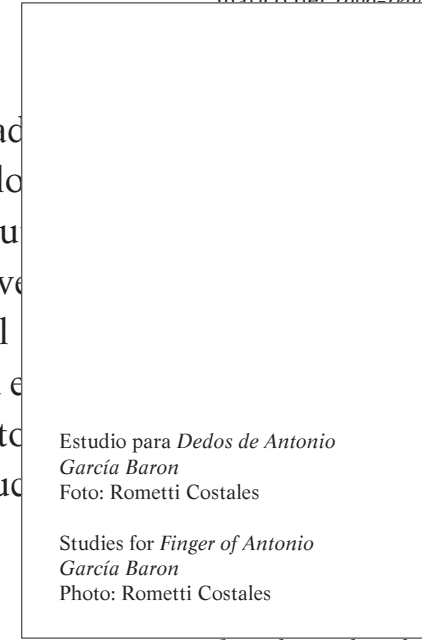
11 Craig Owens, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism», en *October*, vol. 12 (primavera, 1980), p. 69.

instaura como medio artístico *la obra de otro*. Precisamente Owens caracterizaría la obra alegórica como un acto de «confiscación»¹¹. El hecho de que *Erased de Kooning Drawing* permaneciera en la colección personal de Rauschenberg durante las cinco décadas posteriores a su ejecución es sintomático de la perturbación que la obra introdujo en el ámbito de circulación comercial del arte. *Erased de Kooning Drawing* es en sí mismo regalo y deuda, y en esa medida posee una densidad afectiva que, al vincular dos prácticas en una economía propia, bloquea temporalmente la entrada de la pieza en un circuito de intercambio de mercancías. Y ello pese a ser física y materialmente «autónoma». En este sentido nos recuerda a las dinámicas de

12 Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales*, Katz, Buenos Aires, 2011, p. 175.

robo y regalo descritas por Eduardo Viveiros de Castro recientemente, y nos permite pensar el diálogo y la influencia artística no ya como una acumulación de soluciones provisionarias a problemas formales sino como una recursividad de intercambios emblemáticos asimétricos. El artista acepta el *regalo* de la influencia *robando* rasgos de la obra de otro artista y *devolviendo* a su comunidad una nueva obra propicia a nuevos robos y ofrendas futuras. Si, como dice Viveiros de Castro, *la vida es robo*, el arte es el dispositivo social que emblematiza sus dinámicas de forma recursiva¹². Tal principio alegórico-emblemático del *robo-regalo* permite de repente, precisamente, la obra de arte que, en esta, mimético-figurativo

desordenado
copas de lo
su estructura
hasta volver
porosa. El
encuentra e
taban junto
jes, conduc



Estudio para *Dedos de Antonio*
García Baron
Foto: Rometti Costales

Studies for *Finger of Antonio*
García Baron
Photo: Rometti Costales

las
con
ban
le y
e se
ues-
tua-
obre

relatos mayoritarios. En este sentido disocia las dinámicas de la primera historia estilística, formal y «cultural» de la representación.

De cuantas reseñas sí nos encontramos en el yacimiento de Lefebvre, hay una que simplemente dice: *El arte indígena de todas las épocas destruido por misionarios*. Pequeña laguna de proporciones oceánicas. El despliegue de una estética lacunaria está, en efecto, inevitablemente asociado a la historia colonial y poscolonial, en la que elementos simbólicos de un ecosistema son transcritos como elementos de cultura y traducidos en serie siempre parcialmente, produciendo borraduras y omisiones que definen el objeto (material literario o artístico) tanto como el



10 Susan Davidson y Joan Young, «Chronology», en *Robert Rauschenberg*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1998, p. 558.

Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953

propia. De Kooning le proporcionó un dibujo hecho con lápices de grafito y de color que también contenía trazas de tinta con el fin de plantearle un considerable desafío técnico. Rauschenberg pasó borrando el dibujo cerca de un mes, durante el cual no pudo eliminar todas las marcas del original¹⁰. La obra resultante representa un ejemplo magistral de trabajo alegórico y producción de ruina, en línea con lo que más tarde describiría Craig Owens como el paradigma de la obra de arte «posmoderna». Pero Owens también «olvidaría» esta pieza en su famoso ensayo, por otro lado muy atento a los trabajos de Rauschenberg del mismo periodo. Un detalle que nos parece, aquí, absolutamente crucial es que en su operación Rauschenberg

polvo de piedra *sakabeh* y las cortezas de los árboles Poxoy y Chukum. A medida que el sol se acercaba hacia la línea del horizonte, la diagonal de la sombra comenzaba a crecer, formando un triángulo irregular cada vez más denso. Poco a poco, uno de los lados del triángulo desaparecía entre movimientos convulsos y

11 Craig Owens, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism», en *October*, vol. 12 (primavera, 1980), p. 69.

instaura como medio artístico *la obra de otro*. Precisamente Owens caracterizaría la obra alegórica como un acto de «confiscación»¹¹. El hecho de que *Erased de Kooning Drawing* permaneciera en la colección personal de Rauschenberg durante las cinco décadas posteriores a su ejecución es sintomático de la perturbación que la obra introdujo en el ámbito de circulación comercial del arte. *Erased de Kooning Drawing* es en sí mismo regalo y deuda, y en esa medida posee una densidad afectiva que, al vincular dos prácticas en una economía propia, bloquea temporalmente la entrada de la pieza en un circuito de intercambio de mercancías. Y ello pese a ser física y materialmente «autónoma». En este sentido nos recuerda a las dinámicas de

12 Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales*, Katz, Buenos Aires, 2011, p. 175.

desordenados. Eran las sombras de las copas de los árboles que, al fundirse con su estructura homogénea, lo deformaban hasta volverlo una mancha inestable y porosa. El sol, la brisa y el árbol que se encuentra en el medio del terreno orquestaban juntos la trayectoria de esos tatuajes, conducían a las sombra-hojas sobre

robo y regalo descritas por Eduardo Viveiros de Castro recientemente, y nos permite pensar el diálogo y la influencia artística no ya como una acumulación de soluciones provisionarias a problemas formales sino como una recursividad de intercambios emblemáticos asimétricos. El artista acepta el *regalo* de la influencia *robando* rasgos de la obra de otro artista y *devolviendo* a su comunidad una nueva obra propicia a nuevos robos y ofrendas futuras. Si, como dice Viveiros de Castro, *la vida es robo*, el arte es el dispositivo social que emblematiza sus dinámicas de forma recursiva¹². Tal principio alegórico-emblemático del *robo-regalo* permite de repente extirpar, especulativamente, la obra de arte del esquema formalista, mimético-figurativo

que promueven los relatos mayoritarios. En otras palabras, permite disociar las dinámicas apropiativas de una mera historia estilística, formal y «cultural» de la representación.

De cuantas reseñas sí nos encontramos en el yacimiento de Lefebvre, hay una que simplemente dice: *El arte indígena de todas las épocas destruido por misionarios*. Pequeña laguna de proporciones oceánicas. El despliegue de una estética lacunaria está, en efecto, inevitablemente asociado a la historia colonial y poscolonial, en la que elementos simbólicos de un ecosistema son transcritos como elementos de cultura y traducidos en serie siempre parcialmente, produciendo borraduras y omisiones que definen el objeto (material literario o artístico) tanto como el

13 El término «contenido» es revelador de un pensamiento en que la forma también es pequeño depósito, laguna.

supuesto contenido del mismo¹³. La formalización de un acerbo cultural como ruina es el rasgo fundamental de la apropiación colonial: todo intento de recuperación o retorno estará impregnado de melancolía, es decir, de un *pathos* que delata el peso de lo borrado. Por eso, las culturas precoloniales, y en particular las que han aguantado en agonía las agresiones de la metrópoli y pervivido, aun mutiladas, son fuentes alegóricas casi inagotables, matrices. En el contexto latinoamericano, las formas lacunarias abundan sin distinción de altas culturas o culturas orales, léase aztecas o tarahumaras o yaquis, pueblos iletrados o imperios, léase comunidades amazónicas o mayas o incaicas. En un texto publicado años ha en la revista *Res*, Esther Pasztory habló de

la superficie del muro, hasta hacerlas desaparecer en el espacio indiferenciado de la hora del búho y la paloma. Otros movimientos, todavía inseguros, comenzaban apenas a distinguirse sobre el muro sur. Con cada minuto que pasaba, esos movimientos ganaban fuerza, haciéndose cada vez más nítidos. Eran los mismos

14 Esther Pasztory, «Still Invisible. The Problem of the aesthetics of abstraction for pre-Columbian art and its implications for other cultures», en *Res. Anthropology and Aesthetics*, 19/20 (1990/1991), pp. 105–136.

una invisibilidad constitutiva del monumento precolombino, entendiendo monumento en sentido amplio como documento emblemático de cultura¹⁴. El monumento es emblema gracias a lo invisible, a lo borrado. Activa una constelación de latencias, algunas de ellas ficticias. La borradura fue el procedimiento por el que los españoles, en tanto que principales explotadores de las riquezas americanas, procesaron la mayoría de tesoros: basta pensar en el altísimo porcentaje de objetos en oro y plata que se fundían, perdiendo rasgos para convertirse en abstracción monetaria, intercambiable. Hay en este proceso una historia paralela del arte precolombino y su proverbial abstracción. «De los cientos de tejidos mesoamericanos que se enviaron a Europa

15 *Ibid.*, p. 107.

16 *Ibid.*

patterns que apenas se habían hundido en la oscuridad de la superficie del muro este. Las mismas sombra-hojas, solo que esta vez no parecía haber nada ni nadie que las echara a andar. Era el terreno que, al robarse sus propias imágenes, las materializaba sobre el muro sur, sobre su propia piel. Así, el espacio trataba de

17 Pasztory anota con agudeza lo sorprendente que es que el siglo XVI haya producido numerosos catálogos y listas de objetos, pero ni una sola ilustración de los mismos. *Ibid.*, p. 106.

y se registraron en sus cuentas, ninguno ha sobrevivido. Algunas piezas, como escudos de plumas aztecas o insignias... se les daba a los niños para que los usaran como juguetes. El Códice Borgia, por ejemplo, se pudo salvar cuando los niños ya lo habían agujereado con quemaduras.»¹⁵ A estas laceraciones colectivas se une la imposibilidad de copiar, de reproducir los rasgos culturales de los pueblos encontrados sin deformarlos o laminarlos, como anota Pasztory¹⁶. Pero asimismo debemos añadir dos niveles de obliteración sobre el material precolombino. Por un lado, la erosión que de forma total o parcial, pero siempre caprichosa, se deriva del propio deterioro de los materiales en procesos de descomposición o destrucción natural. Por

otro, y de importancia crítica, la borradura que se deriva del bloqueo de datos que inevitablemente genera cada técnica y dispositivo de documentación y registro. Es notorio el caso de los dibujos generados primero por ilustradores imaginativos como Theodor de Bry¹⁷, y después por un número creciente de colonizadores, viajeros y expedicionarios. De esos registros emerge una noción de invisibilidad (el documento como punto ciego del colono) que se transformará en otra a partir de la invención de la fotografía. Pensemos en los registros fotográficos en blanco y negro realizados por Josef Albers en sus viajes por México junto a su esposa Anni: si de sus imágenes de templos y objetos se extraen con gran claridad rasgos estructurales y formales

18 Véanse, en este sentido, los catálogos *Viajes por Latinoamérica* (MNCARS, Madrid, 2006), *A Beautiful Confluence* (The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, 2015), y *Josef Albers in Mexico* (Solomon R. Guggenheim, Nueva York, 2017).

que serán determinantes en las composiciones del pintor¹⁸, de las decenas de fotografías de textiles obtenemos en iguales proporciones una información lineal y una borratura cromática. No es un caso excepcional el de estas fotografías, ni en el sentido de la documentación poscolonial ni en el de la documentación iconográfica en general: hasta los años setenta del pasado siglo era, como todavía hoy se recuerda, encontrar imágenes en blanco y negro que de manera puramente indicial recensaban pinturas y objetos artísticos en catálogos de exposiciones y revistas. Estos documentos pueden ser vistos hoy como casi inútiles, precisamente por el carácter ácromo, y en este sentido lacunario, de su superficie. Pero al mismo tiempo

coordinar su realidad y su ficción, balanceándose sobre la arena ámbargris que recubría su piso. Se contaba a sí mismo que lo que pasó, pasó realmente, y que pasaba en un lugar en donde nunca pudo haber pasado. Este ritual se repetiría a diario durante la temporada de Solarismo.

propician lecturas poéticas de su propia falta de información, de su *lacunismo*. Han pasado a funcionar como alegorías involuntarias de la observación, más que de los objetos, que documentaban. Abstracción es sustracción, y es aquí donde cobran relevancia las fotografías mexicanas de Albers: como documentos del desarrollo de una estética abstracta en que lo lacunario favorece el enfoque formal, estructural.

En el género de la estética lacunaria podemos también incluir una obra en dos volúmenes, de difícil adquisición, titulada *A Catalog of Textiles and Folkart of Chiapas* y firmada por Walter F. Morris, Jr., dedicada a recensar los varios centenares de objetos que integran las colecciones Pellizzi, Pomar

19 Libro mecanografiado (1979), no consta información editorial.

20 Aunque la idea no puede ser desarrollada aquí, es plausible imaginar una aplicación de la noción de invisibilidad desarrollada por Peggy Phelan como estrategia emancipatoria respecto de los regímenes de dominación epistemológica, a cuyo servicio se ponen la mayoría de dispositivos documentales en el campo de las humanidades. Cf. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of*

y Morris reunidas en territorio chiapaneco durante la segunda mitad de los setenta por el propio autor del catálogo¹⁹. La rudeza de las reproducciones fotográficas, tanto en su tratamiento del contraste como en los criterios compositivos de cada objeto, opera como una dramatización. Las telas, huipiles, sombreros, vasijas, aperos y máscaras emergen de una negrura —que no es otra que la de la memoria de ellos— con la promesa de volver, tarde o temprano, a refugiarse en ella. En esa misma negrura habitan las prácticas y formas de vida que dan lugar a las distintas constelaciones de objetos documentados por el etnógrafo²⁰. La escritura de Morris es, en



institucional y, por otro, una concomitante cercanía respecto de los pueblos observados. Un ejemplo claro se encuentra en el autorretrato de Morris con el que concluye el prefacio del primer volumen, en el cual el autor se describe a sí mismo como si fuera textil de la colección:

Francisco, Palas, Cisco, Chico, Cheep
(Walter Francis Morris, Jr. — Chip)
178 × 150

*Human being (male) in the colors pale pink,
blond, hazel and brown.*

18 Véanse, en este sentido, los catálogos *Viajes por Latinoamérica* (MNCARS, Madrid, 2006), *A Beautiful Confluence* (The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, 2015), y *Josef Albers in Mexico* (Solomon R. Guggenheim, Nueva York, 2017).

que serán determinantes en las composiciones del pintor¹⁸, de las decenas de fotografías de textiles obtenemos en iguales proporciones una información lineal y una borradura cromática. No es un caso excepcional el de estas fotografías, ni en el sentido de la documentación poscolonial ni en el de la documentación iconográfica en general: hasta los años setenta del pasado siglo era, como todavía hoy se recuerda, encontrar imágenes en blanco y negro que de manera puramente indicial recensaban pinturas y objetos artísticos en catálogos de exposiciones y revistas. Estos documentos pueden ser vistos hoy como casi inútiles, precisamente por el carácter ácro, y en este sentido lacunario, de su superficie. Pero al mismo tiempo

coordinar su realidad y su ficción, balanceándose sobre la arena ámbargris que recubría su piso. Se contaba a sí mismo que lo que pasó, pasó realmente, y que pasaba en un lugar en donde nunca pudo haber pasado. Este ritual se repetiría a diario durante la temporada de Solarismo.

propician lecturas poéticas de su propia falta de información, de su *lacunismo*. Han pasado a funcionar como alegorías involuntarias de la observación, más que de los objetos, que documentaban. Abstracción es sustracción, y es aquí donde cobran relevancia las fotografías mexicanas de Albers: como documentos del desarrollo de una estética abstracta en que lo lacunario favorece el enfoque formal, estructural.

En el género de la estética lacunaria podemos también incluir una obra en dos volúmenes, de difícil adquisición, titulada *A Catalog of Textiles and Folkart of Chiapas* y firmada por Walter F. Morris, Jr., dedicada a recensar los varios centenares de objetos que integran las colecciones Pellizzi, Pomar

19 Libro mecanografiado (1979), no consta información editorial.

20 Aunque la idea no puede ser desarrollada aquí, es plausible imaginar una aplicación de la noción de invisibilidad desarrollada por Peggy Phelan como estrategia emancipatoria respecto de los regímenes de dominación epistemológica, a cuyo servicio se ponen la mayoría de dispositivos documentales en el campo de las humanidades. Cf. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of*

y Morris reunidas en territorio chiapaneco durante la segunda mitad de los setenta por el propio autor del catálogo¹⁹. La rudeza de las reproducciones fotográficas, tanto en su tratamiento del contraste como en los criterios compositivos de cada objeto, opera como una dramatización. Las telas, huipiles, sombreros, vasijas, aperos y máscaras emergen de una negrura —que no es otra que la de la memoria de ellos— con la promesa de volver, tarde o temprano, a refugiarse en ella. En esa misma negrura habitan las prácticas y formas de vida que dan lugar a las distintas constelaciones de objetos documentados por el etnógrafo²⁰. La escritura de Morris es en

Solarism Season I, 2016
Proyección HD en loop
25 m
Cortesía de los artistas y galería joségarcía ,mx, Ciudad de México
Foto: Rometti Costales

Solarism Season I, 2016
HD projection in loop
25 m
Courtesy of the artists and gallery joségarcía ,mx, Mexico City
Photo: Rometti Costales

institucional y, por otro, una concomitante cercanía respecto de los pueblos observados. Un ejemplo claro se encuentra en el autorretrato de Morris con el que concluye el prefacio del primer volumen, en el cual el autor se describe a sí mismo como si fuera textil de la colección:

Francisco, Palas, Cisco, Chico, Cheep
(Walter Francis Morris, Jr. — Chip)
178 × 150

*Human being (male) in the colors pale pink,
blond, hazel and brown.*

18 Véanse, en este sentido, los catálogos *Viajes por Latinoamérica* (MNCARS, Madrid, 2006), *A Beautiful Confluence* (The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, 2015), y *Josef Albers in Mexico* (Solomon R. Guggenheim, Nueva York, 2017).

que serán determinantes en las composiciones del pintor¹⁸, de las decenas de fotografías de textiles obtenemos en iguales proporciones una información lineal y una borradura cromática. No es un caso excepcional el de estas fotografías, ni en el sentido de la documentación poscolonial ni en el de la documentación iconográfica en general: hasta los años setenta del pasado siglo era, como todavía hoy se recuerda, encontrar imágenes en blanco y negro que de manera puramente indicial recensaban pinturas y objetos artísticos en catálogos de exposiciones y revistas. Estos documentos pueden ser vistos hoy como casi inútiles, precisamente por el carácter ácromo, y en este sentido lacunario, de su superficie. Pero al mismo tiempo

coordinar su realidad y su ficción, balanceándose sobre la arena ámbargris que recubría su piso. Se contaba a sí mismo que lo que pasó, pasó realmente, y que pasaba en un lugar en donde nunca pudo haber pasado. Este ritual se repetiría a diario durante la temporada de Solarismo.

propician lecturas poéticas de su propia falta de información, de su *lacunismo*. Han pasado a funcionar como alegorías involuntarias de la observación, más que de los objetos, que documentaban. Abstracción es sustracción, y es aquí donde cobran relevancia las fotografías mexicanas de Albers: como documentos del desarrollo de una estética abstracta en que lo lacunario favorece el enfoque formal, estructural.

En el género de la estética lacunaria podemos también incluir una obra en dos volúmenes, de difícil adquisición, titulada *A Catalog of Textiles and Folkart of Chiapas* y firmada por Walter F. Morris, Jr., dedicada a recensar los varios centenares de objetos que integran las colecciones Pellizzi, Pomar

19 Libro mecanografiado (1979), no consta información editorial.

20 Aunque la idea no puede ser desarrollada aquí, es plausible imaginar una aplicación de la noción de invisibilidad desarrollada por Peggy Phelan como estrategia emancipatoria respecto de los regímenes de dominación epistemológica, a cuyo servicio se ponen la mayoría de dispositivos documentales en el campo de las humanidades. Cf. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, Londres y Nueva York, 1993.

y Morris reunidas en territorio chiapaneco durante la segunda mitad de los setenta por el propio autor del catálogo¹⁹. La rudeza de las reproducciones fotográficas, tanto en su tratamiento del contraste como en los criterios compositivos de cada objeto, opera como una dramatización. Las telas, huipiles, sombreros, vasijas, aperos y máscaras emergen de una negrura —que no es otra que la de la memoria de ellos— con la promesa de volver, tarde o temprano, a refugiarse en ella. En esa misma negrura habitan las prácticas y formas de vida que dan lugar a las distintas constelaciones de objetos documentados por el etnógrafo²⁰. La escritura de Morris es, en lo que respecta a la descripción de objetos, heterodoxa, en clara sintonía con la actitud

Tal vez esto ocurrió durante un solo año. Tal vez porque los intervalos entre un *Solarismo* y otro son tan extensos, no existen registros de su cadencia, de sus ciclos temporales. No sé. Casi con seguridad había ocurrido en 2016, aproximadamente entre marzo y abril.

del etnógrafo que adopta un estilo informal y antiacadémico, *beatnik* incluso, para expresar por un lado cierta lejanía de la *episteme* institucional y, por otro, una concomitante cercanía respecto de los pueblos observados. Un ejemplo claro se encuentra en el autorretrato de Morris con el que concluye el prefacio del primer volumen, en el cual el autor se describe a sí mismo como si fuera textil de la colección:

Francisco, Palas, Cisco, Chico, Cheep
(Walter Francis Morris, Jr. — Chip)
178 × 150

*Human being (male) in the colors pale pink,
blond, hazel and brown.*



Retrato de Walter Morris, Jr. incluido en *A Catalog of Textiles and Folkart of Chiapas*, 1979

21 W. F. Morris Jr., *op. cit.*, p. 6. [Francisco, Palas, Cisco, Chico, Cheep (Walter Francis Morris, Jr. – Chip)/178 × 150/ Ser humano (varón) en los colores rosa claro, rubio, avellana y marrón./Patrones – desconocido (¿máx.?) /1952 – sin lavar pero en buenas condiciones excepto por la paleta mellada y una pequeña cicatriz en el dedo anular de la mano derecha.]

JC: ¿Hacia dónde os lleva este enjambre de agentes en el que os encontráis inmersos, este camino titubeante y difuso que se bifurca en cientos de senderos que desembocan en lagunas vacías? ¿Existe alguna hoja de ruta, o esta misma indeterminación a la hora de ensamblarse con otros contamina también el discurrir?

22 Cf. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, MIT Press, Londres y Cambridge, 1989.

arquetipo benjaminiano del *Lumpensammler*, modelo de labor crítico-poética distintivamente moderna en la que encontramos el origen de toda composición no lineal y, a partir de ella, de las metodologías del *collage* y el *assemblage* aplicadas a la producción simbólica en general²². La intensidad del *collage* como emblema moderno, su fulgor, se intensifica si nos movemos del ecosistema urbano de la metrópolis al medio urbano truncado de la poscolonia —léase, por ejemplo, San Cristóbal de las Casas, Chiapas—, en el que a la fragmentación del mundo moderno se une la fragmentación múltiple del ecosistema precolonial.

En la biblioteca del Centro de Textiles del Mundo Maya de la ciudad chiapaneca

Patterns – unknown (max?)

1952 – *unwashed but in good condition except for the chipped front tooth and a small scar on the ring finger of the right hand.*²¹

Al encantador ejercicio de autodescripción le acompaña un autorretrato no menos conmovedor por su carácter lacunario e ilegible. El lector atento nota, por un lado, la fluidez de la identidad expresada no solo en la imagen borrosa, sino en una secuencia de sobrenombres que se abre al infinito. Por otro, salta a la vista el uso de la figura del *trapero* o *rag picker* como etnógrafo que opera en el margen, en lo que podría ser un guiño a un

23 Algunas páginas de este libro habían sido utilizadas por los artistas para la obra *Xalu' (Cup or Cat)*, 2015, en la que el texto se presenta sin modificación aparente respecto del original.

RC: Hacia cualquier lugar en particular. Nunca se sabe cuándo ni cómo llegas a ser parte del Perezoso Museo de Piedras, o *en la ladera de una montaña por algún recado oficial*. Y si existiera una hoja de ruta, esta conversación terminaría aquí.

puede encontrarse un ejemplar del *Catálogo* de Morris, que sirvió a Rometti Costales como base para la producción de *Blue has run* en 2016²³. Objeto lacunario, ruina artesanal, este artefacto artístico debe ser entendido en la simultaneidad de todos los niveles de referencia de catálogo fuente: en tanto que comentario por medio de recortes, que revelan nuevos aspectos del texto original; en tanto que museo imaginario o colección de imágenes que tienen ellas mismas un estatuto de palimpsesto; en cuanto que trabajo de investigación textil que produce un nuevo sistema de leyendas o *captions* en tensa relación poética con las imágenes, ofreciendo un bloque interpretativo cambiante que reorienta las telas expuestas. La consistencia y

hasta cierto punto el encanto de *Blue has run* no dependen de que se oculte la referencia al *Catálogo* de Morris, igual que la legibilidad del artefacto poético no requiere del conocimiento de su texto fuente. *Blue has run* funciona como suplemento revelador, como una luz ultravioleta —azul, si se quiere— que hace visibles rasgos ocultos de un cuerpo en detrimento de otros, en este caso por medio de la sustracción y la activación de los fragmentos gracias a las parcelas de blancos que los rodean y comunican. La orientación alegórica de la obra también podría considerarse canónica: texto confiscado, desdoblado, muestra de una entre *n* variaciones de una serie abierta, poema de ritmos espaciosos en la tradición de Mallarmé. Igualmente, *Blue*

24 Eduardo Viveiros de Castro, «Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation», en *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 2: iss. 1, artículo 1, 2004, pp. 5–6.

has run funciona como artefacto emblemático y ejemplar de lo que Rometti Costales han llamado «anarquismo mágico»: una esfera práctica en que el don, el robo, el ritual incompleto y fragmentario, los delirios miméticos sin orden, la alteración del orden del tiempo y la medida espacial, la traducción y la equivocación voluntaria son acciones con valor casi programático. Siguiendo a Viveiros de Castro, diremos que «la traducción es una de las tareas principales del chamanismo» solo a condición de que la traducción sea equívoca²⁴. Traducción como suplantación, borradura, mutación y viceversa. En *Blue has run*, el color que desborda la línea en el tejido, el color que *se corre* es el personaje que *corre*: insemína diseminándose: deviene,

1 *Perezoso museo de piedras*, fotografía color 20 × 30 cm, impresión fotográfica color, 2011.

2 «Agujero», o «abertura».

3 *La inconstancia de piedras salvajes / La salvajería de piedras inconstantes*, doble presentación de diapositivas en bucle, 162 diapositivas color 35 mm, dimensiones variables, 2013.

25 Rometti Costales, *Vamoose, all cacti jut torrid nites by Azul Jacinto Marino*, Kunsthalle Basel, Basilea, 2014, n.p.

escapa de la coincidencia consigo mismo, contagia al libro con su identidad imperceptible: Azul es «un nombre —de cosas o humanos— articulado como un montaje polisémico y perenne de variaciones intensivas que flota libremente. Alguien —un mar de azurita o una variedad de circonio— en oscilación continua entre perspectivas.»²⁵ El libro, como otros objetos asociados a Jacinto Marino, no es obra sino *incidente geo-botano-animo-logo-palimpésstico*, lectura acelerada de los dos volúmenes del *Catálogo* de Morris que se vuelven uno solo. En cada página perforada de blancos el lector encuentra las lógicas flotantes de la erosión, el tartamudeo, el canto, la glosolalia, el poema concreto.

26 Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales*, p. 37.

27 Tejedores humanos y no humanos, productores de redes y mantos y telas y malezas, en obras desde *Azul Equivocation* (2013) o *Tamtruyt Tamkunt* (studies for a berber carpet) (2013) a *Mur de pluie*, courtesy Azul Jacinto Marino (2016).



28 Anni Albers, *Del tejer*, Museo Guggenheim Bilbao / Princeton University Press, Bilbao / Nueva Jersey, 2017, p. 53. [Edición inglesa: *On Weaving*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 2017, p. 52].

29 *Blue has run* fue realizado con la aprobación cómplice de Chip Morris.

Blue has run no tiene norma ni esquema, y su lectura se experimenta como un deslizamiento, un tránsito sin puntos de origen ni llegada, en otras palabras, un devenir, como el desteñimiento o la huida de un color. Intempestivo y *anacrónico*, volátil y contradictorio, Azul es lo que Viveiros de Castro llama un «agente prosopomórfico», figura del devenir²⁶. Por eso sus actividades pasan siempre por modalidades imprevisibles de alianza y redes temporales de amistad y de colaboración en las que, de modo sintomático, abundan los tejedores²⁷. Que *Blue has run* sea el desdoblamiento poético de un catálogo de textiles no es menos revelador. La confluencia etimológica de texto y textil es

típicamente documental, del textil con la pintura en tanto que ancestro y modalidad nomádica de la misma²⁸, de la impresión mecanizada del libro fotocopiado con la fotografía y el grabado, etc. La comunicación entre las diversas capas, técnicas, prácticas es *de facto* una demostración de la invalidez del concepto de «medio» o *medium* plástico en un caso como este. A ello debemos añadir aspectos puramente relacionales como el hecho de que la obra está confeccionada con el cuerpo de otra, es una apropiación y un regalo²⁹.

Los recorridos erráticos de Azul Jacinto Marino recuerdan a la descripción de la flecha del devenir en *Mil Mesetas*:

24 Eduardo Viveiros de Castro, «Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation», en *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 2: iss. 1, artículo 1, 2004, pp. 5–6.

has run funciona como artefacto emblemático y ejemplar de lo que Rometti Costales han llamado «anarquismo mágico»: una esfera práctica en que el don, el robo, el ritual incompleto y fragmentario, los delirios miméticos sin orden, la alteración del orden del tiempo y la medida espacial, la traducción y la equivocación voluntaria son acciones con valor casi programático. Siguiendo a Viveiros de Castro, diremos que «la traducción es una de las tareas principales del chamanismo» solo a condición de que la traducción sea equívoca²⁴. Traducción como suplantación, borradura, mutación y viceversa. En *Blue has run*, el color que desborda la línea en el tejido, el color que *se corre* es el personaje que *corre*: insemína diseminándose: deviene,

1 *Perezoso museo de piedras*, fotografía color 20 × 30 cm, impresión fotográfica color, 2011.

2 «Agujero», o «abertura».

3 *La inconstancia de piedras salvajes / La salvajería de piedras inconstantes*, doble presentación de diapositivas en bucle, 162 diapositivas color 35 mm, dimensiones variables, 2013.

25 Rometti Costales, *Vamoose, all cacti jut torrid nites by Azul Jacinto Marino*, Kunsthalle Basel, Basilea, 2014, n.p.

escapa de la coincidencia consigo mismo, contagia al libro con su identidad imperceptible: Azul es «un nombre —de cosas o humanos— articulado como un montaje polisémico y perenne de variaciones intensivas que flota libremente. Alguien —un mar de azurita o una variedad de circonio— en oscilación continua entre perspectivas.»²⁵ El libro, como otros objetos asociados a Jacinto Marino, no es obra sino *incidente geo-botano-animo-logo-palimpésstico*, lectura acelerada de los dos volúmenes del *Catálogo* de Morris que se vuelven uno solo. En cada página perforada de blancos el lector encuentra las lógicas flotantes de la erosión, el tartamudeo, el canto, la glosolalia, el poema concreto.

26 Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales*, p. 37.

27 Tejedores humanos y no humanos, productores de redes y mantos y telas y malezas, en obras desde *Azul Equivocation* (2013) o *Tamtruyt Tamkunt* (studies for a berber carpet) (2013) a *Mur de pluie*, courtesy Azul Jacinto Marino (2016).

Blue has run no tiene norma ni esquema, y su lectura se experimenta como un deslizamiento, un tránsito sin puntos de origen ni llegada, en otras palabras, un devenir, como el desteñimiento o la huida de un color. Intempestivo y *anacrónico*, volátil y contradictorio, Azul es lo que Viveiros de Castro llama un «agente prosopomórfico», figura del devenir²⁶. Por eso sus actividades pasan siempre por modalidades imprevisibles de alianza y redes temporales de amistad y de colaboración en las que, de modo sintomático, abundan los tejedores²⁷. Que *Blue has run* sea el desdoblamiento poético de un catálogo de textiles no es menos revelador. La confluencia etimológica de texto y textil es

Columna de plumas, cortesía Azul Jacinto Marino, 2016
Palma tejida, estructura de metal
400 cm
Cortesía de los artistas y galería joségarcía ,mx, Ciudad de México
Foto: Agustín Garza

Feather column, courtesy Azul Jacinto Marino, 2016
Woven palm leaves, metal structure
400 cm
Courtesy of the artists and gallery joségarcía ,mx, Mexico City
Photo: Agustín Garza

28 Anni Albers, *Del tejer*, Museo Guggenheim Bilbao / Princeton University Press, Bilbao / Nueva Jersey, 2017, p. 53. [Edición inglesa: *On Weaving*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 2017, p. 52].

29 *Blue has run* fue realizado con la aprobación cómplice de Chip Morris.

típicamente documental, del textil con la pintura en tanto que ancestro y modalidad nomádica de la misma²⁸, de la impresión mecanizada del libro fotocopiado con la fotografía y el grabado, etc. La comunicación entre las diversas capas, técnicas, prácticas es *de facto* una demostración de la invalidez del concepto de «medio» o *medium* plástico en un caso como este. A ello debemos añadir aspectos puramente relacionales como el hecho de que la obra está confeccionada con el cuerpo de otra, es una apropiación y un regalo²⁹.

Los recorridos erráticos de Azul Jacinto Marino recuerdan a la descripción de la flecha del devenir en *Mil Mesetas*:

24 Eduardo Viveiros de Castro, «Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation», en *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 2: iss. 1, artículo 1, 2004, pp. 5–6.

has run funciona como artefacto emblemático y ejemplar de lo que Rometti Costales han llamado «anarquismo mágico»: una esfera práctica en que el don, el robo, el ritual incompleto y fragmentario, los delirios miméticos sin orden, la alteración del orden del tiempo y la medida espacial, la traducción y la equivocación voluntaria son acciones con valor casi programático. Siguiendo a Viveiros de Castro, diremos que «la traducción es una de las tareas principales del chamanismo» solo a condición de que la traducción sea equívoca²⁴. Traducción como suplantación, borradura, mutación y viceversa. En *Blue has run*, el color que desborda la línea en el tejido, el color que *se corre* es el personaje que *corre*: insemína diseminándose: deviene,

1 *Perezoso museo de piedras*, fotografía color 20 × 30 cm, impresión fotográfica color, 2011.

2 «Agujero», o «abertura».

3 *La inconstancia de piedras salvajes / La salvajería de piedras inconstantes*, doble presentación de diapositivas en bucle, 162 diapositivas color 35 mm, dimensiones variables, 2013.

25 Rometti Costales, *Vamoose, all cacti jut torrid nites by Azul Jacinto Marino*, Kunsthalle Basel, Basilea, 2014, n.p.

escapa de la coincidencia consigo mismo, contagia al libro con su identidad imperceptible: Azul es «un nombre —de cosas o humanos— articulado como un montaje polisémico y perenne de variaciones intensivas que flota libremente. Alguien —un mar de azurita o una variedad de circonio— en oscilación continua entre perspectivas.»²⁵ El libro, como otros objetos asociados a Jacinto Marino, no es obra sino *incidente geo-botano-animo-logo-palimpésstico*, lectura acelerada de los dos volúmenes del *Catálogo* de Morris que se vuelven uno solo. En cada página perforada de blancos el lector encuentra las lógicas flotantes de la erosión, el tartamudeo, el canto, la glosolalia, el poema concreto.

26 Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales*, p. 37.

27 Tejedores humanos y no humanos, productores de redes y mantos y telas y malezas, en obras desde *Azul Equivocation* (2013) o *Tamruyt Tamkunt* (studies for a berber carpet) (2013) a *Mur de pluie*, courtesy Azul Jacinto Marino (2016).

4 César Calvo fue periodista, poeta, escritor y compositor peruano. Autor del libro *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*, Proceso Editores y Editorial Gráfica Labor, Iquitos (Perú), 1981.

5 *Qala-phurk'a* o calapurca, en lengua aimara significa «guiso preparado con piedras ardientes». Es una sopa popular en la zona de Potosí (Bolivia) que se cocina incorporando una o varias

28 Anni Albers, *Del tejer*, Museo Guggenheim Bilbao / Princeton University Press, Bilbao / Nueva Jersey, 2017, p. 53. [Edición inglesa: *On Weaving*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 2017, p. 52].

29 *Blue has run* fue realizado con la aprobación cómplice de Chip Morris.

Blue has run no tiene norma ni esquema, y su lectura se experimenta como un deslizamiento, un tránsito sin puntos de origen ni llegada, en otras palabras, un devenir, como el desteñimiento o la huida de un color. Intempestivo y *anarcónico*, volátil y contradictorio, Azul es lo que Viveiros de Castro llama un «agente prosopomórfico», figura del devenir²⁶. Por eso sus actividades pasan siempre por modalidades imprevisibles de alianza y redes temporales de amistad y de colaboración en las que, de modo sintomático, abundan los tejedores²⁷. Que *Blue has run* sea el desdoblamiento poético de un catálogo de textiles no es menos revelador. La confluencia etimológica de texto y textil es un hecho evidente, pero a esta se unen otras

importantes superposiciones: del textil con la fotografía, con el dispositivo texto-imagen típicamente documental, del textil con la pintura en tanto que ancestro y modalidad nomádica de la misma²⁸, de la impresión mecanizada del libro fotocopiado con la fotografía y el grabado, etc. La comunicación entre las diversas capas, técnicas, prácticas es *de facto* una demostración de la invalidez del concepto de «medio» o *medium* plástico en un caso como este. A ello debemos añadir aspectos puramente relacionales como el hecho de que la obra está confeccionada con el cuerpo de otra, es una apropiación y un regalo²⁹.

Los recorridos erráticos de Azul Jacinto Marino recuerdan a la descripción de la flecha del devenir en *Mil Mesetas*:



30 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, París, 1980, p. 366. Mi traducción.

31 *Ibid.*, p. 364.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, 359–360.

«semidiagonal, transversal, recta libre, línea quebrada, siempre entre medias de sí misma»³⁰. Deleuze y Guattari defendieron estos movimientos como distintivos de toda verdadera producción artística: «líneas abstractas mutantes que se han desvinculado de la tarea de describir un mundo»³¹; líneas como las de los tapices de Beni Ouarain, «que la historia no puede sino retomar o reubicar en sistemas puntuales»³²; devenires que atraviesan el diagrama sin punto de origen ni punto de llegada, pasando siempre por el *medio*: «el medio (*milieu*) no es una media, es un acelerado, es la velocidad absoluta del movimiento»; ese medio del devenir es «bloque, *no man's land*»³³, igual a las diagonales imperceptibles que lo atraviesan.

pedras calentadas previamente sobre las brasas hasta que estuvieran al rojo vivo.

6 El tapete coroideo es una membrana situada en la córnea de muchos animales vertebrados. Es, además, el tejido responsable de que los ojos de algunos animales brillen en la oscuridad.

7 Romped los libros antes de que ellos rompan vuestros corazones.

Este concepto de devenir permite bloquear, y estallar en última instancia, los sistemas puntuales de la representación.

Nada ejemplifica mejor esos sistemas retentivos que los grupos de Klein con los que Rosalind Krauss trata de salvar la noción de *medium* artístico³⁴. En este juego de trilerio, el concepto de *medium* funciona como bolita que circula bajo copas azules, por utilizar el símil del que se sirve la propia Krauss. Así trata de describir estructuralmente la obra de arte como un dispositivo mnemónico destinado a recordar la identidad de un medio o «género» artístico. Según Krauss, el medio equivale a un paradigma o «soporte lógico» (*logical support*) que puede «sustituirse a sí mismo por una sustancia

34 Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*, MIT Press, Cambridge y Londres, 2011, p. 2.

35 *Ibid.*, p. 17.

36 *Ibid.*, p. 18.

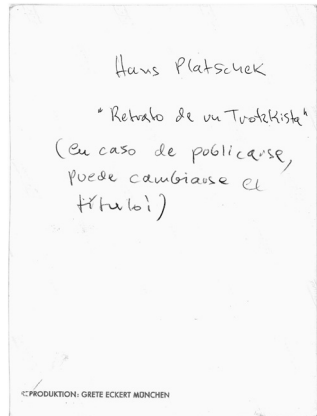
37 *Ibid.*

física para fundar las reglas de un medio. El paradigma del medio podría considerarse la fundación de todas las variaciones posibles abiertas a una sustancia física»³⁵. La consideración de toda obra de arte que no sea desechable como *kitsch* o «fraudulenta» (adjetivos que Krauss aplica a «la instalación» en general), obliga a remitirse a una dicotomía original (*original binary*) «que se expande en un “grupo” de relaciones lógicas»³⁶. Así, por ejemplo, la escultura en su medio expandido se remite en última instancia al desarrollo dialéctico del par que forman el «anclaje al lugar» y la «elevación por encima del suelo»³⁷. Entre ellos Krauss traza la línea de la monumentalidad. Uno de los resultados



del paradigma correspondiente, lo que para Krauss es el *medium* y su «musa individual propia». De este modo se impone la necesidad de definir la experiencia artística como comentario orientado a la identificación, es decir, al mantenimiento del papel de la identidad en la economía de la obra de arte, en detrimento de sus devenires y posibles desbordamientos. A cada desbordamiento le ha de suceder, en efecto, una reinscripción en un esquema binario, por muy «expandido» que este sea.

Una posible respuesta a esta trampa retórica se encuentra en objetos que, como *Blue has run*, operan de manera multilineal



Hans Platschek, *Retrato de un Trotskista*



30 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, París, 1980, p. 366. Mi traducción.

31 *Ibid.*, p. 364.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, 359–360.

«semidiagonal, transversal, recta libre, línea quebrada, siempre entre medias de sí misma»³⁰. Deleuze y Guattari defendieron estos movimientos como distintivos de toda verdadera producción artística: «líneas abstractas mutantes que se han desvinculado de la tarea de describir un mundo»³¹; líneas como las de los tapices de Beni Ouarain, «que la historia no puede sino retomar o reubicar en sistemas puntuales»³²; devenires que atraviesan el diagrama sin punto de origen ni punto de llegada, pasando siempre por el *medio*: «el medio (*milieu*) no es una media, es un acelerado, es la velocidad absoluta del movimiento»; ese medio del devenir es «bloque, *no man's land*»³³, igual a las diagonales imperceptibles que lo atraviesan.

pedras calentadas previamente sobre las brasas hasta que estuvieran al rojo vivo.

6 El tapete coroideo es una membrana situada en la córnea de muchos animales vertebrados. Es, además, el tejido responsable de que los ojos de algunos animales brillen en la oscuridad.

7 Romped los libros antes de que ellos rompan vuestros corazones.

Este concepto de devenir permite bloquear, y estallar en última instancia, los sistemas puntuales de la representación.

Nada ejemplifica mejor esos sistemas retentivos que los grupos de Klein con los que Rosalind Krauss trata de salvar la noción de *medium* artístico³⁴. En este juego de trilerio, el concepto de *medium* funciona como bolita que circula bajo copas azules, por utilizar el símil del que se sirve la propia Krauss. Así trata de describir estructuralmente la obra de arte como un dispositivo mnemónico destinado a recordar la identidad de un medio o «género» artístico. Según Krauss, el medio equivale a un paradigma o «soporte lógico» (*logical support*) que puede «sustituirse a sí mismo por una sustancia

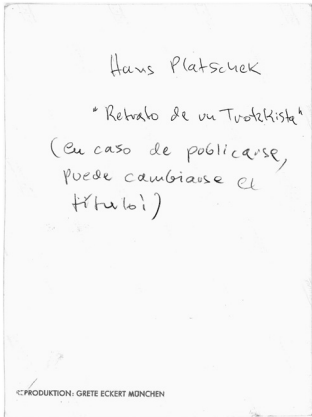
34 Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*, MIT Press, Cambridge y Londres, 2011, p. 2.

35 *Ibid.*, p. 17.

36 *Ibid.*, p. 18.

37 *Ibid.*

física para fundar las reglas de un medio. El paradigma del medio podría considerarse la fundación de todas las variaciones posibles abiertas a una sustancia física»³⁵. La consideración de toda obra de arte que no sea desechable como *kitsch* o «fraudulenta» (adjetivos que Krauss aplica a «la instalación» en general), obliga a remitirse a una dicotomía original (*original binary*) «que se expande en un “grupo” de relaciones lógicas»³⁶. Así, por ejemplo, la escultura en su medio expandido se remite en última instancia al desarrollo dialéctico del par que forman el «anclaje al lugar» y la «elevación por encima del suelo»³⁷. Entre ellos Krauss traza la línea de la monumentalidad. Uno de los resultados



Hans Platschek, *Retrato de un Trotskista*

Crotalometría: el motivo de la señora Simpson, 2016

Serigrafía sobre seda

150×300 cm

Cortesía de los artistas y galería joségarcía ,mx, Ciudad de México

Foto: Rometti Costales

Crotalometry: the pattern of Mrs Simpson, 2016

Silkscreen on cloth

150×300 cm

Courtesy of the artists and gallery joségarcía ,mx, Mexico City

Photo: Rometti Costales

del paradigma correspondiente, lo que para Krauss es el *medium* y su «musa individual propia». De este modo se impone la necesidad de definir la experiencia artística como comentario orientado a la identificación, es decir, al mantenimiento del papel de la identidad en la economía de la obra de arte, en detrimento de sus devenires y posibles desbordamientos. A cada desbordamiento le ha de suceder, en efecto, una reinscripción en un esquema binario, por muy «expandido» que este sea.

Una posible respuesta a esta trampa retórica se encuentra en objetos que, como *Blue has run*, operan de manera multilineal



30 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, París, 1980, p. 366. Mi traducción.

31 *Ibid.*, p. 364.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, 359-360.

«semidiagonal, transversal, recta libre, línea quebrada, siempre entre medias de sí misma»³⁰. Deleuze y Guattari defendieron estos movimientos como distintivos de toda verdadera producción artística: «líneas abstractas mutantes que se han desvinculado de la tarea de describir un mundo»³¹; líneas como las de los tapices de Beni Ouarain, «que la historia no puede sino retomar o reubicar en sistemas puntuales»³²; devenires que atraviesan el diagrama sin punto de origen ni punto de llegada, pasando siempre por el *medio*: «el medio (*milieu*) no es una media, es un acelerado, es la velocidad absoluta del movimiento»; ese medio del devenir es «bloque, *no man's land*»³³, igual a las diagonales imperceptibles que lo atraviesan.

pedras calentadas previamente sobre las brasas hasta que estuvieran al rojo vivo.

6 El tapete coroideo es una membrana situada en la córnea de muchos animales vertebrados. Es, además, el tejido responsable de que los ojos de algunos animales brillen en la oscuridad.

7 Romped los libros antes de que ellos rompan vuestros corazones.

Este concepto de devenir permite bloquear, y estallar en última instancia, los sistemas puntuales de la representación.

Nada ejemplifica mejor esos sistemas retentivos que los grupos de Klein con los que Rosalind Krauss trata de salvar la noción de *medium* artístico³⁴. En este juego de trilerio, el concepto de *medium* funciona como bolita que circula bajo copas azules, por utilizar el símil del que se sirve la propia Krauss. Así trata de describir estructuralmente la obra de arte como un dispositivo mnemónico destinado a recordar la identidad de un medio o «género» artístico. Según Krauss, el medio equivale a un paradigma o «soporte lógico» (*logical support*) que puede «sustituirse a sí mismo por una sustancia

34 Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*, MIT Press, Cambridge y Londres, 2011, p. 2.

35 *Ibid.*, p. 17.

36 *Ibid.*, p. 18.

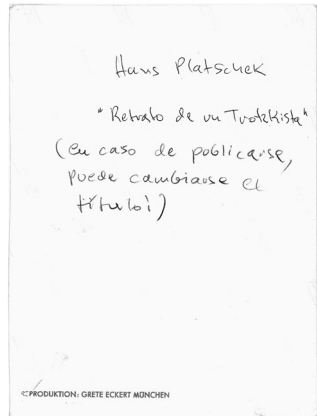
37 *Ibid.*

física para fundar las reglas de un medio. El paradigma del medio podría considerarse la fundación de todas las variaciones posibles abiertas a una sustancia física»³⁵. La consideración de toda obra de arte que no sea desechable como *kitsch* o «fraudulenta» (adjetivos que Krauss aplica a «la instalación» en general), obliga a remitirse a una dicotomía original (*original binary*) «que se expande en un “grupo” de relaciones lógicas»³⁶. Así, por ejemplo, la escultura en su medio expandido se remite en última instancia al desarrollo dialéctico del par que forman el «anclaje al lugar» y la «elevación por encima del suelo»³⁷. Entre ellos Krauss traza la línea de la monumentalidad. Uno de los resultados perversos de este esquema binario es que

8 Solarismo, *SOLARISM SEASON-midair sir jot unlit craze at noon*, una exposición que tuvo lugar entre marzo y abril de 2016 en Mérida (Yucatán, México), en la galería joségarcía ,mx.

la lectura de una obra en concreto debe ir necesariamente precedida del reconocimiento del paradigma correspondiente, lo que para Krauss es el *medium* y su «musa individual propia». De este modo se impone la necesidad de definir la experiencia artística como comentario orientado a la identificación, es decir, al mantenimiento del papel de la identidad en la economía de la obra de arte, en detrimento de sus devenires y posibles desbordamientos. A cada desbordamiento le ha de suceder, en efecto, una reinscripción en un esquema binario, por muy «expandido» que este sea.

Una posible respuesta a esta trampa retórica se encuentra en objetos que, como *Blue has run*, operan de manera multilineal

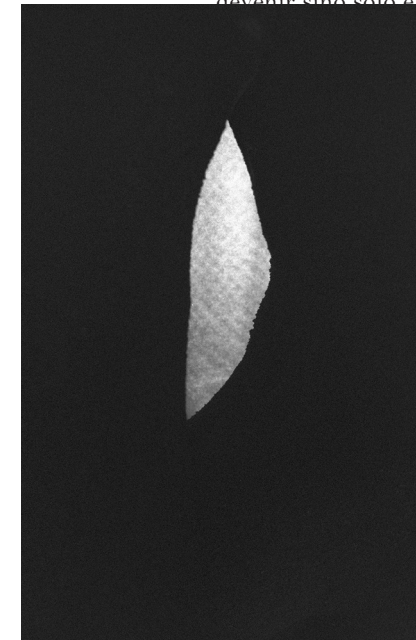


Hans Platschek, *Retrato de un Trotskista*

sobre múltiples «sustancias físicas» (el libro, pongamos, más el textil, la fotografía, la impresión mecanizada y artesanal, la escritura poética), pero también sobre relaciones que atraviesan esas sustancias sobrepasándolas (la amistad, el robo, la confiscación, la transferencia de un soporte a otro, la erosión, la borradura). Tal operación simplemente impide la consolidación del esquema puntual y el dispositivo retórico binario que le acompaña. *Blue has run* como objeto puede ser un «libro» en una de sus presentaciones, pero su modelo compositivo se encuentra a medio camino entre la poesía concreta, el textil, el montaje fotográfico, la música y el dibujo. A ello se añade la manifestación de *Blue has run* como serie de impresiones enmarcadas

y rodeadas por un aura de color que emana de la trasera del marco, y su coexistencia en el espacio de sucesivas *instalaciones* diferentes. La vocación de la obra no es, como el esquema puntual de Krauss podría invitar a pensar, ofrecer una aberración formalista del supuesto «paradigma», aberración a la que por supuesto habría que dar un valor de manifiesto. Simplemente sus principios de composición y de funcionamiento no se sustentan en esquemas de identificación, sino más bien en dinámicas de alianza temporal (la amistad, el robo, la confiscación, la transferencia de un soporte a otro, la erosión, la borradura) y de devenir material (texto-textil, libro-escultura, fotografía-dibujo, texto-escultura, etc.). «No hay que dejarse

38 Viveiros de Castro,
Metafísicas caníbales, p. 179.



hipnotizar, advierte Viveiros de Castro, por las analogías de proporcionalidad, los grupos de Klein y los cuadros de permutación: es preciso saber pasar de la homología correlacional al desajuste transformacional.»³⁸

Pero no hay *medium*, no hay bolita. El concepto de devenir bloquea el trabajo de la representación e impide la identificación de la práctica con una técnica o materialidad central a cual se añaden otras como funciones de un esquema puntual y cualidades de un «soporte lógico». No se trata de una expansión, sino de una migración. El esquema no podrá integrar la travesía del devenir sino solo existir para ser atravesado de su propio dibujo. En la expansión *el azul corre y*

borradura. El texto-textil sería como vacío, y tanta en el tránsito y traducción de un soporte en otro, todos ellos en-tramados y alegóricamente cargados. La infinitud de esa carga es un bloque en el cual se mezclan el secreto y el olvido, infinitud que activa el dispositivo y que es representada por los vacíos integrados dentro del mismo. Los vacíos son a su vez las zonas más lisas, no tabulares, que median entre una manifestación material y su siguiente mutación. De un vacío a otros en múltiples direcciones, se producen movimientos-incidentes *palimp-sésticos*, tropismos cuya figura emblematiza Azul Jacinto Marino como agente imaginario, humano-animal, mineral-atmosférico,

sobre múltiples «sustancias físicas» (el libro, pongamos, más el textil, la fotografía, la impresión mecanizada y artesanal, la escritura poética), pero también sobre relaciones que atraviesan esas sustancias sobrepasándolas (la amistad, el robo, la confiscación, la transferencia de un soporte a otro, la erosión, la borradura). Tal operación simplemente impide la consolidación del esquema puntual y el dispositivo retórico binario que le acompaña. *Blue has run* como objeto puede ser un «libro» en una de sus presentaciones, pero su modelo compositivo se encuentra a medio camino entre la poesía concreta, el textil, el montaje fotográfico, la música y el dibujo. A ello se añade la manifestación de *Blue has run* como serie de impresiones enmarcadas

y rodeadas por un aura de color que emana de la trasera del marco, y su coexistencia en el espacio de sucesivas *instalaciones* diferentes. La vocación de la obra no es, como el esquema puntual de Krauss podría invitar a pensar, ofrecer una aberración formalista del supuesto «paradigma», aberración a la que por supuesto habría que dar un valor de manifiesto. Simplemente sus principios de composición y de funcionamiento no se sustentan en esquemas de identificación, sino más bien en dinámicas de alianza temporal (la amistad, el robo, la confiscación, la transferencia de un soporte a otro, la erosión, la borradura) y de devenir material (texto-textil, libro-escultura, fotografía-dibujo, texto-escultura, etc.). «No hay que dejarse

38 Viveiros de Castro,
Metafísicas caníbales, p. 179.

hipnotizar, advierte Viveiros de Castro, por las analogías de proporcionalidad, los grupos de Klein y los cuadros de permutación: es preciso saber pasar de la homología correlacional al desajuste transformacional.»³⁸

Pero no hay *medium*, no hay bolita. El concepto de devenir bloquea el trabajo de la representación e impide la identificación de la práctica con una técnica o materialidad central a cual se añaden otras como funciones de un esquema puntual y cualidades de un «soporte lógico». No se trata de una expansión, sino de una migración. El esquema no podrá integrar la travesía del devenir sino solo existir para ser atravesado de su propio dibujo. En la expansión *el azul corre* y

situaciones informales, 2017
Cuatro fotografías en b/n sobre aluminio y madera
38x25 cm
Cortesía de los artistas y galería joségarcía ,mx, Ciudad de México

informal situations
Four b/w photographs on aluminium and wood
38x25 cm
Courtesy of the artists and gallery joségarcía ,mx, Mexico City

borradura. El texto-textil sería como vacío, y tanta en el tránsito y traducción de un soporte en otro, todos ellos en-tramados y alegóricamente cargados. La infinitud de esa carga es un bloque en el cual se mezclan el secreto y el olvido, infinitud que activa el dispositivo y que es representada por los vacíos integrados dentro del mismo. Los vacíos son a su vez las zonas más lisas, no tabulares, que median entre una manifestación material y su siguiente mutación. De un vacío a otros en múltiples direcciones, se producen movimientos-incidentes *palimp-sésticos*, tropismos cuya figura emblematiza Azul Jacinto Marino como agente imaginario, humano-animal, mineral-atmosférico,

sobre múltiples «sustancias físicas» (el libro, pongamos, más el textil, la fotografía, la impresión mecanizada y artesanal, la escritura poética), pero también sobre relaciones que atraviesan esas sustancias sobrepasándolas (la amistad, el robo, la confiscación, la transferencia de un soporte a otro, la erosión, la borradura). Tal operación simplemente impide la consolidación del esquema puntual y el dispositivo retórico binario que le acompaña. *Blue has run* como objeto puede ser un «libro» en una de sus presentaciones, pero su modelo compositivo se encuentra a medio camino entre la poesía concreta, el textil, el montaje fotográfico, la música y el dibujo. A ello se añade la manifestación de *Blue has run* como serie de impresiones enmarcadas

y rodeadas por un aura de color que emana de la trasera del marco, y su coexistencia en el espacio de sucesivas *instalaciones* diferentes. La vocación de la obra no es, como el esquema puntual de Krauss podría invitar a pensar, ofrecer una aberración formalista del supuesto «paradigma», aberración a la que por supuesto habría que dar un valor de manifiesto. Simplemente sus principios de composición y de funcionamiento no se sustentan en esquemas de identificación, sino más bien en dinámicas de alianza temporal (la amistad, el robo, la confiscación, la transferencia de un soporte a otro, la erosión, la borradura) y de devenir material (texto-textil, libro-escultura, fotografía-dibujo, texto-escultura, etc.). «No hay que dejarse

38 Viveiros de Castro,
Metafísicas caníbales, p. 179.

hipnotizar, advierte Viveiros de Castro, por las analogías de proporcionalidad, los grupos de Klein y los cuadros de permutación: es preciso saber pasar de la homología correlacional al desajuste transformacional.»³⁸

Pero no hay *medium*, no hay bolita. El concepto de devenir bloquea el trabajo de la representación e impide la identificación de la práctica con una técnica o materialidad central a cual se añaden otras como funciones de un esquema puntual y cualidades de un «soporte lógico». No se trata de una expansión, sino de una migración. El esquema no podrá integrar la travesía del devenir sino solo existir para ser atravesado desde y hacia afuera de su propio dibujo. En ese momento de suspensión *el azul corre y*

se produce una borradura. El texto-textil incorpora tanto materia como vacío, y tanta materia como cabe en el tránsito y traducción de un soporte en otro, todos ellos en-tramados y alegóricamente cargados. La infinitud de esa carga es un bloque en el cual se mezclan el secreto y el olvido, infinitud que activa el dispositivo y que es representada por los vacíos integrados dentro del mismo. Los vacíos son a su vez las zonas más lisas, no tabulares, que median entre una manifestación material y su siguiente mutación. De un vacío a otros en múltiples direcciones, se producen movimientos-incidentes *palimp-sésticos*, tropismos cuya figura emblematiza Azul Jacinto Marino como agente imaginario, humano-animal, mineral-atmosférico,



Edward S. Curtis, «Let the Tricky Black Bear Do His Dance», extraída de *In the Land of the Headhunters*, 1915

humano-textil, ello-ella-él. Azul encarna una praxis poética consistente en abandonar las polaridades, dejando instantáneas imposibles de su movimiento en sus instalaciones y constelaciones de objetos. Estas son documentos de metamorfosis imaginarias y metamorfosis de documentos de la imaginación. Cuando la molécula se vuelve jaguar, el humano se vuelve huipil, la escultura se vuelve planta y el texto droga. El desplazamiento inmesurable de una laguna a otra, de una latitud imperceptible a otra, no produce necesariamente objetos «con sustancia propia», sino fragmentos de relato legibles solo como posos, como hojas, como humo. Umbrales-ruinas. Las huellas de Azul, como la memoria de Antonin Artaud, tienen que

ser inventadas. Así se despliega a ráfagas un arte del no coincidir, que agrava la no coincidencia de lectura y texto, existencia y verdad, esquema de realidad y devenir del deseo. Precisamente porque Azul encarna los poderes emancipatorios del olvido y el deseo, las formas y objetos de los que se sirven portan los estigmas de personajes y colectivos derrotados, persistentes solo en la invisibilidad. La suya es una vida lacunaria, una zona en la que se deposita lo imperceptible.

El yo es un umbral y Azul vive en la homofonía. «Como el pintor-poeta chino: ni imitativo ni estructural, sino cósmico.»³⁹ En lengua yaqui, *yo* quiere decir «antiguo, maravilloso, mágico». Por otro lado:

39 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, p. 343.

40 Manuel Carlos Silva Encinas, «Fundamentos míticos de la metamorfosis en la tradición oral yaqui», en VV. AA., *El Noroeste de México. Sus culturas orales*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 1991, pp. 281–283.

[...] la palabra *sol*, *Ta'a*, es homófona con el verbo *saber* o *conocer* y con el sustantivo *día*. Entendiendo esto es como puede interpretarse que [...] todos quisieron castigar al hombre que le puso nombre al sol [...] Lo persiguieron hasta alcanzarlo cerca de la orilla del mar, lo apalearon tanto que quedó en forma de tortilla, tirado en la playa. De allí se fue arrastrando al mar y se convirtió en el *Tajkai kuchu*, el Pez Tortilla, es el pez conocido como *cochito*. En otra narración, el hombre llega a su casa y se acuesta a descansar sobre su petate. Su mujer lo escucha que empieza a crujir, el petate se pega al cuerpo y se convierte en escamas y las alas del sombrero en aletas. Entonces su mujer le pregunta: —¿Qué tienes, por qué estás

crujiendo? —Me estoy transformando —le contesta el hombre— ve con la gente del pueblo para que vengan a verme, para que mañana o pasado no hagan lo que yo hice [...] Cuando la mujer regresó con la gente, se encontró con un gran charco de agua, que iba creciendo, y en medio, varios peces blancos del tamaño de una persona. Así fue creciendo hasta que se convirtió en una laguna.⁴⁰


**Agitating Azure Anarchisms
with Fragmented Red-Black Ripples
Sheltered by Palm Trees**

A conversation between
Rometti Costales and Juan Canela

Juan Canela (JC): I remember that the first work of yours that I saw caught my attention powerfully. It produced a sensation of uncertainty that, strangely enough, made me feel at home. When I approached the exhibit label I read a name—which I have later repeatedly encountered in your company—that



Juan Canela (JC): I remember that the first work of yours that I saw caught my attention powerfully. It produced a sensation of uncertainty that, strangely enough, made me feel at home. When I approached the exhibit label I read a name—which I have later repeatedly encountered in your company—that



Tamruyt Tamkunt (estudios para una alfombra bereber), 2015
Papel azul, impresión en tinta
60×42 cm
Cortesía de los artistas y galería Jousse Entreprise, París
Foto: Rometti Costales

Tamruyt Tamkunt (studies for a berber carpet), 2015
Blue paper, ink jet print
60×42 cm
Courtesy of the artists and gallery Jousse Entreprise, Paris
Photo: Rometti Costales

Juan Canela (JC): I remember that the first work of yours that I saw caught my attention powerfully. It produced a sensation of uncertainty that, strangely enough, made me feel at home. When I approached the exhibit label I read a name—which I have later repeatedly encountered in your company—that

made me understand the why of the connection with those rocks on tiles. Who is Azul Jacinto Marino?

Rometti Costales (RC): The esplanade is not visible from the road. At the edge of the jungle, at an altitude of 751 or 753 meters above sea level, approximately sixteen kilometers north of La

Merced (population 24 674), right after the junction to Pueblo Pardo via the Oxopampa route, there is a rectangle of concrete, humidity, moss, and semi-decomposed black leaves. Its surface is somewhat lower than the ground level. The low walls that surround it serve as a support for the cultivation of the larvae

of snails or other unidentified mollusks. A board of wood, swollen with water from the frequent rains, leans on one of the walls, an irregular diagonal used to access the concrete platform. A botanical garden that is always in bloom and in permanent conflict with the surrounding jungle encircles the platform. The

variables in temperature and humidity, suspended among the vegetation and the few structures of the garden, are almost imperceptible, especially in this time of the year. The feeble sunlight is not able to dissipate the air's saturation. Its viscous density binds things together, inciting them to mutually invade one another,



variables in temperature and humidity, suspended among the vegetation and the few structures of the garden, are almost imperceptible, especially in this time of the year. The feeble sunlight is not able to dissipate the air's saturation. Its viscous density binds things together, inciting them to mutually invade one another,

La cortina del Anarquismo Mágico, 2015
Semillas de huayruro, cuerda de lino
285 × 245 cm
Colección Centre national des arts plastiques (CNAP)
Foto: Aurélien Mole

The curtain of Anarquismo Mágico, 2015
Huayruro seeds, linen rope
285 × 245 cm
Centre national des arts plastiques (CNAP) collection
Photo: Aurélien Mole

variables in temperature and humidity, suspended among the vegetation and the few structures of the garden, are almost imperceptible, especially in this time of the year. The feeble sunlight is not able to dissipate the air's saturation. Its viscous density binds things together, inciting them to mutually invade one another,

to penetrate each other's vital spaces in a constant fluctuation of materials, substances, and senses.

On the platform there are irregular rows of stones of different sizes and forms, shaped by the waters of the Paucartambo and Perené rivers. The local people bring them there after having

found them on the nearby river banks, carefully descending the board to the rectangle and depositing them together with the other stones. Water hyacinths and micro-remnants of prehistoric animals are incrusting in the fissures of the rocks' surfaces. Each stone that looks like something other than itself (an infinite spiral, a

FLOATING UP LIKE THE DROWNED (ON BLUE FRAGMENTS OR BLUE JAGUARS)

Quinn Latimer

You ain't never been blue.
—Nina Simone

She had never been born entirely.
—Carl Jung

Any origin is also an end.
—Eduardo Viveiros de Castro

Blue has run.
—Rometti Costales

bird about to crash, another one spreading its wings, a fragment of a cyborg, an ashtray, a piece of a vanquished fortress, etc.) can join the Perezoso museo de piedras.¹ Azul collects them, Jacinto distributes them, and Marino takes care of the relations between them and their interstices. Azul Marino and Jacinto, Marino

¹ From an email by the artists Rometti Costales to the author.

"We found it in the library of Centro Na Bolom, in San Cristobal de las Casas."¹ The book, they mean, the catalogue. (*Is this the beginning of the story, the book, the project of? Let's see. Esperanza springs eternal, etcetera.*) Which catalogue? One of images and of captions. Of textiles. Three collections of. Spirit (language) and matter (language). From Chiapas. But we've gone too quickly—I have some other questions, their statement (*their spirits or fragments*), to attend to first.

So. Writing always produces an image. (*What do you see when you read that, come to the end of that sentence? An empty frame, paper or monitor, pale-dark*

content? The word "image"—what does it look like? How to weigh it in your hand, your mouth, the page? Like a stone or like a frame? Or the cloth—blue—that covers it.) Paradoxically, however, language is also usually understood as prompted by an image—or object or an image of an object in the world—one that coaxes forth language to name it, to describe it. Language *follows*. Writing, in particular, is understood generally as secondary. The material object or lived experience is perceived as first, the writing by which it is named—language at once critical or descriptive or poetic or authoritarian or economic or all simultaneously—comes

2
Cited in Peter Boxall, *Since Beckett: Contemporary Writing in the Wake of Modernism* (London: A&C Black, 2009), 29.

Azul Jacinto, Jacinto Azul Marino; the three of them mediate the spaces between the stones, perpetual macaws, mineralized flowers, constant humidity, and tourism. People say that one empty Sunday morning they got off the bus together with a group of students of botany and stayed there, taking care of Perezoso.

after. Is this always true, though? Which is origin, which is generated, which is daughter (or jaguar)? How to accurately describe an image? How to accurately produce one?

When considering the vagaries of linearity, of sequence, of birth and experience, I often think back to an infamous case study of Carl Jung—a case then used, fitfully, by writers including Samuel Beckett, Marguerite Duras, and W. G. Sebald in their own work on memory and childhood and trauma. In this case, Jung describes a little girl who had never really been alive:

Recently I saw the case of a little of girl of ten who had some of the most amazing mythological dreams. Her father consulted me about these dreams. I could not tell him what I thought because they contained an uncanny prognosis. The little girl died a year later of an infectious disease. She had never been born entirely.²

In Beckett's *Watt*, the refrain "never been properly born" arises repeatedly, a series of dark-blue waves. In his *How It Is*, Beckett writes: "that childhood said to have been mine the difficulty in believing in it ... the mud upwards born upwards floating up like

3
Ibid.

4
Quinn Latimer, "My West" in *Rumored Animals* (San Jose, CA: Dream Horse Press, 2012), 19.

But
supp
oper
osci
The
spec
stan
one



the drowned."³ In Duras's *The Lover*, the young female protagonist—an exemplary case of "I"—has the experience of sex and trauma marking her young face, a kind of speculative (blue) bruise of age that older men recognize and respond to, before she has ever actually experienced it herself. In a poem called "My West" that I myself wrote many years ago, under the steady trance of young adulthood and literature and all its silver-blue water, I concluded: "As a child, my memory quickened—experience / did not lead but followed—and came before the wish / I was sent to the river to swallow."⁴

There are other examples. Indeed, we might add to this odd, fragmentary list of texts of inverted orders of blue experience: Rometti Costales's book *Blue has run* (BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, 2016). Their strange, beautiful book, full of erasures and oclusions and poetic fragments conjuring color and animal and herbal and textile and spectral, dark images, is a fragmented facsimile of a catalogue of textiles from Chiapas. Their book functions as a kind of script and as a (very deep) well to the many projects—exhibitions, research, and books—that both precede and follow it. All of their recent projects seem equally born from *Blue*

Azul Jacinto, Jacinto Azul Marino; the three of them mediate the spaces between the stones, perpetual macaws, mineralized flowers, constant humidity, and tourism. People say that one empty Sunday morning they got off the bus together with a group of students of botany and stayed there, taking care of Perezoso.

2
Cited in Peter Boxall, *Since Beckett: Contemporary Writing in the Wake of Modernism* (London: A&C Black, 2009), 29.

after. Is this always true, though? Which is origin, which is generated, which is daughter (or jaguar)? How to accurately describe an image? How to accurately produce one?

When considering the vagaries of linearity, of sequence, of birth and experience, I often think back to an infamous case study of Carl Jung—a case then used, fitfully, by writers including Samuel Beckett, Marguerite Duras, and W. G. Sebald in their own work on memory and childhood and trauma. In this case, Jung describes a little girl who had never really been alive:

Recently I saw the case of a little of girl of ten who had some of the most amazing mythological dreams. Her father consulted me about these dreams. I could not tell him what I thought because they contained an uncanny prognosis. The little girl died a year later of an infectious disease. She had never been born entirely.²

In Beckett's *Watt*, the refrain "never been properly born" arises repeatedly, a series of dark-blue waves. In his *How It Is*, Beckett writes: "that childhood said to have been mine the difficulty in believing in it ... the mud upwards born upwards floating up like

But
supp
oper
osci
The
spec
stan
one

3
Ibid.

4
Quinn Latimer, "My West" in *Rumored Animals* (San Jose, CA: Dream Horse Press, 2012), 19.

Los ojos de almendra son remplazados por puntos y círculos,
2016–2017
Película b/n en 16 mm transferida a HD
8m 55s
Cortesía de los artistas y galería joségarcía .mx,
Ciudad de México

The almond shaped eyes are replaced by dots and circles,
2016–2017
16 mm b/w film transferred on HD video
8m 55s
Courtesy of the artists and gallery joségarcía .mx,
Mexico City

the drowned."³ In Duras's *The Lover*, the young female protagonist—an exemplary case of "I"—has the experience of sex and trauma marking her young face, a kind of speculative (blue) bruise of age that older men recognize and respond to, before she has ever actually experienced it herself. In a poem called "My West" that I myself wrote many years ago, under the steady trance of young adulthood and literature and all its silver-blue water, I concluded: "As a child, my memory quickened—experience / did not lead but followed—and came before the wish / I was sent to the river to swallow."⁴

There are other examples. Indeed, we might add to this odd, fragmentary list of texts of inverted orders of blue experience: Rometti Costales's book *Blue has run* (BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, 2016). Their strange, beautiful book, full of erasures and oclusions and poetic fragments conjuring color and animal and herbal and textile and spectral, dark images, is a fragmented facsimile of a catalogue of textiles from Chiapas. Their book functions as a kind of script and as a (very deep) well to the many projects—exhibitions, research, and books—that both precede and follow it. All of their recent projects seem equally born from *Blue*

2
Cited in Peter Boxall, *Since Beckett: Contemporary Writing in the Wake of Modernism* (London: A&C Black, 2009), 29.

Azul Jacinto, Jacinto Azul Marino; the three of them mediate the spaces between the stones, perpetual macaws, mineralized flowers, constant humidity, and tourism. People say that one empty Sunday morning they got off the bus together with a group of students of botany and stayed there, taking care of Perezoso.

after. Is this always true, though? Which is origin, which is generated, which is daughter (or jaguar)? How to accurately describe an image? How to accurately produce one?

When considering the vagaries of linearity, of sequence, of birth and experience, I often think back to an infamous case study of Carl Jung—a case then used, fitfully, by writers including Samuel Beckett, Marguerite Duras, and W. G. Sebald in their own work on memory and childhood and trauma. In this case, Jung describes a little girl who had never really been alive:

Recently I saw the case of a little of girl of ten who had some of the most amazing mythological dreams. Her father consulted me about these dreams. I could not tell him what I thought because they contained an uncanny prognosis. The little girl died a year later of an infectious disease. She had never been born entirely.²

In Beckett's *Watt*, the refrain "never been properly born" arises repeatedly, a series of dark-blue waves. In his *How It Is*, Beckett writes: "that childhood said to have been mine the difficulty in believing in it ... the mud upwards born upwards floating up like

3
Ibid.

4
Quinn Latimer, "My West" in *Rumored Animals* (San Jose, CA: Dream Horse Press, 2012), 19.

But another story also circulates. They supposedly came out of a loophole that opened up during one of the perspective oscillations, so common in this region. They materialized as colors of the visible spectrum during an interchange of substances between one entity and another one that was not yet entirely finished, as

the drowned."³ In Duras's *The Lover*, the young female protagonist—an exemplary case of "I"—has the experience of sex and trauma marking her young face, a kind of speculative (blue) bruise of age that older men recognize and respond to, before she has ever actually experienced it herself. In a poem called "My West" that I myself wrote many years ago, under the steady trance of young adulthood and literature and all its silver-blue water, I concluded: "As a child, my memory quickened—experience / did not lead but followed—and came before the wish / I was sent to the river to swallow."⁴

There are other examples. Indeed, we might add to this odd, fragmentary list of texts of inverted orders of blue experience: Rometti Costales's book *Blue has run* (BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, 2016). Their strange, beautiful book, full of erasures and oclusions and poetic fragments conjuring color and animal and herbal and textile and spectral, dark images, is a fragmented facsimile of a catalogue of textiles from Chiapas. Their book functions as a kind of script and as a (very deep) well to the many projects—exhibitions, research, and books—that both precede and follow it. All of their recent projects seem equally born from *Blue*

5
Nina
Simone,.
"Mood
Indigo" on
Little Girl Blue
(1958). Lyrics
accessed on
March 10
at: [https://
genius.com/
Nina-simone-
mood-indigo-
lyrics](https://genius.com/Nina-simone-mood-indigo-lyrics).

graduations of chromatic hues defined by three names: Azul [blue], Jacinto [hyacinth], Marino [marine].

The eruption of a volcano in the northern Andes, more than 150 years ago, spat them out like jets of lava. While flying through the air, they cooled down during their trajectory until turning into

has run, read and written from it, "floating up like the drowned" in all that blue. The last line of their book reads: "the blue is indigo," yes. A bit earlier, nearly a century, in 1958, on the first track of her first album *Little Girl Blue*, Nina Simone sings, "You ain't never been blue, no, no, no. / You ain't never been blue. / Till you've had that mood indigo." Though her lyrics were born earlier, in 1930, when Irving Mills wrote them for a song by Duke Ellington⁵. Perhaps they were only written then so they might be borne upward to Simone. Or perhaps those lines, their dye and dying, began floating up toward her

"like the drowned" much, much earlier—before they were ever sung or written down.

Indigo was a central currency of the West African slave trade, for which human beings were bought and sold; indigo was an essential element of Spanish colonialist violence and land exploitation in Central America, including in Chiapas, during the long sixteenth century, and later on by the British during their colonial rule in India. Though initially it was said that the Spanish had brought indigo production to Mesoamerica with them, there is evidence that belies this.

6
Carlos Batres,
Lucrecia de
Batres, Marlen
Garnica,
Ramiro
Martínez, and
Raquel Valle,
"Evidences
of the Indigo
Industry in
the Copan-
Ch'orti'
Basin," acces-
sed on March
10, 2018, at
[http://www.
famsi.org/
reports
/03101/
53batres_
batres/
53batres_
batres.pdf](http://www.famsi.org/reports/03101/53batres_batres/53batres_batres.pdf).

solid masses, finally landing on the rectangle of an optical illusion, a motif of reversible cubes that made them oscillate between its twofold perspective. The equatorial light, filtered by the cumuli in the sky, wavered over their porous material, causing them to suddenly change forms. A little while later that same light

In the cave of La Garrafa, in Chiapas, the *huipil* of a girl was recovered together with a blanket and a shirt, as well as several linens dated to the end of the XV century and the beginning of the XVI. The *huipil* was dyed blue, with a hue that was consistent with the indigo tone, thus reinforcing the notion of its pre-Hispanic use. Other scholars have argued that the blue Maya color of murals and vessels is a combination of indigo with *Attapulgus* clay. The *Chilam Balam* explains that whenever the characters included in the narration are suffering, the fact is expressed with an indigo-dyed body.⁶

So subscribed stages and sequences of origin and order—birth and death, experience and memory, language and image, objects and objecthood, books and exhibitions, song and sung, chromatic culture and colonialism, botany and violence, suffering and transformation—remain a question. Flooding upward. But there are so many—questions, I mean. And orders (their colors). See how they fill the air, its page. Let's leave them there—on the page, in the air, your mouth, your ear—and see what they produce, later (or earlier).

Thinking again of Jung's girl of ten who had "the most amazing mythological

7
Eduardo Viveiros de Castro, "Perspectivism and Multinaturalism in Indigenous America," in *The Forest & The School: Where To Sit at the Dinner Table?*, ed. Pedro Neves Marques (Berlin: Sternberg Press, 2014), 321.

and the out-of-date chemicals of a photographic laboratory will be fixed on 35 millimeter film, leaving the 162 portraits of solidified lava fragments savagely inconstant.²

Reversible cubes, three words whispered in an ear saturated with psychotropics during a particularly dense night,

dreams," I am reminded of this statement by Eduardo Viveiros de Castro, in his landmark essay on Indigenous theory and cosmologies, "Perspectivism and Multinaturalism in Indigenous America":

Discourse without subject, Levi-Strauss said of myth; discourse "only of subjects" we could equally say, this time talking not about the enunciation of the discourse but rather of the enunciated. Myth, as the universal vanishing point of perspectivism, speaks of a state of being where bodies and names, souls and actions, self and other intermingle; floating in the same pre-subjective and pre-objective

milieu. A milieu whose demise mythology precisely sets out to narrate, since any origin is also an end.⁷

Any origin is also an end, it's true. In that spirit, let's return to the library of Centro Na Bolom, which like any library (though it is not, simply, any library) is both an end and a beginning. Both openings "in the envelope," as it were.

*

In year 2015, the artists (and writers) Julia Rometti and Victor Costales took a long research trip across the Yucatán peninsula.

9
Eduardo Viveiros de Castro, "Se tudo e humano, tudo e perigoso," interview with Jean-Christophe Royoux in *Encontros* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001), 110.

the moss on a colliding bird that looks like limestone. Flower, mineral, name of a Greek myth. In the jungle every sound tends to have its own density.

Before or after having taken charge of the relations between stones that do not look like themselves, they would return as the signers of a booklet with dozens of

(I'm not sure of the color of their trip, but I imagine that it was on the spectrum.) In a library in San Cristobal de las Casas, in Chiapas, they came across this 1979 book: *A Catalogue of Textiles and Folk Art of Chiapas*, by anthropologist Walter F. Morris Jr. Walter is called Chip; Chip's publication was originally printed in an edition of one hundred copies, most of which have been lost or are housed in various specialized libraries. Libraries like the one at Centro Na Bolom.

This library and center's name comes from the Mayan word for jaguar, *bolom*. Centro Na Bolom was originally the home of the

Danish archeologist Frans Blom and Gertrude Duby Blom, a Swiss-German photographer, journalist, and environmentalist. In the jungle, Frans Blom's nickname was Pancho Bolom, evoking the sacred jaguar. An ancient stone jaguar from a Mayan frieze marks the front door of Casa Na Bolom, or House of the Jaguar, today. ("The Indians say that jaguars are human, that they too are human, but also that they and the jaguars cannot be human at the same time," notes Viveiros de Castro.⁸) In addition to a library, Na Bolom operates as a hotel, museum, and research center run by Asociación Cultural Na Bolom, a nonprofit organization dedicated to the protection

anagrams: cosmic diva just on a to z literature; or just let caos ajar to vulcanized limit; cut time jilts jacaranda azulationist cover loom; ecstatic jus carved into amazonita join turmoil roll; these are only a few of them.

The last page of the booklet has their three names: Azul Jacinto Marino.

of the Lacandon Maya—a local Indigenous people—and the preservation of the Chiapas rainforest. Na Bolom was built in 1950, when the Bloms purchased the ruins of a monastery on the outskirts of San Cristóbal de las Casas. As a cultural, social, and academic center, Na Bolom includes, significantly, the Bloms's personal library devoted to Mayan culture.

Among the books there Rometti Costales found Chip Morris's strangely transfixing publication, which catalogues three (then private) collections of Southern Mexican fabrics and weaving patterns, all of which Morris helped assemble in the 1970s, and which now have

become public: the Morris, Pellizzi, and Pomar Collections. Rometti Costales were struck by a number of things about Chip's unique catalogue, among them the poor quality of the printed images—which turns them spectral, makes them nearly indecipherable, transforming them into abstractions of form that suggest both the pre-modern and modern, or their metaphors—and the attendant captions, which are precise and patient and descriptive in the extreme. Perhaps the captions, their writer, understood that the reproductions to come would be less precise. Perhaps the language was born first, then the textiles and objects. Perhaps the

9
Viveiros de Castro, "Perspectivism and Multinaturalism," 326.

10
From a Skype conversation with the artists in January 2018, between Mexico City and Marfa, Texas.

equi
othe
at s
brov
hav



captions gave birth to (subjecthood) is possibly this interestingly ambiguous objects but of necessity subject since they are material incarnations of tonality," adds Viveiros:

Inspired by the shadowy abstraction of the printed images, and the copious description of the captions, Rometti Costales made a facsimile of the book. They then began reducing and abstracting the textual content, erasing some words and lines, leaving others, and thus creating a "quarry of image and words"¹⁰ (limbs of language stretching

able, like could prove cularly ments wholes, or o can say—reducing and extracting the text captions, the allusive and elusive fragments began to match the evocative essentialism of the images themselves. The captions were loosened from their use as description, as textual illustration; they were given a freedom of projection that is more than description, projecting something beyond description. Poor copies, poor

anagrams: cosmic diva just on a to z literature; or just let caos ajar to vulcanized limit; cut time jilts jacaranda azulationist cover loom; ecstatic jus carved into amazonita join turmoil roll; these are only a few of them.

The last page of the booklet has their three names: Azul Jacinto Marino.

of the Lacandon Maya—a local Indigenous people—and the preservation of the Chiapas rainforest. Na Bolom was built in 1950, when the Bloms purchased the ruins of a monastery on the outskirts of San Cristóbal de las Casas. As a cultural, social, and academic center, Na Bolom includes, significantly, the Bloms's personal library devoted to Mayan culture.

Among the books there Rometti Costales found Chip Morris's strangely transfixing publication, which catalogues three (then private) collections of Southern Mexican fabrics and weaving patterns, all of which Morris helped assemble in the 1970s, and which now have

become public: the Morris, Pellizzi, and Pomar Collections. Rometti Costales were struck by a number of things about Chip's unique catalogue, among them the poor quality of the printed images—which turns them spectral, makes them nearly indecipherable, transforming them into abstractions of form that suggest both the pre-modern and modern, or their metaphors—and the attendant captions, which are precise and patient and descriptive in the extreme. Perhaps the captions, their writer, understood that the reproductions to come would be less precise. Perhaps the language was born first, then the textiles and objects. Perhaps the

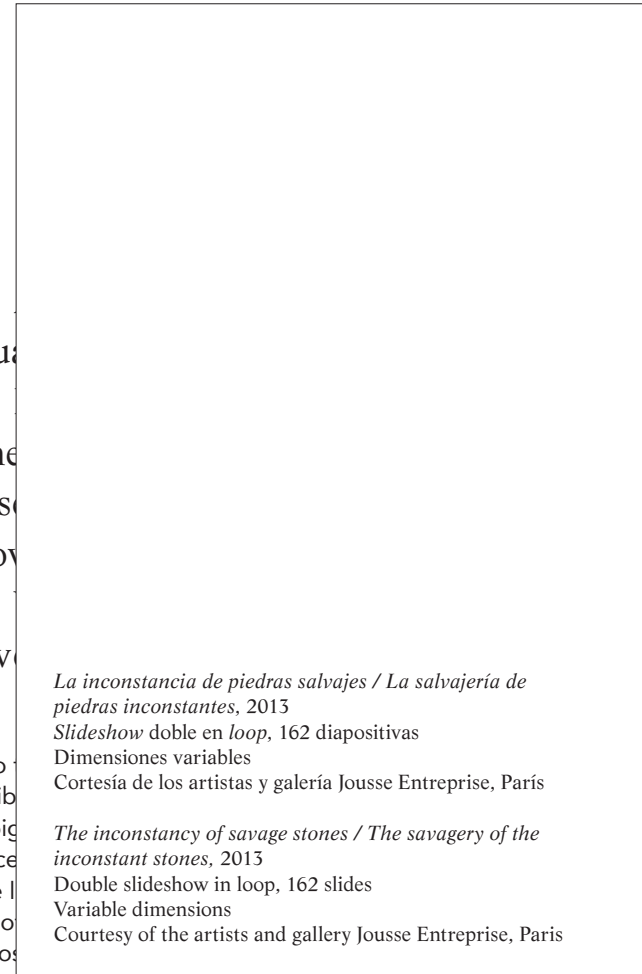
9
Viveiros de Castro, "Perspectivism and Multinaturalism," 326.

10
From a Skype conversation with the artists in January 2018, between Mexico City and Marfa, Texas.

captions gave birth to (subjecthood) is possible this interestingly ambiguous are objects but of necessity subject since they are material incarnations of rationality," adds Viveiros

Inspired by the shadowy abstraction of the printed images, and the copious description of the captions, Rometti Costales made a facsimile of the book. They then began reducing and abstracting the textual content, erasing some words and lines, leaving others, and thus creating a "quarry of image and words"¹⁰ (limbs of language stretching

equi
othe
at s
bro
hav



La inconstancia de piedras salvajes / La salvajería de piedras inconstantes, 2013
Slideshow doble en loop, 162 diapositivas
Dimensiones variables
Cortesía de los artistas y galería Jousse Entreprise, París

The inconstancy of savage stones / The savagery of the inconstant stones, 2013
Double slideshow in loop, 162 slides
Variable dimensions
Courtesy of the artists and gallery Jousse Entreprise, Paris

ble, like
uld prove
cularly
ments
wholes, or
o can say—
reducing

and extracting the text captions, the allusive and elusive fragments began to match the evocative essentialism of the images themselves. The captions were loosened from their use as description, as textual illustration; they were given a freedom of projection that is more than description, projecting something beyond description. Poor copies, poor

anagrams: cosmic diva just on a to z literature; or just let caos ajar to vulcanized limit; cut time jilts jacaranda azulationist cover loom; ecstatic jus carved into amazonita join turmoil roll; these are only a few of them.

The last page of the booklet has their three names: Azul Jacinto Marino.

of the Lacandon Maya—a local Indigenous people—and the preservation of the Chiapas rainforest. Na Bolom was built in 1950, when the Bloms purchased the ruins of a monastery on the outskirts of San Cristóbal de las Casas. As a cultural, social, and academic center, Na Bolom includes, significantly, the Bloms's personal library devoted to Mayan culture.

Among the books there Rometti Costales found Chip Morris's strangely transfixing publication, which catalogues three (then private) collections of Southern Mexican fabrics and weaving patterns, all of which Morris helped assemble in the 1970s, and which now have

become public: the Morris, Pellizzi, and Pomar Collections. Rometti Costales were struck by a number of things about Chip's unique catalogue, among them the poor quality of the printed images—which turns them spectral, makes them nearly indecipherable, transforming them into abstractions of form that suggest both the pre-modern and modern, or their metaphors—and the attendant captions, which are precise and patient and descriptive in the extreme. Perhaps the captions, their writer, understood that the reproductions to come would be less precise. Perhaps the language was born first, then the textiles and objects. Perhaps the

9
Viveiros de Castro, "Perspectivism and Multinaturalism," 326.

10
From a Skype conversation with the artists in January 2018, between Mexico City and Marfa, Texas.

A name full of indigos on a space of equality that flowers among azurites.

Bluish tiles like water hyacinths or other flying creatures, hyacinth macaws at sea level, pecking clay at the cliffs of brown-colored rivers.

What we do know is that they have a good collection of rain—or

captions gave birth to their objects—so much (subjecthood) is possible. ("Artifacts possess this interestingly ambiguous ontology: they are objects but of necessity they point to a subject since they are like solidified actions, material incarnations of a nonmaterial intentionality," adds Viveiros de Castro.⁹)

Inspired by the shadowy abstraction of the printed images, and the copious description of the captions, Rometti Costales made a facsimile of the book. They then began reducing and abstracting the textual content, erasing some words and lines, leaving others, and thus creating a "quarry of image and words"¹⁰ (limbs of language stretching

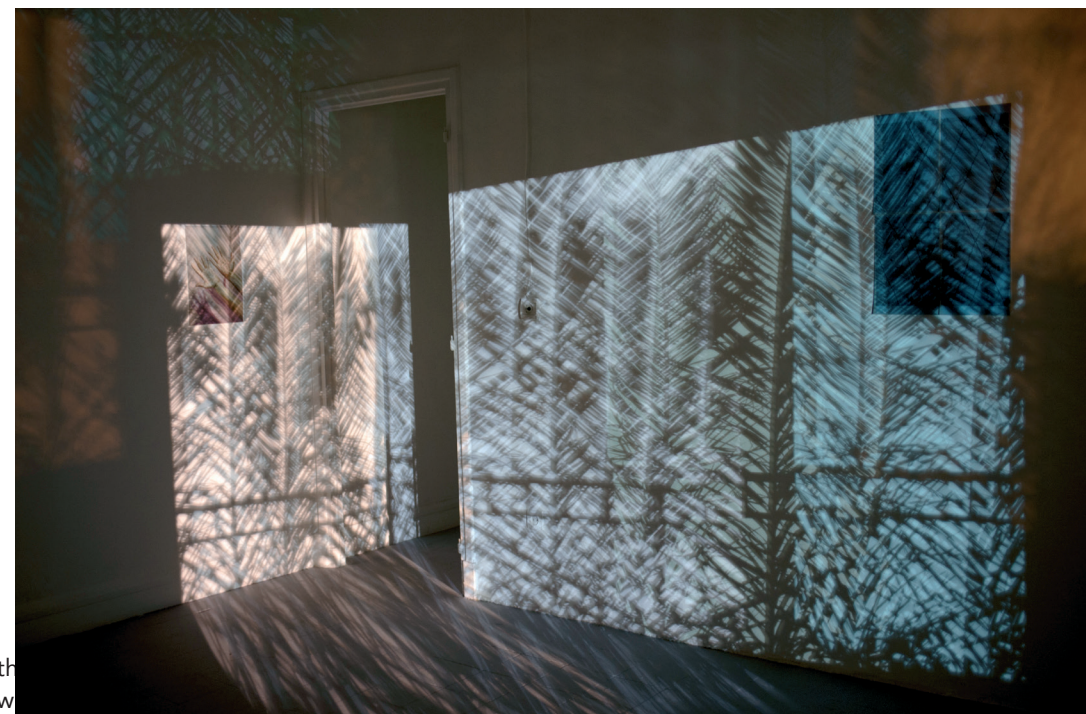
and gleaming like quartz, like marble, like mineral, across the pages) that would prove productive again and again, particularly the slim, evocative, linguistic fragments born from their more descriptive wholes, or perhaps giving birth to them. Who can say—once again—what comes first. By reducing and extracting the text captions, the allusive and elusive fragments began to match the evocative essentialism of the images themselves. The captions were loosened from their use as description, as textual illustration; they were given a freedom of projection that is more than description, projecting something beyond description. Poor copies, poor

feather—capas, which decide to be one or the other according to the seasons and to the necessity of camouflaging themselves. They came to be a wall of rain, a column of feathers, a cloak. All combinations are possible thanks to their courtesy.

translation, mistranslation, poor printing, better projection? All questions (in different colors).

Blue has run was published in 2016, following the artists' exhibition *Azul Jacinto Marino* at Centre d'art contemporain – la synagogue de Delme that opened in late 2015 and closed early the following year. More blue, yes. The title of that show might have stemmed from a 2013 work by Rometti Costales called *Roca | Azul | Jacinto | Marino | Errante*, in which the artists depicted a portrait of Azul Jacinto Marino, a fictive shaman, poet, and anarchist. For the work, the artists set two volcanic rocks on concrete tiles,

composing a Necker Cube pattern—a 3D optical illusion of a shape oscillating among perspectives—traced in a deep, yes, blue. Indeed, this blue, in all its names and forms and languages and hues—*indigo, anil, azul, marine, marino, mar, jacinto, hyacinth*—has been running like a thread, or like a river, or like a mineral, or like an herbal, or simply (never so simply) like a color of political and emotional and botanical and economic significance, through Rometti Costales's body of work for some time, at once predicting and predicating the book that would become—what—*Blue has run*.



the w
Galerie Jousse Entreprise, in Paris, titled *CUP OR CAT*, included work inspired by *Blue has run*. While an exhibition at José García, in Mexico City, in October 2017, called *Perhaps esperanza waiting or sunset*, took its various titles from their book, which then inspired the artworks themselves. For the latter show, the artists noted:

Perhaps esperanza waiting or sunset is the title of the exhibition that borrows its form from a series of loose phrases without apparent

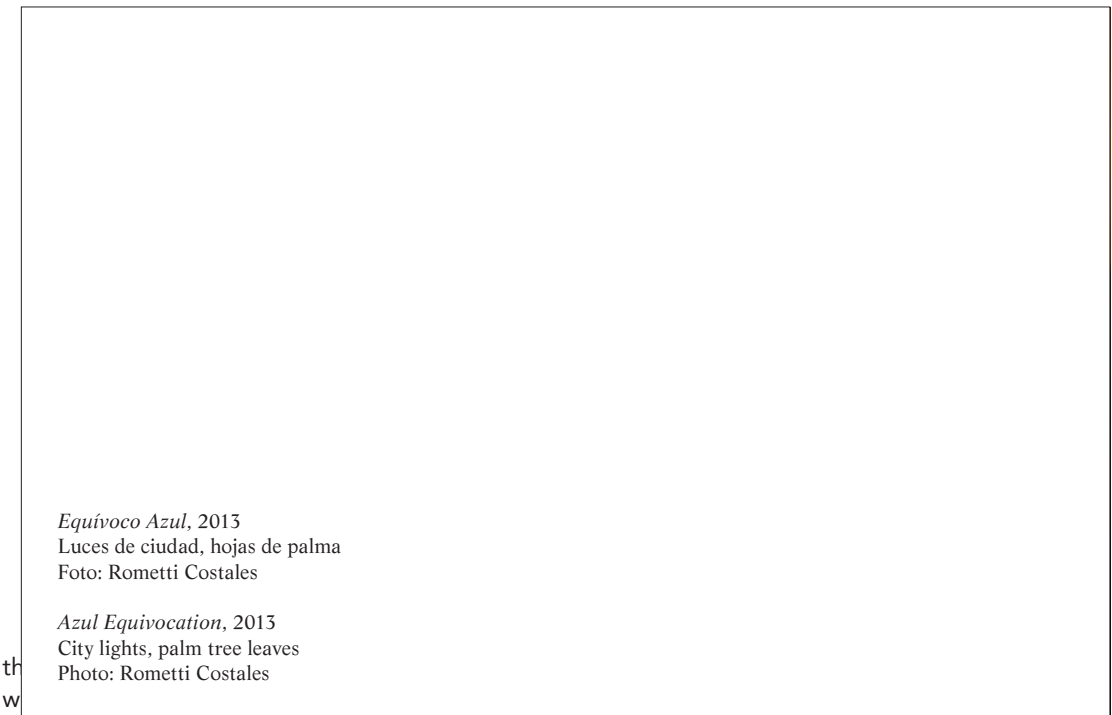
which describes forms and objects from an inventory of a collection of textiles and their state: the qualities of the colors, the state of common use or festive objects, motifs that have faded away from the fabric, eyes that come out through the mouth of a mask and walking sticks that are treated like human beings. The phrases, subtracted from their original context, open up the space to new images, resulting in other relations between matter and words, be this matter palpable or not. Lost wax, hunting implements and cigars,

feather—capés, which decide to be one or the other according to the seasons and to the necessity of camouflaging themselves. They came to be a wall of rain, a column of feathers, a cloak. All combinations are possible thanks to their courtesy.

translation, mistranslation, poor printing, better projection? All questions (in different colors).

Blue has run was published in 2016, following the artists' exhibition *Azul Jacinto Marino* at Centre d'art contemporain – la synagogue de Delme that opened in late 2015 and closed early the following year. More blue, yes. The title of that show might have stemmed from a 2013 work by Rometti Costales called *Roca | Azul | Jacinto | Marino | Errante*, in which the artists depicted a portrait of Azul Jacinto Marino, a fictive shaman, poet, and anarchist. For the work, the artists set two volcanic rocks on concrete tiles,

composing a Necker Cube pattern—a 3D optical illusion of a shape oscillating among perspectives—traced in a deep, yes, blue. Indeed, this blue, in all its names and forms and languages and hues—*indigo, anil, azul, marine, marino, mar, jacinto, hyacinth*—has been running like a thread, or like a river, or like a mineral, or like an herbal, or simply (never so simply) like a color of political and emotional and botanical and economic significance, through Rometti Costales's body of work for some time, at once predicting and predicating the book that would become—what—*Blue has run*.



Equívoco Azul, 2013
Luces de ciudad, hojas de palma
Foto: Rometti Costales

Azul Equivocation, 2013
City lights, palm tree leaves
Photo: Rometti Costales

th
w

Galerie Jousse Entreprise, in Paris, titled *CUP OR CAT*, included work inspired by *Blue has run*. While an exhibition at José García, mx, in Mexico City, in October 2017, called *Perhaps esperanza waiting or sunset*, took its various titles from their book, which then inspired the artworks themselves. For the latter show, the artists noted:

Perhaps esperanza waiting or sunset is the title of the exhibition that borrows its form from a series of loose phrases without apparent

which describes forms and objects from an inventory of a collection of textiles and their state: the qualities of the colors, the state of common use or festive objects, motifs that have faded away from the fabric, eyes that come out through the mouth of a mask and walking sticks that are treated like human beings. The phrases, subtracted from their original context, open up the space to new images, resulting in other relations between matter and words, be this matter palpable or not. Lost wax, hunting implements and cigars,

feather—capas, which decide to be one or the other according to the seasons and to the necessity of camouflaging themselves. They came to be a wall of rain, a column of feathers, a cloak. All combinations are possible thanks to their courtesy.

translation, mistranslation, poor printing, better projection? All questions (in different colors).

Blue has run was published in 2016, following the artists' exhibition *Azul Jacinto Marino* at Centre d'art contemporain – la synagogue de Delme that opened in late 2015 and closed early the following year. More blue, yes. The title of that show might have stemmed from a 2013 work by Rometti Costales called *Roca | Azul | Jacinto | Marino | Errante*, in which the artists depicted a portrait of Azul Jacinto Marino, a fictive shaman, poet, and anarchist. For the work, the artists set two volcanic rocks on concrete tiles,

composing a Necker Cube pattern—a 3D optical illusion of a shape oscillating among perspectives—traced in a deep, yes, blue. Indeed, this blue, in all its names and forms and languages and hues—*indigo, anil, azul, marine, marino, mar, jacinto, hyacinth*—has been running like a thread, or like a river, or like a mineral, or like an herbal, or simply (never so simply) like a color of political and emotional and botanical and economic significance, through Rometti Costales's body of work for some time, at once predicting and predicating the book that would become—what—*Blue has run*.

JC: I had heard about the cloaks. They say he has been seen roaming strange landscapes covered by them. Are they simply weather protection? Or not only that? I understand that Azul Jacinto Marino is mineral, vegetable, animal, solid, invisible. But also poetry, magic, anarchism ... What happens when red

The artists' exhibitions that have followed this book's publication owe much of their work and spirit to it: for instance the show at Galerie Jousse Entreprise, in Paris, titled *CUP OR CAT*, included work inspired by *Blue has run*. While an exhibition at José García, in Mexico City, in October 2017, called *Perhaps esperanza waiting or sunset*, took its various titles from their book, which then inspired the artworks themselves. For the latter show, the artists noted:

Perhaps esperanza waiting or sunset is the title of the exhibition that borrows its form from a series of loose phrases without apparent

meaning ... These loosened words are fragments of the original text, decontextualized and liberated from their primary function—that which describes forms and objects from an inventory of a collection of textiles and their state: the qualities of the colors, the state of common use or festive objects, motifs that have faded away from the fabric, eyes that come out through the mouth of a mask and walking sticks that are treated like human beings. The phrases, subtracted from their original context, open up the space to new images, resulting in other relations between matter and words, be this matter palpable or not. Lost wax, hunting implements and cigars,

and black is agitated together with palms, seeds, and blues?

RC: The capes, freed of their original function thanks to plastic raincoats, have been transformed into artifacts of flight, camouflage equipment, or they joined to form walls of rain or columns of feathers, formations dispersed through the

11
Rometti
Costales artist
statement on
the exhibition
*Perhaps esperanza waiting
or sunset*, at
José García,
in Mexico
City, on view
October 2017
to January
2018.

concrete, informal situations, bronze, or woven palm, could all be materials that compose the objects described in the original catalog. Only that this time around, they ally amongst themselves following the logic of the free phrases, which in turn are an essential part of the resulting forms.¹¹

I'd like to glean a couple of fragments from this elegant, pointed statement:

other relations between matter and words
lost wax, hunting implements

the logic of free phrases

That phrase, "the logic of free phrases," in particular, suggests the realm of myths in Indigenous multinaturalism that Viveiros de Castro so well articulated. If mythic narratives, as he writes, are filled with beings whose "shape, name, and behavior inextricably mix human and nonhuman attributes in a common context of intercommunicability," one identical to that which defines the intra-human world, then Amerindian perspectivism finds in myth a "virtual focus where the differences between points of view

deserted territory of an ancient ocean. The cloaks take their polysemy literally and vary their forms according to the features of the terrain and the atmospheric conditions. Or when they feel like being something else. This does not mean that their initial purpose has disappeared completely—you can still find them in

12
Viveiros de
Castro, "Pers-
pectivism and
Multinatura-
lism," 321.

are simultaneously annulled and exacerbated."¹² Likewise, in Rometti Costales's work, language is untied from its traditional conceptual function—that is, to describe and support material objects that already exist in the world—so that it might give birth to new forms, new material objects, new, yes, relations. The freedom of such language is that it can bounce back and forth between the material it was once tied to and the material it gave birth to, while retaining its own agency and character and materiality. One can read *Blue has run* without looking at the book's reproduced images; one can read it, indeed, without ever seeing the exhibitions

of new sculptural forms that will follow. But the material intention of such "free phrases," their past and future, these "other relations between matter and words," gives *Blue has run* a prolific urgency, a *frisson* that it is difficult to ignore.

Understanding that spell of language, the spectral, potent character of their scavenged book, with all its fertile white space (images and objects on both sides of it), Rometti Costales have, over the past two years, selected approximately eighty additional fragments from *Blue has run*—lines and phrases—to use as exhibition or artwork titles and artwork prompts. A script to

downtown Mexico City, although the merchants are not very sure what they are for—it is just that their transformative abilities continue to multiply.

The things and the variables of their interstices, when shaken over a space X, blend with and influence each other incessantly, in their physical aspect as

generate work, if you will. Six of these lines were used in the exhibition at José García, mx, including the title of the show. For their exhibition at CA2M, in Madrid, in June 2018—an exhibition called *Little animals, ash trays*, a line taken from *Blue has run*—they plan to use the rest of the linguistic fragments, those free phrases, as way to continue to conceive of and build (new, possibly blue) form.

*

We should discuss the content of the book, not only that which precedes or follows it, is generated from it. When moving through *Blue has run* a number of questions arise.

One is of color. And its opposite. The book is black-and-white; the images are black-and-white. White page, black text. But the text itself—so much poetry, language as both material and metaphor, fact and idea—is almost singularly preoccupied with color: naming it, charting the spectrum of primary tints and hues, applying them to animal and herbal, to spirit and material, all those worlds. How, then, to reconcile so much color named but not printed as such? The work of “seeing” or “reading” color must take place in the reader’s mind, then, their memory of. Perhaps a memory that precedes chromatic experience.

13
Maria Michela Sassi, “The Sea Was Never Blue,” accessed on March 10, 2018, at <https://aeon.co/essays/can-we-hope-to-understand-how-the-greeks-saw-their-world>.

much as in their impalpable essence. As they fall, they disseminate, resulting in a series of trajectories, each time different, which could very well be articulated in new forms of anarchism. In these cases a feather cape can be quite useful, it shelters under its rains each one of the successful combinations, protects them

In a recent article called “The Sea Was Never Blue,” the classicist Maria Michela Sassi describes the way in which the ancient Greeks comprehended and recorded color—so very differently from the manner in which we do so now. She notes that, “within the entirety of ancient Greek literature you cannot find a single pure blue sea or sky.” (*You ain’t never been blue*, Simone sings from the past—and future.) Homer, for example, used two adjectives to designate blue: *kuaneos*, a dark blue becoming black; and *glaukos*, a blue-grey tint, as employed in “Athena’s epithet *glaukopis*, her ‘grey-gleaming eyes’.” For Homer the colors of the sea

include “whitish” (*polios*) and deep blue and almost black (*kuaneos*, *melas*). The calm sea is “pansy-like” (*ioeides*), “wine-like” (*oinops*), or purple (*porphureos*). But it is never simply blue.¹³ Which both suggests the title of *Blue has run*, and departs from its plain and decisive naming of unqualified color throughout the fragmented text.

But Sassi also goes back to Goethe’s and Isaac Newton’s chromatic investigations. The former stated that ancient color theorists derived colors from a mixture of white and black, as the two opposing poles of light and dark, and yet were still called “colors.” Sassi finds this ancient conception of white and

from a probable erasure, so that they be activated each time it is necessary.

JC: Anarchisms growing under palm trees. An ideology that encounters ontologies distant from that one which saw it arise. My uncle told me some time ago that a fellow countryman of his who you also know, Antonio García Barón, one of

¹⁴
Ibid.

black as colors—and often primary colors, she notes—compelling when considered alongside Newton’s experiments with the decomposition of light by refraction. “The common view today is that white light is colourless and arises from the sum of all the hues of the spectrum, whereas black is its absence,” she writes, and then continues:

Goethe considered the Newtonian theory to be a mathematical abstraction in contrast with the testimony of the eyes, and thus downright absurd. In fact, he claimed that light is the most simple and homogeneous substance, and the variety of colours arise at the edges where

dark and light meet. Goethe set the Greeks’ approach to colour against Newton’s for their having caught the subjective side of colour perception. The Greeks already knew, Goethe wrote, that: ‘If the eye were not Sun-like, it could never see the Sun.’¹⁴

Ignoring the sun-like eye for now, I want to consider Goethe’s idea that “colours arise at the edges where dark and light meet.” It seems a description of the way in which color—including white and black—works in Rometti Costales’s *Blue has run*. For their variety of colors—so many lists of—also “arise at the edges where dark and light

the last members of the Durruti Column, went into exile in the depths of the Amazon jungle in Bolivia after passing through the war in France and the Nazi concentration camps. There he created an anarchist micro-society that merged libertarian ideology with the shamanic experience of neighboring tribes. How

meet.” Those edges of dark and light being the poor black-and-white reproductions of the original book’s textiles and objects; the color that arises from their “edges” being the fragmented lines of description delineating them.

Consider an early page in *Blue has run* (there are no page numbers administered for easy reference, giving the book the feeling of a silver-blue body of water, which one can never enter at the same place twice). At the bottom of the alluded to page (its glittery pool) is a small black-and-white image. Within its small frame, three slightly pale and spectral horizontal shapes float in a vertical

line above a darker ground. Taken together, the image suggests a poor reproduction of a midcentury color field painting: Mark Rothko, say. Or Barnett Newman. It suggests a photocopy. Poverty. Modernism. The hand. Analogue to digital to analogue again. Meanwhile, the spare black text above this image wanders across the pale page like the faint tracks of some small animal:

orange, pink, blue, lime green
and forest green

double-strand twisted white

did you find out about Antonio, how did he get mixed up with Azul Jacinto Marino?

RC: They probably met while Antonio listened to his Hitachi radio. The apparatus was his only window onto a world he had abandoned during the 1950s. It happened during an interference, some

The paleness and darkness of the page is underlined by the names of colors that track across it, insisting on their absence, one; insisting on their presence, two. The color names act like vessels: empty, full, empty, full. They suggest the unspoken body to which they might be attached (an orange flower or a blue boat, for example) and simultaneously insist on their autonomous body, its vessel and character and spirit (*blue*). Detached from description, from those vivid textiles and objects they are said to designate, the colors as words, as material facts on the page, simply exist: "orange" is simultaneously only itself and perhaps the name of

an animal; "pink" is some herbal emotion or its human; "blue" is only its own point of view, its perspective as *blue*, or it is the fact of the book. Then some limit of "lime green" as the edge of the page approaches, or of the forest, which is darker, "forest green," in fact, and spreads out below, a pale and dark expanse of paper (itself birthed from a forest, quite literally, its trees).

In this way, much of the text of *Blue has run* might be read as both kinship terms—that is, the class of names that define something in terms of its relationship to another thing—and as proper nouns, as closed and autonomous as a vessel or the word *blue*.

white noise between "Kareece Put Some Thread in a Zip Lock" by the Equiknoxx and the announcement of the upcoming patron saint festivities in Rurrenabaque. When between the short wave broadcast and the fragmented ripples of the river's surface the noise of the crickets became increasingly harsh and dense, Azul

15
Viveiros de Castro, "Perspectivism and Multinaturalism," 347.

This returns us to Viveiros de Castro's discussion of Amerindian perspectivism. He notes that in their cosmology, "substances known by nouns such as 'fish,' 'snake,' 'hammock,' or 'canoe' are used as though they were relators, something between noun and pronoun ... something is *also* only a fish because there exists somebody of whom this thing is the fish."¹⁵ Rometti Costales would seem to agree:

The black is natural
Dyed, the white is undyed

Black and white triangle in palm

And:

Starting from the back: bolom jaguar

One row unknown, unknown

Lukol in blue
Left sleeve – bolom

Lukol in blue

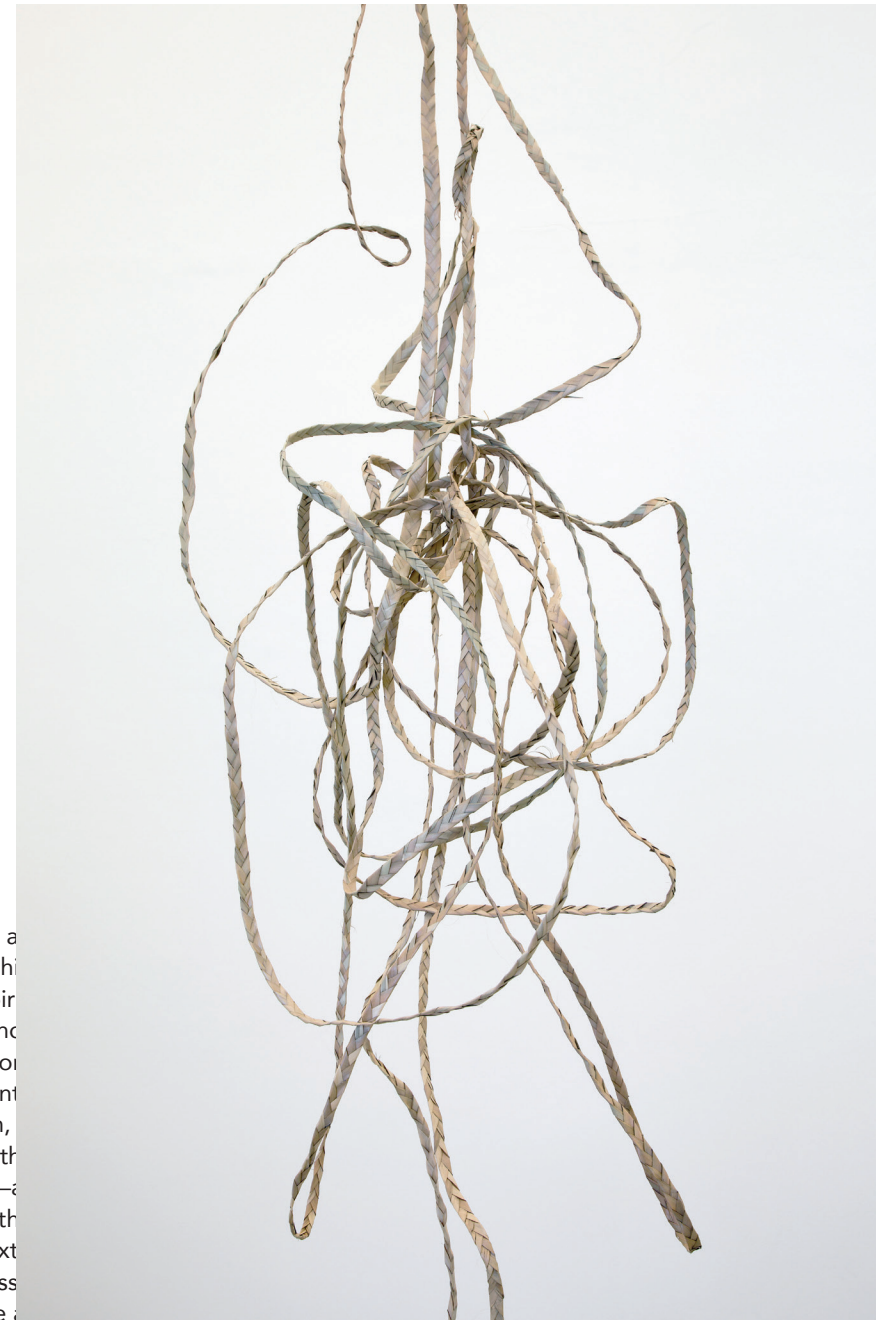
made himself visible, or palpable, or heard, an undulation just as fragmented and ungraspable. The Jacinto pattern traversed the anarchic territory of the Libertarian Republic of Quiquibey linking together huts, banana skins, feathers of domestic birds, some cassettes, books, a hunting rifle, some yuccas, etc.,

So language can be both relational and mercenary, acquiring. While subjectively itself it also covets all that it may cover, may imbue. It can be its own agent or spirit or material—its own point of view. When called upon, for example, to describe, no, to translate color, texture, cloth, history, culture, ideology, economy, gender, empire, resistance, into language. For example: in Chip's original book of Chiapas textiles, in which the text captions must do the work of the eyes, the hands, the heart, the imagination. But then, weaving and writing have a long relationship. Each is a language often made by hand, a language that can be read, that narrates

the world, both its spirit and its materiality, nature and culture. Consider, again, this line of gleaned text—a kind of double limb: "double-strand twisted white." It suggests description again, an attachment to objects, and that the reader might look closer at the dark image that accompanies it, which does in fact reveal (from its ink shadows) a set of pale strings hanging from the bottom shape, that textile, or cloud.

Read as a book, *Blue has run* tells the story of a place where the exchange between nature and culture is constant and chromatic, where language is relic and reborn. The place being the book, doubled—its language,

16
Katya García-Antón,
"Rometti
Costales,"
in *Frieze*,
issue n°157
(September
2013).



scavenged a
Chiapas, Chi
herbals, spir
tassels, danc
gender, econ
edges, point
colonialism,
of view. In th
story told—a
stories, as th
from but ext
a kind of ess
again)—life
actors, characters, colors, perspectives is
brought to life. Which is the process and

"natural." Culture, including. "Culture is the Subject's nature; it is the form in which every

made himself visible, or palpable, or heard, an undulation just as fragmented and ungraspable. The Jacinto pattern traversed the anarchic territory of the Libertarian Republic of Quiquibey linking together huts, banana skins, feathers of domestic birds, some cassettes, books, a hunting rifle, some yuccas, etc.,

So language can be both relational and mercenary, acquiring. While subjectively itself it also covets all that it may cover, may imbue. It can be its own agent or spirit or material—its own point of view. When called upon, for example, to describe, no, to translate color, texture, cloth, history, culture, ideology, economy, gender, empire, resistance, into language. For example: in Chip's original book of Chiapas textiles, in which the text captions must do the work of the eyes, the hands, the heart, the imagination. But then, weaving and writing have a long relationship. Each is a language often made by hand, a language that can be read, that narrates

the world, both its spirit and its materiality, nature and culture. Consider, again, this line of gleaned text—a kind of double limb: "double-strand twisted white." It suggests description again, an attachment to objects, and that the reader might look closer at the dark image that accompanies it, which does in fact reveal (from its ink shadows) a set of pale strings hanging from the bottom shape, that textile, or cloud.

Read as a book, *Blue has run* tells the story of a place where the exchange between nature and culture is constant and chromatic, where language is relic and reborn. The place being the book, doubled—its language,

16
Katya García-Antón,
"Rometti
Costales,"
in *Frieze*,
issue n°157
(September
2013).

scavenged a
Chiapas, Chi
herbals, spir
tassels, danc
gender, ecol
edges, point
colonialism,
of view. In th
story told—a
stories, as th
from but ext
a kind of ess
again)—life

actors, characters, colors, perspectives is brought to life. Which is the process and



en la ladera de la montaña para algún recado oficial, 2017
Cuerda de palma tejida
2800 cm
Cortesía de los artistas y galería joségarcía .mx, Ciudad de México
Foto: Ramiro Chaves

off in the mountainside on some official errand, 2017
Rope made of woven palm
2800 cm
Courtesy of the artists and gallery joségarcía .mx, Mexico City
Photo: Ramiro Chaves

"natural." Culture, including. "Culture is the Subject's nature; it is the form in which every

made himself visible, or palpable, or heard, an undulation just as fragmented and ungraspable. The Jacinto pattern traversed the anarchic territory of the Libertarian Republic of Quiquibey linking together huts, banana skins, feathers of domestic birds, some cassettes, books, a hunting rifle, some yuccas, etc.,

So language can be both relational and mercenary, acquiring. While subjectively itself it also covets all that it may cover, may imbue. It can be its own agent or spirit or material—its own point of view. When called upon, for example, to describe, no, to translate color, texture, cloth, history, culture, ideology, economy, gender, empire, resistance, into language. For example: in Chip's original book of Chiapas textiles, in which the text captions must do the work of the eyes, the hands, the heart, the imagination. But then, weaving and writing have a long relationship. Each is a language often made by hand, a language that can be read, that narrates

the world, both its spirit and its materiality, nature and culture. Consider, again, this line of gleaned text—a kind of double limb: "double-strand twisted white." It suggests description again, an attachment to objects, and that the reader might look closer at the dark image that accompanies it, which does in fact reveal (from its ink shadows) a set of pale strings hanging from the bottom shape, that textile, or cloud.

Read as a book, *Blue has run* tells the story of a place where the exchange between nature and culture is constant and chromatic, where language is relic and reborn. The place being the book, doubled—its language,

until it reached the ears of Antonio. The afternoon promised nocturnal storms. In those days Antonio García Barón worked for the meteorological service of Bolivia as a storm counter. His work consisted of sitting on the banks of the Quiquibey, or wherever he liked, and with his eyes shut and directed towards the sky, recording

16
Katya García-Antón,
"Rometti
Costales,"
in *Frieze*,
issue n°157
(September
2013).

scavenged and then expanded—as well as Chiapas, Chip, weaving, cataloging, animals, herbals, spirits, spectrals, peoples, masks, tassels, dances, boloms, sandals, subjects, gender, economy, fiction, colors, centers, edges, points, shapes, materials, indigeneity, colonialism, anthropology, points of—what—of view. In the cosmology offered here, in the story told—a story come from older longer stories, as they do, not exactly subtracted from but extracted, enlarged, distilled into a kind of essence or spectrum (*of color, again*)—life and its various subjects, forces, actors, characters, colors, perspectives is brought to *life*. Which is the process and

practice of writing, of weaving: it tells a story, adds life to life, an end that is also a beginning, as every story is. Textile as cover. Text as cover. Each a mask (that suggests what cannot be seen, what cannot be said, but exists underneath—or in-between).

"Julia Rometti and Victor Costales treat nature as a space for political inscription," the curator Katya García-Antón wrote once, convincingly.¹⁶ What struck me about this line is that nature for the artists, the natural order, as we might call it, includes all those agents that might not initially be rendered "natural." Culture, including. "*Culture is the Subject's nature*; it is the form in which every

the electrical discharges over the jungle. He had already counted 15 347 ones. Looking down at the swelling river, he saw flashes of lightning that disintegrated into thousands of sparkles over the scales of furious fish. Antonio said that the unexpected materialization of Marino's frequency served him well. Now he had help

17
Viveiros de Castro, "Perspectivism and Multinaturalism," 337.

subject experiences its own nature," Viveiros de Castro writes.¹⁷ He calls shamanism—conducted by those Indigenous diplomats who practice the art of crossing over between animal and human and supernatural—a "political art." One might then also call artists like Rometti Costales—who likewise move fluidly and non-hierarchically between the material and spirit worlds, the worlds of language and object, nature and culture, history and future, color and chromosome, fragment and animal and botanical and all that is spectral—political artists. Perhaps. We might ask them but—what—*Blue has run*.

XALÚ: A Conversation with Julia Rometti and Victor Costales
Magalí Arriola

Magalí Arriola (MG): It seems that in your practice you like to take advantage of ambiguity, of double meaning—the "controlled equivocation", as Eduardo Viveiros de Castro would say. Perhaps the most obvious example is that of Azul Jacinto Marino, that fictitious character who has drifted through your work evoking diverse materials, profound colors, and proper names, who has brought forth a notion you coined, "magical anarchism", that pervades much of your work. Where does the interest arise in collapsing two visions that are practically opposed to one another in a type of almost oxymoronic questioning of power?

and could dedicate himself to classifying the jungle's silences. He had learned that the silences of the glades were many and always different. Some have the names of flowers, others seem like the convulsions of a fish just taken out of the water. There are silences that threaten rainstorms, others that anticipate the *sure*s,

Victor Costales (VC): Azul Jacinto Marino arose as a pretext, a platform on which to project a whole series of routes that gain and diminish in intensity, according to the interest of the moment. It is also a polysemic entity, harboring different properties or forms under the same name: mineral, vegetable, names of people, pigments, situations, etc. This polysemy allows the figure to continue to exist and develop, allows

including this entity in different contexts. At the same time all of these contexts, sometimes very different, become part of one same narrative, thanks to the fact that they are articulated on one and the same platform: Azul Jacinto Marino.

Much of this comes from reading Eduardo Viveiros de Castro, as well as from an interest in a specific context in which certain situations occur, where certain elements that acquire political hues co-exist, in this case the jungle and the living beings that inhabit it, but also certain utopian movements that arose in Latin America during the post-war period. The figure of Antonio García Barón is representative of this. Antonio is a Spanish anarchist who went to live in Beni, in the Bolivian Amazon, in the mid-1950s. There he decided to create his own anarchist mini-state: him, his wife Irma, a group of Tsimané natives,¹ his plants, his animals, the river ... His

story in such a specific context allowed us to see how a political philosophy that is purely Western can be articulated with local cosmogonies, which are so important for the concepts developed by Eduardo Viveiros de Castro, and proceeding from this enabled us to see what type of narratives can appear.

Julia Rometti

(JR): There is something we would like to explain about

gusts of wind that take advantage of the river's course to make their way north. A name had to be found for all of them, no matter how provisional it might be. The people from the meteorological service never returned to collect the results, neither those of the silences nor those of the storms.

¹ Chimanes or Tsimané, an indigenous people that inhabits the area of the department of Beni, Bolivia, in the foothills of the Amazon. "Research into their cardiovascular health has demonstrated that the Tsimané have a general vascular age at least one decade younger than the average of any other population in the world; they have less probability of suffering cardiac arrest; they are not subject to arterial hardening in old age and are almost never affected by arteriosclerosis. An eighty-year old Tsimané has a vascular age similar to a fifty-year old inhabitant of the United States, according to results of the study. Scientists believe this is due to a diet based principally on carbohydrates and low in fats, and to the walking and daily physical exercise that their activities require." Source: Wikipedia.

the adjective "magical". An ambiguity exists in this term—since we couldn't find another—that we perhaps should resolve at some moment, maybe by inventing a new word ... What we understand by "magical" does not necessarily refer to some occult science. But not everyone can establish relationships with other entities, that's what shamans are there for. The shaman is a mediator, a type of "cosmopolitan diplomat", a "commutator of perspectives", he is the one who has the capacity of communicating with other socio-cultural agents in the jungle. It is a delicate task that requires a lot of experience. You never know for certain what kind of "humanity" you might encounter. It is this possibility of establishing a dialogue with diverse agents that we call "magic", a tool of communication and of doing politics for operating with other entities that surround us, whether these are

Azul, Antonio, and the Tsimanes in the area decide to forge an alliance. García Barón had come to the banks of the Quiquibey to escape civilization and have sufficient space for his anarchist project. He knew that ideology needed to adapt to the density of the surrounding nature and its innumerable manifestations, each one

animal or vegetable. So that what we call "magical anarchism" is the experience of an anarchist, who chose to live in the jungle, applied to the local forms of doing politics and vice versa. It is a reversible movement, an oscillation of reciprocity. Without this reversibility it would make no sense to talk about it.

VC: This brings forth a broader understanding of anarchism; magical anarchism absorbs

the languages and the modes of communication of a whole series of species, opens up the field of action to an equitable horizontality of political and social experiences that are no longer limited to what we understand as the human being, that is, ourselves, because the human no longer has limits; everything alive has the same right to a language, a culture, a soul. With such an understanding traditional hierarchies can be shattered and power structures subverted, by establishing another type of communication with distinct intensities, more inclusive and equal.

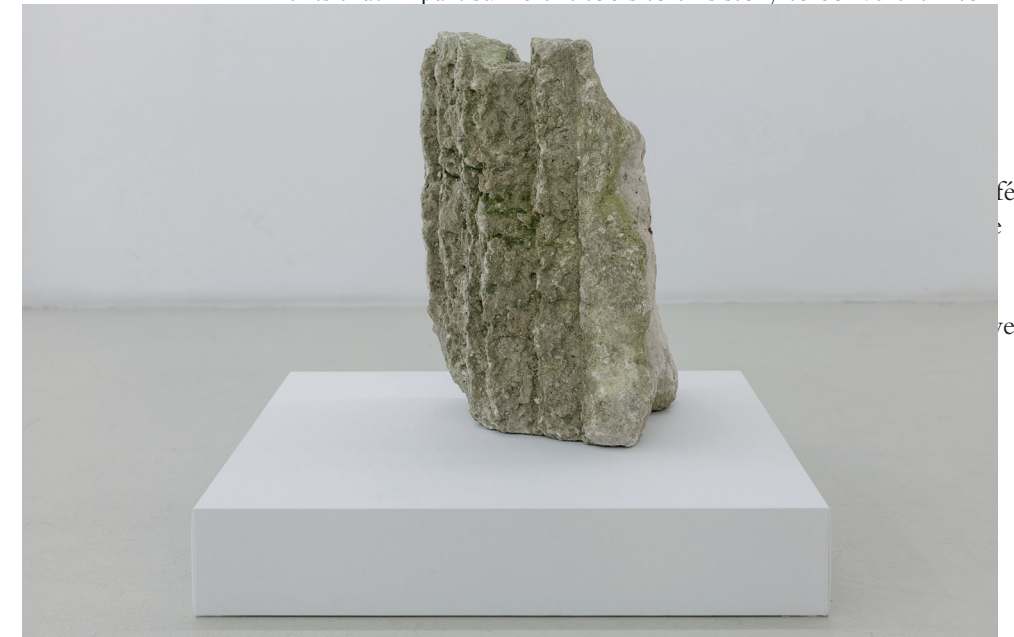
MA: If we focus specifically on the way in which you develop your creative process, how do you manage to distill such complex universes that often evolve from the biographies of historical persons who project this occasionally cosmogonic vision? How do you manage to render these universes in visual forms and elements so

abstract and punctual at the same time, responding in some cases to their sometimes almost ritualistic dimensions? Could you talk about what is concentrated behind a work such as *Bandera del Anarquismo Mágico* [Flag of Magical Anarchism] or *Dedos de Antonio García Barón* [Fingers of Antonio García Barón]? Could you say

speaking its own language. He was moreover increasingly sure that anarchism could only benefit from the loquacity of the forest and its inhabitants. For there where the other of the others is always an other, the vastness of the inflections is as immeasurable as anarchic. Here things were never equivalent to themselves, for

something about what the process of selection of the materials you work with is like?

VC: In the specific case of the supposed fingers of García Barón, what is known is that one day he went hunting around his anarchic mini-state and laid a trap for a jaguar who was robbing his chickens. The trap went off and García Barón lost his right hand. For us it is not relevant that it was not factually the jaguar that ripped off his hand. The facts in this case are superficial, in the sense that underneath the factualness lie much more complex events, more dense we could say, that can ramify like the rivers of the Amazon. The facts are only the triggers. There are elements that impart sufficient tools to this story to convert it into



Zapotitlán de Salinas was an ocean 250 million years ago, that is why there are corals and conch shells among the cacti. This coral suddenly set off a

the languages and the modes of communication of a whole series of species, opens up the field of action to an equitable horizontality of political and social experiences that are no longer limited to what we understand as the human being, that is, ourselves, because the human no longer has limits; everything alive has the same right to a language, a culture, a soul. With such an understanding traditional hierarchies can be shattered and power structures subverted, by establishing another type of communication with distinct intensities, more inclusive and equal.

MA: If we focus specifically on the way in which you develop your creative process, how do you manage to distill such complex universes that often evolve from the biographies of historical persons who project this occasionally cosmogonic vision? How do you manage to render these universes in visual forms and elements so

abstract and punctual at the same time, responding in some cases to their sometimes almost ritualistic dimensions? Could you talk about what is concentrated behind a work such as *Bandera del Anarquismo Mágico* [Flag of Magical Anarchism] or *Dedos de Antonio García Barón* [Fingers of Antonio García Barón]? Could you say

speaking its own language. He was moreover increasingly sure that anarchism could only benefit from the loquacity of the forest and its inhabitants. For there where the other of the others is always an other, the vastness of the inflections is as immeasurable as anarchic. Here things were never equivalent to themselves, for

something about what the process of selection of the materials you work with is like?

VC: In the specific case of the supposed fingers of García Barón, what is known is that one day he went hunting around his anarchic mini-state and laid a trap for a jaguar who was robbing his chickens. The trap went off and García Barón lost his right hand. For us it is not relevant that it was not factually the jaguar that ripped off his hand. The facts in this case are superficial, in the sense that underneath the factualness lie much more complex events, more dense we could say, that can ramify like the rivers of the Amazon. The facts are only the triggers. There are elements that impart sufficient tools to this story to convert it into

Forme à Astéries, 2016
 [Forma de Asteroidea]
 Caliza
 52×40×38 cm
 Cortesía de los artistas y galería Jousse Entreprise, Paris
 Foto: Paul Nicoué

Forme à Astéries, 2016
 [Form of Asteries]
 Limestone
 52×40×38 cm
 Courtesy the artists and gallery Jousse Entreprise, Paris
 Photo: Paul Nicoué

Zapotitlán de Salinas was an ocean 250 million years ago, that is why there are corals and conch shells among the cacti. This coral suddenly set off a

the languages and the modes of communication of a whole series of species, opens up the field of action to an equitable horizontality of political and social experiences that are no longer limited to what we understand as the human being, that is, ourselves, because the human no longer has limits; everything alive has the same right to a language, a culture, a soul. With such an understanding traditional hierarchies can be shattered and power structures subverted, by establishing another type of communication with distinct intensities, more inclusive and equal.

MA: If we focus specifically on the way in which you develop your creative process, how do you manage to distill such complex universes that often evolve from the biographies of historical persons who project this occasionally cosmogonic vision? How do you manage to render these universes in visual forms and elements so

abstract and
punctual at
the same time,
responding in
some cases to
their sometimes
almost ritualistic
dimensions?
Could you talk
about what is
concentrated
behind a work
such as *Bandera
del Anarquismo
Mágico* [Flag
of Magical
Anarchism]
or *Dedos de
Antonio García
Barón* [Fingers
of Antonio
García Barón]?
Could you say

speaking its own language. He was more-over increasingly sure that anarchism could only benefit from the loquacity of the forest and its inhabitants. For there where the other of the others is always an other, the vastness of the inflections is as immeasurable as anarchic. Here things were never equivalent to themselves, for

something about what the process of selection of the materials you work with is like?

VC: In the specific case of the supposed fingers of García Barón, what is known is that one day he went hunting around his anarchic mini-state and laid a trap for a jaguar who was robbing his chickens. The trap went off and García Barón lost his right hand. For us it is not relevant that it was not factually the jaguar that ripped off his hand. The facts in this case are superficial, in the sense that underneath the factualness lie much more complex events, more dense we could say, that can ramify like the rivers of the Amazon. The facts are only the triggers. There are elements that impart sufficient tools to this story to convert it into a myth: the context, the Spanish anarchist, the encounter with such a meaningful animal, the persecution, the hunt that creates

some the river has two banks, for others three or five.

Marino had previously met César Calvo,³ a Peruvian journalist who had spent months in the jungle searching for Ino Moxo, a respected mestizo shaman. Ino Moxo told him that the languages of Amazonia are as volatile as the landscapes

a communion
between them
... Years later,
we were in a café
in Zapotitlán de
Salinas and we
saw a petrified
coral—at first we
thought it was
a cactus, since
that is a land
of cacti—and
immediately
we associated
it with García
Barón's fingers.
The desert of
Zapotitlán de
Salinas was
an ocean 250
million years
ago, that is why
there are corals
and conch shells
among the cacti.
This coral sud-
denly set off a

narrative that made the jungle of Beni flow into the desert-ocean, together with a historical figure that inhabited another time and space. This anecdote, the encounter of a petrified coral in a roadside restaurant, opens up another chapter in the fiction of “magical anarchism”, magnifying it to other locations, to much vaster times. We transposed the jaguar from the jungle of Beni of the 1970s to the shores of a prehistoric ocean; a jaguar that could potentially transform itself into an anarchist being for having “ripped off the fingers” of the hand that erected its own anarchic state and the trap to ensnare it, in order to later return it in the form of a coral, discovered among the cacti of a desert, which itself is perhaps about to turn into an ocean once more. We don’t know ...

To a certain extent chance is what made the narrative follow a certain route

instead of others, that allowed a certain story to be woven ...

And if it wasn’t a coincidence? If chance is only a word to define trajectories and patterns whose functioning we cannot decipher? That is how all of these components are articulated and integrated ...

JR: Much of our practice operates in this way, with mistakes, false interpretations. The fiction that we construct bit by bit on the

and the beings they name. Here, there, things transformed themselves, sometimes in unrecognizable ways, after the flooding of the river, a torrential rain, or the stampede of a herd of hundreds of wild boars through the forests. Nothing stayed fixed forever in a single envelopment around the Republic of Quiquibey,

basis of distinct entities—the body of an anarchist swallowed up by a jaguar that ultimately returns it years later in the form of a coral—is what serves as the background for the forms. But it can just as well occur that the form anticipates the fiction and that the latter is integrated a posteriori. I think this is what you term “speculative narratives”. These narratives are what generate forms and things that one can see and touch—a system of creation that we hope can intervene in the structures of thought and consequently in the way of acting in reality.

For now, the works that are directly related with “magical anarchism” are the flag you mentioned and *Cortina del Anarquismo Mágico* [Curtain of Magical Anarchism]. Both of them are made with the seeds of the *huayruro* plant [*Ormosia coccinea*], seeds that are red and black. In the case of the flag, the seeds’ color relates

neither things nor concepts, neither the apparent nor the impalpable. Languages learned to decrease and grow like the rivers, suddenly and almost without warning. He had to find a way to converse with the reversible worlds around him. It appears that it was here where the first manifestations of magical anarchism

directly to the anarcho-syndicalist standard. But the seeds in themselves carry with them a knowledge, a specific function that revolves around ritual practices in the Amazon communities. In the Amazon region this seed protects newborns, as they are still so fragile and permeable they must be protected from evil beings, from the evil eye, from terrible spirits—imagine a curtain of protection. The seed is also sometimes

used in the preparation of *ayahuasca*², although it does not have the same hallucinogenic properties. Thus, all of the materials we work with, their appearance, their intrinsic characteristics, as well as all the notions they invoke and the stories that echo, are always linked with other ideas that orbit around them. We are interested in exploring, sometimes in an intuitive manner, the modalities in which all of these intersections occur in order to then elaborate the work.

VC: Occasionally we have an almost epidermic attraction to some material, which when we manipulate it reveals connections with other elements that we have already worked with previously or would like to work with in the future. Each material possesses the gift of history. In the specific case of the *huayruro*, we had already addressed the idea of “magical anarchism” before discovering the

seed. It was the colors of the seed that supplied us with the formal resolution of the work. It can also occur that you encounter something, an object, a word, that connects with some previous story, with something we have already worked with. Then you let it integrate that past, and the past returns to the present, and that recently integrated element becomes the evidence of a narrative in progress, which is

appeared. Although neither of the two words is adequate to describe what happened on the banks of the Quiquibey.

Jacinto and Antonio began to invent techniques of languages and words that lend themselves to abrupt mutations. Words became inhabited by new signs each time, new referents, inconstant

2 [Translator's note: A brew made of the *Banisteriopsis caapi* vine and other ingredients with psychoactive effects used in traditional spiritual medicine]

never fixed. A little like the narratives in oral traditions, which are updated each time they are recounted.

JR: The material is everything, is history. Even when the material is not visible or is not palpable. For example, a word ... It's polysemy does not exist at the material level, but you have all this unfolding of ideas around the word that provoke images that later you associate with different materials.

When we made the self-portrait of *Azul Jacinto Marino*, we used a blue Maya pigment to make the monochrome. The work consists of a square made of wood, one side has the pigment, the other is white. The side with the pigment faces an opening in the wall that allows the passage of daylight, the white side faces the exhibition space. You never see the pigment directly, when you are in front of the work you simply see a white picture with a

landscapes. With the river's stones in their mouths, sometimes in the form of remote mollusks, they pronounced the names of fish they had learned, invented songs, sang those they already knew, to see what new resonances were related to each variation of this or that form. The words changed according to the stone,

halo of more or less intense blue tonalities around the picture, depending on the intensity of the light reflected from the pigment. But if you see it on a cloudy day or when the sun no longer shines, the halo disappears. What we originally conceived as the “self-portrait” disappears. This aleatoric parameter, together with the direct participation of natural light,

is what interested us. In a certain way it is chance that completes the work.

Blue Maya pigment is a pigment very particular to Mexico and very ancient, which still survives in the murals at Bonampak, for example, in the Lacandonian jungle. Until recently it was not known why it had such stable properties, not changing in extreme atmospheric conditions like the humidity of the jungle. Its resistance was—and to a certain extent remains—an enigma. Something as simple as this transports all those other stories that link up with one another.

Another example of the role that the word has played in our works is the *Catalog of Textiles and Folk Art of Chiapas*, published by Chip Morris in 1979.³ The entries that describe each one of the images of the inventoried objects describe very precisely its origin, its

material composition, its colors, its dimension, its provenance; information that is factual, facts more or less easy to determine.

But there is a second level of information that has to do with the motifs and designs woven into the textiles, described in the catalogue in Tzotzil, the language of the artisans who made these pieces. The majority of these words are translated into English, in a very

its appearance, its color, and its mineral density. They did this at different hours of the day, so that the variations in light helped to articulate the sounds. They had fun.

JC: Well, I won't say they didn't; you never know where, when, and how Azul will take shape, do you? In any case, this

3 Walter F. Morris, *A Catalog of Textiles and Folk Art of Chiapas*, México, [St. Paul MN.: distributed by the Science Museum of Minnesota, 1979].

simple and surely reductive manner. One of my favorites is the design called *xalú* in Tzotzil, which was translated into English with two terms that do not have much to do with one another: “cup or cat”. The question then arises of whether *xalú* means /cup/ or /cat/; a doubt remains whether these two terms in Tzotzil are equivalent, or if there has been a mistake in the translation, or if it's a design that Chip wanted to leave open to interpretation ... We like to think that *xalú* is /cup/ but also /cat/ and we like to maintain the ambivalence that results from situations like this one, in which we do not know what are the parameters that make *xalú* one thing or another, nor in what context it is activated as /cup/ and in which as /cat/ ... This has to do with the controlled equivocation we mentioned at the beginning, with translation and its errors. This ambivalence of signs opens up many doors, opens

allia
to m
an e
that
jung
revo
satis
wor



up space for multiple readings, for the mistake.

MA: In the same manner that you use words—I'm also thinking of the titles of your works, which many times function as one more component of the work—you also use living beings, fictional characters, organic materials, artisanal techniques, architectonic processes. What type of narratives do you seek to create from the fusion of all these entities into a

is what interested us. In a certain way it is chance that completes the work.

Blue Maya pigment is a pigment very particular to Mexico and very ancient, which still survives in the murals at Bonampak, for example, in the Lacandonian jungle. Until recently it was not known why it had such stable properties, not changing in extreme atmospheric conditions like the humidity of the jungle. Its resistance was—and to a certain extent remains—an enigma. Something as simple as this transports all those other stories that link up with one another.

Another example of the role that the word has played in our works is the *Catalog of Textiles and Folk Art of Chiapas*, published by Chip Morris in 1979.³ The entries that describe each one of the images of the inventoried objects describe very precisely its origin, its

material composition, its colors, its dimension, its provenance; information that is factual, facts more or less easy to determine.

But there is a second level of information that has to do with the motifs and designs woven into the textiles, described in the catalogue in Tzotzil, the language of the artisans who made these pieces. The majority of these words are translated into English, in a very

its appearance, its color, and its mineral density. They did this at different hours of the day, so that the variations in light helped to articulate the sounds. They had fun.

JC: Well, I won't say they didn't; you never know where, when, and how Azul will take shape, do you? In any case, this

3 Walter F. Morris, *A Catalog of Textiles and Folk Art of Chiapas*, México, [St. Paul MN.: distributed by the Science Museum of Minnesota, 1979].

simple and surely reductive manner. One of my favorites is the design called *xalú* in Tzotzil, which was translated into English with two terms that do not have much to do with one another: “cup or cat”. The question then arises of whether *xalú* means /cup/ or /cat/; a doubt remains whether these two terms in Tzotzil are equivalent, or if there has been a mistake in the translation, or if it's a design that Chip wanted to leave open to interpretation ... We like to think that *xalú* is /cup/ but also /cat/ and we like to maintain the ambivalence that results from situations like this one, in which we do not know what are the parameters that make *xalú* one thing or another, nor in what context it is activated as /cup/ and in which as /cat/ ... This has to do with the controlled equivocation we mentioned at the beginning, with translation and its errors. This ambivalence of signs opens up many doors, opens

up space for multiple readings, for the mistake.

MA: In the same manner that you use words—I'm also thinking of the titles of your works, which many times function as one more component of the work—you also use living beings, fictional characters, organic materials, artisanal techniques, architectonic processes. What type of narratives do you seek to create from the fusion of all these entities into a

allia
to n
an e
that
jung
revo
satis
wor

Estudios para *Roca* | *Azul* | *Jacinto* | *Marino* | *Errante*
Foto: Rometti Costales

Studies for *Roca* | *Azul* | *Jacinto* | *Marino* | *Errante*
Photo: Rometti Costales

is what interested us. In a certain way it is chance that completes the work.

Blue Maya pigment is a pigment very particular to Mexico and very ancient, which still survives in the murals at Bonampak, for example, in the Lacandonian jungle. Until recently it was not known why it had such stable properties, not changing in extreme atmospheric conditions like the humidity of the jungle. Its resistance was—and to a certain extent remains—an enigma. Something as simple as this transports all those other stories that link up with one another.

Another example of the role that the word has played in our works is the *Catalog of Textiles and Folk Art of Chiapas*, published by Chip Morris in 1979.³ The entries that describe each one of the images of the inventoried objects describe very precisely its origin, its

material composition, its colors, its dimension, its provenance; information that is factual, facts more or less easy to determine.

But there is a second level of information that has to do with the motifs and designs woven into the textiles, described in the catalogue in Tzotzil, the language of the artisans who made these pieces. The majority of these words are translated into English, in a very

its appearance, its color, and its mineral density. They did this at different hours of the day, so that the variations in light helped to articulate the sounds. They had fun.

JC: Well, I won't say they didn't; you never know where, when, and how Azul will take shape, do you? In any case, this

3 Walter F. Morris, *A Catalog of Textiles and Folk Art of Chiapas*, México, [St. Paul MN.: distributed by the Science Museum of Minnesota, 1979].

simple and surely reductive manner. One of my favorites is the design called *xalú* in Tzotzil, which was translated into English with two terms that do not have much to do with one another: “cup or cat”. The question then arises of whether *xalú* means /cup/ or /cat/; a doubt remains whether these two terms in Tzotzil are equivalent, or if there has been a mistake in the translation, or if it's a design that Chip wanted to leave open to interpretation ... We like to think that *xalú* is /cup/ but also /cat/ and we like to maintain the ambivalence that results from situations like this one, in which we do not know what are the parameters that make *xalú* one thing or another, nor in what context it is activated as /cup/ and in which as /cat/ ... This has to do with the controlled equivocation we mentioned at the beginning, with translation and its errors. This ambivalence of signs opens up many doors, opens

alliance between Azul and Antonio seems to me a significant point in all of this, an evidence, cause, and consequence of that alliance between anarchism and the jungle, a making palpable of those new revolutionary songs that no longer are satisfied with syllables. Does that free word that then begins to emerge end up

up space for multiple readings, for the mistake.

MA: In the same manner that you use words—I'm also thinking of the titles of your works, which many times function as one more component of the work—you also use living beings, fictional characters, organic materials, artisanal techniques, architectonic processes. What type of narratives do you seek to create from the fusion of all these entities into a

specific formal element? What space do you think such narratives can occupy, beyond that of fiction?

VC: First of all you have to find the place where all of these agents can come together, a support structure that harbors all of the participants. That structure is what we call “flowering plane of equality”. This was part of the title of a piece and was expanded into a concept, a fictitious territory, a type of parliament where humans, animals, materials, ideas, or situations are expressed to initiate a work, to make its discourse flower. We are there to listen, to observe, to see where it will take us. This is how the narratives are created, on the basis of a polyphony that makes sense or that is materialized in one or various forms. We are not trying to generate a specific type of narrative, rather we are interested in seeing what happens when you gather together various voices,

what they say to one another, how they can interact. This reunion will generate its own narrative, which perhaps cannot be expressed in a language or with signs that we are already familiar with. In that case we have to find new signs to express it, to lend it a concrete existence. That’s where the use of polysemy becomes interesting, when a word has different meanings.

JR: There are various ways

lending form to Blue has run, that strange facsimile that is likewise born related to another of Azul’s apparitions?

RC: In Beni Ouarain the bodies of its inhabitants get mixed up with the carpets. During the winter nights, when a body takes shelter under an enormous rectangle of wool, it can happen that one of its

in which polysemy can acquire form. One of them is illustration, which is relatively controllable, but that is precisely what we try to avoid. What we are looking for is a formal equivalent to polysemy that is not derivative, illustrative, or allegoric. But there is no guarantee of achieving a successful result. I am thinking of the work *Off in the Mountanside on Some Official Errand*. It consists of ropes more than 20 meters long rolled up in themselves, braids made of palm leaves whose production might seem somewhat anachronistic, but the object is fantastic. Each time the work is installed you follow the instructions: open the roll, hang them up, and the rope falls of its own accord. At the end of the day you dismount it, roll it up again, and the next day you again open and install it. This way the form is never the same, each



other
don't
u are
th
ours
ck,
rock
west
ose
alled
stéries.
e up
ues

of starfish and other marine beings (that is why it is called *Astéries*, that is *Asterias*, a genus of starfish). This material is found in many buildings in Bordeaux or Paris. An

specific formal element? What space do you think such narratives can occupy, beyond that of fiction?

VC: First of all you have to find the place where all of these agents can come together, a support structure that harbors all of the participants. That structure is what we call “flowering plane of equality”. This was part of the title of a piece and was expanded into a concept, a fictitious territory, a type of parliament where humans, animals, materials, ideas, or situations are expressed to initiate a work, to make its discourse flower. We are there to listen, to observe, to see where it will take us. This is how the narratives are created, on the basis of a polyphony that makes sense or that is materialized in one or various forms. We are not trying to generate a specific type of narrative, rather we are interested in seeing what happens when you gather together various voices,

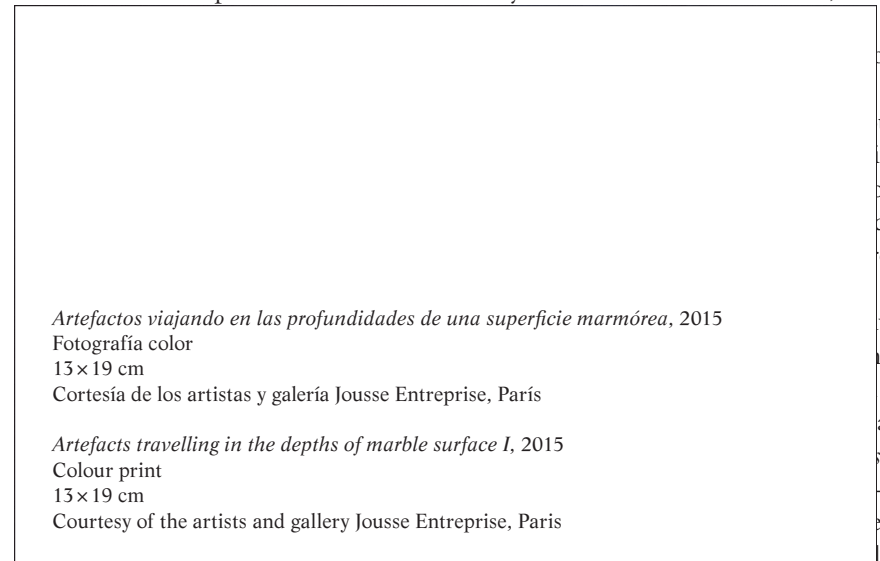
what they say to one another, how they can interact. This reunion will generate its own narrative, which perhaps cannot be expressed in a language or with signs that we are already familiar with. In that case we have to find new signs to express it, to lend it a concrete existence. That’s where the use of polysemy becomes interesting, when a word has different meanings.

JR: There are various ways

lending form to Blue has run, that strange facsimile that is likewise born related to another of Azul’s apparitions?

RC: In Beni Ouarain the bodies of its inhabitants get mixed up with the carpets. During the winter nights, when a body takes shelter under an enormous rectangle of wool, it can happen that one of its

in which polysemy can acquire form. One of them is illustration, which is relatively controllable, but that is precisely what we try to avoid. What we are looking for is a formal equivalent to polysemy that is not derivative, illustrative, or allegoric. But there is no guarantee of achieving a successful result. I am thinking of the work *Off in the Mountanside on Some Official Errand*. It consists of ropes more than 20 meters long rolled up in themselves, braids made of palm leaves whose production might seem somewhat anachronistic, but the object is fantastic. Each time the work is installed you follow the instructions: open the roll, hang them up, and the rope falls of its own accord. At the end of the day you dismount it, roll it up again, and the next day you again open and install it. This way the form is never the same, each



other
don't
u are
th
purs
ck,
ock
west
lose
alled
stéries.
e up
lues

of starfish and other marine beings (that is why it is called *Astéries*, that is *Asterias*, a genus of starfish). This material is found in many buildings in Bordeaux or Paris. An

specific formal element? What space do you think such narratives can occupy, beyond that of fiction?

VC: First of all you have to find the place where all of these agents can come together, a support structure that harbors all of the participants. That structure is what we call “flowering plane of equality”. This was part of the title of a piece and was expanded into a concept, a fictitious territory, a type of parliament where humans, animals, materials, ideas, or situations are expressed to initiate a work, to make its discourse flower. We are there to listen, to observe, to see where it will take us. This is how the narratives are created, on the basis of a polyphony that makes sense or that is materialized in one or various forms. We are not trying to generate a specific type of narrative, rather we are interested in seeing what happens when you gather together various voices,

what they say to one another, how they can interact. This reunion will generate its own narrative, which perhaps cannot be expressed in a language or with signs that we are already familiar with. In that case we have to find new signs to express it, to lend it a concrete existence. That’s where the use of polysemy becomes interesting, when a word has different meanings.

JR: There are various ways

lending form to Blue has run, that strange facsimile that is likewise born related to another of Azul’s apparitions?

RC: In Beni Ouarain the bodies of its inhabitants get mixed up with the carpets. During the winter nights, when a body takes shelter under an enormous rectangle of wool, it can happen that one of its

in which polysemy can acquire form. One of them is illustration, which is relatively controllable, but that is precisely what we try to avoid. What we are looking for is a formal equivalent to polysemy that is not derivative, illustrative, or allegoric. But there is no guarantee of achieving a successful result. I am thinking of the work *Off in the Mountanside on Some Official Errand*. It consists of ropes more than 20 meters long rolled up in themselves, braids made of palm leaves whose production might seem somewhat anachronistic, but the object is fantastic. Each time the work is installed you follow the instructions: open the roll, hang them up, and the rope falls of its own accord. At the end of the day you dismount it, roll it up again, and the next day you again open and install it. This way the form is never the same, each time it changes.

parts slides out inadvertently, lying over the rectangle’s irregular surface. The tattoos cover the woven signs, they reconstitute them and vice versa, they form new designs, perhaps never before seen. The new compositions have the ability of changing the direction of dreams, without the bodies of the inhabitants nor of

There’s another example. I don’t know if you are familiar with a work of ours that is a rock, a piece of rock that comes from southwest France, whose material in French is called *calcaire à Astéries*. It is a lime-stone made up of the residues of starfish and other marine beings (that is why it is called *Astéries*, that is *Asterias*, a genus of starfish). This material is found in many buildings in Bordeaux or Paris. An

archaeological institution gave us this “rock-star” as a gift; it belonged to the institution but was not listed in its inventory. This particular institution catalogues and archives all the objects that have been molded by humans, from prehistory until the present, everything that can be considered an artifact. This rock belongs to a whole series of objects that were not inventoried due to their lack of relevance in archaeological terms and which, for the same reason, are located outside the museum’s storerooms, exposed to the elements, in a sort of limbo. In fact, they are known as “zombies”, they are in a moment of their existence that is quite ambiguous, because they are not artifacts and have also not yet returned to being simply rocks, since the intervention of humans on their surface is still visible. It is an artifact-zombie, a rock-zombie, at the same time neither one nor the other. If you think about it, it is an object com-

posed of many particularities that themselves can generate their own narratives: rock, starfish, artifact, deterioration, transformation, etc. One single object can be an assembly of so many things.

MA: How do you situate the problem of authorship in relation to the final product? For in this work you did not intervene the rock, it is almost a ready-made—an element that is removed from

the carpets noticing this. This can happen any winter night, once again changing its trajectories. For this reason there are no two identical carpets.

The first drawings were traced in the sand, with a stick or a branch or a knife, erased by a foot, traced once more, blown away by the winds, or deformed by the

its context and that you have re-contextualized. Here it might be interesting to return to Azul Jacinto Marino, who also from time to time functions as an alter ego.

JR: Let’s say that any question about Azul Jacinto Marino entails at least a double answer: yes / no. When you say Azul Jacinto Marino is an alter ego, yes it is and no it isn’t, it cannot be definitely categorized in one sole answer.

VC: First of all, Azul Jacinto Marino is a fiction, or rather, an amalgamation of many fictions that result in a meta-fiction, or perhaps a myth. It fulfills a whole series of functions thanks to its polysemy. *Azul* or *Jacinto* or *Marino* are signifiers that encompass various concepts or things: flower, mineral, graduations of color in a visible spectrum, names of persons, depth, etc. Azul Jacinto Marino is open, permits an expansion in various directions and is

equivalent to the passing of nocturnal animals. They were scratched into the surfaces of the surrounding rocks, tattooed on the skin, or embroidered on the carpets. Their meaning was never fixed. What purpose could it have to cage them in, to chain them to a single idea? Better to set them free, just as porous as the beings who carried them,

“flowering plane of equality” we mentioned previously, it is one of these planes. It is an operational platform. Therefore, being an entity, Azul Jacinto Marino can be an author, can sign works that mention it. For this reason it can be mistaken with an alter ego ... But I believe it is much more than that.

MA: It is also interesting to consider narrative speculation, which occupies a key place in your work, in relation

to the issue of authorship. What do you think occurred during the happiest three days in Antonin Artaud's life in the Tarahumara mountains?

VC: The three happiest days in his life is something that Artaud himself talks about ... When he travelled to the land of the Rarámuri he spent around a month with them, it was a very difficult time, a very difficult trip, his health was fragile ... At the same time, he was burdened by the hopes that he had aroused in himself in expecting to be initiated. Finally the Rarámuri performed a ceremony in which they initiated him in peyote, and that is when he says those were the three happiest days in his life ... he had finally found what he was looking for. There are people who deny that the trip actually took place, like in every story that is not well-documented there are many elements that are speculative. I like to think that it did happen.

We made the work *A. A. tropicalizado o los tres días más felices de su vida* [A. A. Tropicalized or the Three Happiest Days in His Life] based on these three happy days. The piece is divided into three parts, each one subdivided into another three parts. The word "tropicalized" comes from the actual name of these clips: *clips gigantes tropicalizados* [gigantic tropicalized

between two eyebrows, on a forearm, or in a mineral's face. Tamtruyt Tamkunt, that is how they called this propensity for changes without warning, but they also did not pay much attention to it.

It was a thread that crossed the shoulders of the huipil in front of him, tracing figures in colors dissolved by rain and

clips], and they are called this because they were made to resist adverse weather conditions (rains, humidity, etc.). When we made this work we were thinking of what happens to your vision when you are under the effects of peyote, how its principle active ingredient fractalizes your field of vision. As someone once said, the secret geometry of things is revealed. Therefore, the clips in some way correspond to what Artaud could have seen. But they are very ephemeral, fleeting images. It seemed to us that it would not be a bad idea to "tropicalize" what he saw, what made him so happy.

MA: In addition to Artaud, two of your most recent research projects are based on two specific historical persons, joined by their visceral political antagonism: Siqueiros and Trotsky. Even though these are two very public figures, in both cases you

depart from the intimacy of the domestic sphere. In the case of Siqueiros, extending certain architectonic elements such as the handrail from his home-studio, or prolonging the rays of sunlight that illuminate the walls by the use of a mirror; in the case of Trotsky focusing on some of his personal routines, such as taking care of his cacti and chickens or rescuing his whispers from silence. How do you decide to approach each of

depart from the intimacy of the domestic sphere. In the case of Siqueiros, extending certain architectonic elements such as the handrail from his home-studio, or prolonging the rays of sunlight that illuminate the walls by the use of a mirror; in the case of Trotsky focusing on some of his personal routines, such as taking care of his cacti and chickens or rescuing his whispers from silence. How do you decide to approach each of

these two cases, not only individually, but also from their points of convergence?

JR: I believe that the fact that our focus has to do with the domestic is based on the immanence of the objects and the anecdotes of the everyday, like Trotsky's passion for his chickens and cacti, or the music that Siqueiros heard while he was driving ... We believe that the motif on the rug at the foot of his bed or the marine shell that he used as a paperweight can tell us very interesting things. These anecdotes and objects have a paradoxical status. On the one hand, they remain after the people who used them, they are palpable, they stand before us as witnesses to the persons and their ideas, now relegated to fetishes. On the other hand, they are corruptible, they transform and change themselves, they are dynamic and are alive. It seemed to us that they still had

a lot to say, not only of the past, but also of the future in which they find themselves. Because of the fact that they continue to preserve the memory of the ideas and discourses that these two persons advocated they are capable of reactivating and questioning them.

VC: This is valid for the Museo Casa Leon Trotsky [Leon Trotsky Home Museum] as much as it is for the Sala de Arte Público

of the dance, everything—the thread, the shoulders, the washed-out cloth, Azul (who had begun to run), the shouts, the sweet and salty drops falling on the carnival's path—was articulated in complex and regular sequences. He thought that the motifs of the carpets of Beni Ouarain also possessed their own logic, sequences

4 See <http://www.saps-latallera.org/saps/>

Siqueiros [Siqueiros Space for Public Art, SAPS]⁴, since both spaces were at the same time homes, harbored the everyday, and were loci of thinking, of political ideas that strove to be transcendental. We are searching for the way of questioning these ideas from the perspective of the present, re-articulating them by means of the imminence, of the here and now of these objects and anecdotes.

The Museo Casa Leon Trotsky as much as SAPS become these two fields of equality where their objects, their ideas, and their stories are invited to tell us what happened and what could still happen, but this time from a perspective perhaps less eloquent. It is interesting to see how these fields share these facts, so real and so violent, since both persons are linked by a drama of visceral political antagonism, as you said. So visceral that one of them

tried to assassinate the other ...

which someone would be able to decipher someday. He asked himself if this were really necessary. He thought of the objects and forms that swirled around him. He told himself that they were more alive than many people he had met. Perhaps for this reason, when finishing the catalogue, on the last pages, under a blurred

THE END IS NOT FINISHED
Elfi Turpin

*The end is not finished:*¹ here is a virtuality with which we can begin. There are seventy-nine others that all talk at the same time if we manage to listen to them, seventy-nine phrases whose words appear for the first time before Rometti Costales's eyes on reading a textile and folk art catalog from Chiapas, which they will publish as a modified facsimile under the title of *Blue has run*. Blue has run, so there is no more blue. And that sets the scene for the whole book. Because the eighty potentialities

¹ *Blue has run*, BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, 2016.

photograph in black and white that could have been of him or of many other things, he described himself as an object: height, color of hair, origin, approximate date of production, use, etc. He could have been a huipil, or a rope woven out of palm leaves, a *because of the warmer climate seems to have disappeared*. It began to

whose words emerge on the surface of the paper are discrete active entities, unfinished and equivocal signs, whose reality Rometti Costales carefully intensify by making them exist on different levels, by completing them in a certain way. *Blue has run* is actually a book containing eighty fragile virtualities that are waiting for a gesture and the transformation process that will provide them with more tangible reality. It is perhaps also one of the manifestations of Azul Jacinto Marino, a fictional character imagined by Rometti Costales as a variation of genres, things, plants, humans, and colors, or even as an experimental entity that encourages




THE END IS NOT FINISHED
Elfi Turpin

*The end is not finished:*¹ here is a virtuality with which we can begin. There are seventy-nine others that all talk at the same time if we manage to listen to them, seventy-nine phrases whose words appear for the first time before Rometti Costales's eyes on reading a textile and folk art catalog from Chiapas, which they will publish as a modified facsimile under the title of *Blue has run*. Blue has run, so there is no more blue. And that sets the scene for the whole book. Because the eighty potentialities

¹ *Blue has run*, BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, 2016.

photograph in black and white that could have been of him or of many other things, he described himself as an object: height, color of hair, origin, approximate date of production, use, etc. He could have been a huipil, or a rope woven out of palm leaves, a *because of the warmer climate seems to have disappeared*. It began to

whose words emerge on the surface of the paper are discrete active entities, unfinished and equivocal signs, whose reality Rometti Costales carefully intensify by making them exist on different levels, by completing them in a certain way. *Blue has run* is actually a book containing eighty fragile virtualities that are waiting for a gesture and the transformation process that will provide them with more tangible reality. It is perhaps also one of the manifestations of Azul Jacinto Marino, a fictional character imagined by Rometti Costales as a variation of genres, things, plants, humans, and colors, or even as an experimental entity that encourages



El Perezoso museo de piedras, 2011
Fotografía color
20 × 30 cm
Cortesía de los artistas y galería Jousse Entreprise, París

El Perezoso museum of stones, 2011
Colour print
20 × 30 cm
Courtesy of the artists and gallery Jousse Entreprise, Paris

THE END IS NOT FINISHED
Elfi Turpin

*The end is not finished:*¹ here is a virtuality with which we can begin. There are seventy-nine others that all talk at the same time if we manage to listen to them, seventy-nine phrases whose words appear for the first time before Rometti Costales's eyes on reading a textile and folk art catalog from Chiapas, which they will publish as a modified facsimile under the title of *Blue has run*. Blue has run, so there is no more blue. And that sets the scene for the whole book. Because the eighty potentialities

¹ *Blue has run*, BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, 2016.

photograph in black and white that could have been of him or of many other things, he described himself as an object: height, color of hair, origin, approximate date of production, use, etc. He could have been a huipil, or a rope woven out of palm leaves, a *because of the warmer climate seems to have disappeared*. It began to

whose words emerge on the surface of the paper are discrete active entities, unfinished and equivocal signs, whose reality Rometti Costales carefully intensify by making them exist on different levels, by completing them in a certain way. *Blue has run* is actually a book containing eighty fragile virtualities that are waiting for a gesture and the transformation process that will provide them with more tangible reality. It is perhaps also one of the manifestations of Azul Jacinto Marino, a fictional character imagined by Rometti Costales as a variation of genres, things, plants, humans, and colors, or even as an experimental entity that encourages

dawn, he thought that he would have liked to drive in the desert at night.

JC: In some ways these words collapse all meaning and relentlessly throw themselves into the world, they remind me of one of the definitions of the Aymaran term *ch'ixi*: the collective possibility of making words polysemic. Silvia Rivera

political-ontological or metaphysical-semiotic speculations, connecting several times and spaces.

We know, for example, that Azul Jacinto Marino is one of the last representatives of the Durruti column, an international group of anarchist fighters who fought the Franco regime during the Spanish Civil War, before going into exile in the Bolivian Amazon in the 1950s. We do not know if Azul Jacinto Marino met the critic Carl Einstein or the philosopher Simone Weil in Spain before fleeing to the rain forest, but we do know that encountering Amazonian shamanism and perspectivism, even amidst the labor struggles of Bolivian peasants and workers, led him to “discovering” magical anarchism. As

Cusicanqui also explains that *ch'ixi* is a talismanic word, a jumbled mix, decolonized interbreeding, juxtaposition, contrast, the union of opposites, a collision where the parts do not lose their form nor their potential, a mottled grey, an almost imperceptible mix of black and white, that intermingles but that never fuses

a sort of adaptation of libertarian communism with the ontological swaying practiced by the Indian communities, this political way of thinking questions the conception of an anarchism that tends towards a '*social order minus the power*', by replacing the human in a complex diplomatic network made of subjectivities that not only fall within different orders (phenomenon, animal, mineral, sign, image, plant) but that can also be transformed (changing orders) according to the emotional relationships in which they are involved. Therefore magical anarchism would tend towards *the social enlargement of the order of the subjects minus the power* or it would even regard power's consternation from the multiple

completely. She also claims that *ch'ixi* opens up the possibility that thinking can traverse anarchist concepts, diverse cosmologies rooted in places far from one another, or recover Marxism without solemnities, submerge itself in the magic of lived reality. It seems to me that the territory of indifferenciation that is

gazes of the subjects of *the enlarged order minus the power*. Because, by learning that a being (let's say an entity) can take several forms (let's say several bodies) by adopting several perspectives, Azul Jacinto Marino perceives that it does not have a fixed identity or that it can be different shades of blue, a stone, a plant, its smell, the distance of the sky, the image of the sea. It is all a matter of exchanging points of view. Azul Jacinto Marino's main political problem then becomes finding ways of giving a form of reality to multiple invisible or inaudible entities, in other words, to subjects with no voice in the eyes of the ontological order in which the West still wallows and from which I see nothing.

opened up by *ch'ixi* could be quite close to the territory in which you operate with all of your allies, or am I mistaken?

RC: The good thing about indiffer-entiation is that it maintains differences latent.

Perhaps the most adequate technique for pronouncing *ch'ixi* is that which the

I would like to think that the book *Blue has run* sank into Azul Jacinto Marino's fabric bag, an individual himself suspended by the emotions of the artists who bring him to life; that the words of this book, which sink into language, have come back to the surface as a swarm of *virtuals*, meaning, in Etienne Souriau's words,² outlines of beings that need other beings' gestures, here those of Rometti Costales, to make them exist for longer; finally, that it is this swarm of virtuals that, by attaching itself to reality like its shadow, introduces the will to art into the world, in other words the desire to *Proclaim the statues to be real*.³

² Etienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, (Paris: P.U.F, 1943, 2009).

³ *Blue has run*, BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, 2016.

anarchist and Jacinto used on the banks of the Quiquibey river, with stones in their mouths. But this time with one from the *qala-phurk'a*,⁴ after having eaten the soup and letting the stone cool a bit. And with their gaze turned to Cerro Rico. Maybe one single technique does not exist, since the same word lends itself to

THE GEOMETRY OF CHAOS
Interview with Rometti Costales
by Yasmil Raymond
January 12–13, 2018
Mexico City

Part one

Yasmil Raymond (YR): Our meeting arranged in São Paulo in 2006 by John Rasmussen initiated a dialogue that was formalized in Paris and has been nourished for years now by numerous conversations and experiences in different

cities around the world. Why don't we go back two years and talk about the artist book *Blue has run*, which has shaped your creative process and at the same time encapsulates the complex research on perception that I see as lying at the heart of your work? Where did this last chapter begin?

Julia Rometti (JR): We were in the library of Casa Na Bolom,¹ in San Cristóbal de las Casas in Chiapas. That was where we found the catalogue that was the origin of *Blue has run*. It was

compiled at the end of the 1970s and is an inventory in two volumes of the Pellizzi, Walter «Chip» Morris, and Pomar collections, the three of them containing textiles and objects of daily, festive, or ceremonial use. This inventory was made by Chip Morris. It was produced with very limited resources, with images in black and white, in letter-size paper, very simply. When we opened it we found it contained photographs of the works and their description, tables of phonetic comparison of the

so many different operations. It is possible that *ch'ixi* has traversed some Chiapan cosmology to become *xalú* in Tzotzil, which is a cat or a cup and no one knows for certain what it depends on to be one or the other, or whether it is always the two things at the same time, giving rise to a third thing, which is neither cup or

1 Casa Na Bolom. A cultural association in San Cristóbal de las Casas, Chiapas, founded in 1950 by the Danish archaeologist Frans Blom and the Swiss conservationist photographer Gertrude DUBY for the preservation of the heritage of Chiapas. See www.nabolom.org

Tzotzil² terms and their correspondence in English. The verso pages have the photographs of the objects, the recto texts provide information on each one of them, the place where each piece was purchased, the approximate date of production, sometimes a comment if the textile was a commission or if it was found, its physical conditions, perhaps something on the artisans who made it, the colors, the size, the designs and also the description of the embroidered symbols, in Tzotzil and its

translation into English. Therefore, on the one hand you have a labor of description that is very detailed, very precise, and on the other, images with very poor quality of reproduction that do not allow you to see any details, they turn into pure abstractions of the objects they attempt to document. Here we entered an area that is more subjective, a text-image relationship that is more open and very interesting. It is as though neither the text nor the image

corresponded to each other, as though each went off on their own path.

YR: Like a catalogue on Daniel Buren?

JR: Or a book on Russian Suprematism. For example, what we see as black and white rectangles superimposed on one another are in fact a huipil embroidered with a multitude of colors and forms that disappear in the image. We immediately realized that the catalogue in itself is an artistic

cat. *Xalú*—CUP OR CAT—*shalú*. *Shalú*, which in French means “cat-wolf”. Or if you make a mistake and say *shelú*, then you enter another territory, that of French jargon. Because *shelú* is *louche* in *verlan*, a technique of inverting the syllables of a word. *Louche*, whose meaning is “suspect”, “bizarre”, “doubtful”,

2 A Maya language spoken in Los Altos region in Chiapas. In their own language, their name is “bats'i k'op” (original language) or “jk'optik” (our language).

gesture, however involuntary it might be.

YR: How did that first encounter in Chiapas occur?

JR: By chance. We went to Chiapas to get to know the collection of textiles and later we ended up in the library at Na Bolom searching for printed material on Chiapas textiles, without knowing of the catalogue's existence. We found it purely by chance. Later we found out that there are only 100 copies, who knows where, not even Chip is sure where they

could be. We made a few photographs and took some notes, but we didn't pursue it any further, even though we knew that we had something exceptional in our hands. Later we found it again in the library of the Museum of International Folk Art in Santa Fe, New Mexico. We knew it was there and we were able to photograph both volumes. We already had a vague idea of how we wanted to work with that book; after studying it more closely we decided to make a facsimile.

Starting from the first involuntary gesture of who had spoken previously, from the aesthetic and structure of the catalogue, we began the second operation, which consisted of intervening in the text, without touching the images. We eliminated the great majority of descriptions, only leaving certain phrases that now had no connection with one another.

YR: In order to create a kind of concrete poetry?

JR: More to achieve an equivalence between the text

is pronounced lush in Spanish. Lush, an English word meaning many things: "luxurious", "abundant", "profuse", "exuberant", "unbridled", "succulent" ... All of these characteristics could be shared by *ch'ixi* as much as by *xalú* and *shalú* or *shelú*. Universes of abundant cats, suspicious cups, profuse and unbridled

and the reproduction, to achieve a balance between abstractions, perhaps opacities is the more adequate term. Concrete opacities. We retrieved phrases or lone words and one of these fragments provided the title for the facsimile.

YR: Then the book became a kind of oracle?

Victor Costales (VC): It became a source of phrases that later would serve as raw material. We saw that these de-contextualized phrases, when we read or said them, po

material presence. Some of them easily became images, others were much more hermetic, but these fragments of text function on a par with materials such as wax or cement for the conception of works like *Perhaps esperanza waiting or sunset*.³ The phrases precede the idea, they name things or gestures that do not yet exist.

JR: Then we extracted eighty of these fragments that could potentially become works. They

YR: When you began with the project of fragmenting the text, did you already know that this would be the result or did you understand this system after having made the book?

JR: It is the idea of the exquisite corpse, you only discover you have something after having made it unintentionally. The book is a kind of backwards collage, it takes shape more by subtraction than by addition. If you read it from the first to the last page it is



3 *Perhaps Esperanza Waiting or Sunset*. An exhibition held in the galería joségarcía ,mx from October 2017 to January 2018. See <http://josegarcia.mx/en/exposicion/perhaps-esperanza-waiting-or-sunset>

gesture, however involuntary it might be.

YR: How did that first encounter in Chiapas occur?

JR: By chance. We went to Chiapas to get to know the collection of textiles and later we ended up in the library at Na Bolom searching for printed material on Chiapas textiles, without knowing of the catalogue's existence. We found it purely by chance. Later we found out that there are only 100 copies, who knows where, not even Chip is sure where they

could be. We made a few photographs and took some notes, but we didn't pursue it any further, even though we knew that we had something exceptional in our hands. Later we found it again in the library of the Museum of International Folk Art in Santa Fe, New Mexico. We knew it was there and we were able to photograph both volumes. We already had a vague idea of how we wanted to work with that book; after studying it more closely we decided to make a facsimile.

Starting from the first involuntary gesture of who had spoken previously, from the aesthetic and structure of the catalogue, we began the second operation, which consisted of intervening in the text, without touching the images. We eliminated the great majority of descriptions, only leaving certain phrases that now had no connection with one another.

YR: In order to create a kind of concrete poetry?

JR: More to achieve an equivalence between the text

is pronounced lush in Spanish. Lush, an English word meaning many things: “luxurious”, “abundant”, “profuse”, “exuberant”, “unbridled”, “succulent” ... All of these characteristics could be shared by *ch'ixi* as much as by *xalú* and *shalú* or *shelú*. Universes of abundant cats, suspicious cups, profuse and unbridled

and the reproduction, to achieve a balance between abstractions, perhaps opacities is the more adequate term. Concrete opacities. We retrieved phrases or lone words and one of these fragments provided the title for the facsimile.

YR: Then the book became a kind of oracle?

Victor Costales (VC): It became a source of phrases that later would serve as raw material. We saw that these de-contextualized phrases, when we read or said them, po

material presence. Some of them easily became images, others were much more hermetic, but these fragments of text function on a par with materials such as wax or cement for the conception of works like *Perhaps esperanza waiting or sunset*.³ The phrases precede the idea, they name things or gestures that do not yet exist.

JR: Then we extracted eighty of these fragments that could potentially become works they

YR: When you began with the project of fragmenting the text, did you already know that this would be the result or did you understand this system after having made the book?

JR: It is the idea of the exquisite corpse, you only discover you have something after having made it unintentionally. The book is a kind of backwards collage, it takes shape more by subtraction than by addition. If you read it from the first to the last page it is

Capote de lluvia, Cortesía Azul Jacinto Marino, 2015
Hojas de palma tejidas
80x120 cm
Colección particular
Foto: Rometti Costales

Rain Cloak, Courtesy Azul Jacinto Marino, 2015
Woven palm leaves
80x120 cm
Private collection
Photo: Rometti Costales

3 *Perhaps Esperanza Waiting or Sunset*. An exhibition held in the galería joségarcía ,mx from October 2017 to January 2018. See <http://josegarcia.mx/en/exposicion/perhaps-esperanza-waiting-or-sunset>

gesture, however involuntary it might be.

YR: How did that first encounter in Chiapas occur?

JR: By chance. We went to Chiapas to get to know the collection of textiles and later we ended up in the library at Na Bolom searching for printed material on Chiapas textiles, without knowing of the catalogue's existence. We found it purely by chance. Later we found out that there are only 100 copies, who knows where, not even Chip is sure where they

could be. We made a few photographs and took some notes, but we didn't pursue it any further, even though we knew that we had something exceptional in our hands. Later we found it again in the library of the Museum of International Folk Art in Santa Fe, New Mexico. We knew it was there and we were able to photograph both volumes. We already had a vague idea of how we wanted to work with that book; after studying it more closely we decided to make a facsimile.

Starting from the first involuntary gesture of who had spoken previously, from the aesthetic and structure of the catalogue, we began the second operation, which consisted of intervening in the text, without touching the images. We eliminated the great majority of descriptions, only leaving certain phrases that now had no connection with one another.

YR: In order to create a kind of concrete poetry?

JR: More to achieve an equivalence between the text

is pronounced lush in Spanish. Lush, an English word meaning many things: "luxurious", "abundant", "profuse", "exuberant", "unbridled", "succulent" ... All of these characteristics could be shared by *ch'ixi* as much as by *xalú* and *shalú* or *shelú*. Universes of abundant cats, suspicious cups, profuse and unbridled

and the reproduction, to achieve a balance between abstractions, perhaps opacities is the more adequate term. Concrete opacities. We retrieved phrases or lone words and one of these fragments provided the title for the facsimile.

YR: Then the book became a kind of oracle?

Victor Costales (VC): It became a source of phrases that later would serve as raw material. We saw that these de-contextualized phrases, when we read or said them, possessed a very palpable,

material presence. Some of them easily became images, others were much more hermetic, but these fragments of text function on a par with materials such as wax or cement for the conception of works like *Perhaps esperanza waiting or sunset*.³ The phrases precede the idea, they name things or gestures that do not yet exist.

JR: Then we extracted eighty of these fragments that could potentially become works, they are latent gestures.

YR: When you began with the project of fragmenting the text, did you already know that this would be the result or did you understand this system after having made the book?

JR: It is the idea of the exquisite corpse, you only discover you have something after having made it unintentionally. The book is a kind of backwards collage, it takes shape more by subtraction than by addition. If you read it from the first to the last page it is something very strange.

cosmologies, exuberant anarchies, and territories somewhere between succulent and doubtful.

JC: More and more you yourselves are less present and other agents, invited or implicated, intervene with increasing intensity, establishing a dialogue on an equal footing with the material itself.

³ *Perhaps Esperanza Waiting or Sunset*. An exhibition held in the galería joségarcía ,mx from October 2017 to January 2018. See <http://josegarcia.mx/en/exposicion/perhaps-esperanza-waiting-or-sunset>

YR: Let's talk about the sculptures *hunting implements and cigars*, the columns of cement and wax, how did this group of works come about?

VC: The materials that we used for these pieces could be part of those described in the original catalogue. Maybe not the cement, but it has a very close relationship with the context from which the works in the catalogue come from.

JR: Yet the production of these works does not end in the single relationship between the word

as material and the rest of the materials. This relationship has its antecedents determined by a sequence. There is the artifact, with its characteristics, colors, etc.; then there is an image that is abstracted but very well described; at the same time the description deconstructs, in order to once again generate a palpable form.

YR: This work process has become a way of liberating your work from the conventions of conceptual art, the operation

of thinking of an idea and then making the work. In this sense we could say that the descriptions provided by Chip Morris, the words that he assigned to describe the textiles, have been transformed into a working tool ...

YR: Let's talk about the role of the site in the form ... Once the works are installed and documented, have they received their final form? Do you make a diagram or draw up instructions for future installations?

Philippe Descola writes of the different notion of what is production in some non-Western cultures, in which, beyond a relationship in which a subject generates an object, relations are established between subjects (human and non-human) that condition the "production" of the means of existence, not the production

JR: If we speak in conceptual terms, there are no rules, the disposition of the works in the space is not regulated by a protocol. We want to preserve the freedom to play, to invite variations, to take the risk of other interpretations.

VC: We think of the artwork as an object that does not have imperative rules, that in fact can remain open to change. For the time being there are six examples of this system that we have adapted with variations in the process of execution, autonomous

works that arise from the same source and are articulated in a polyphony.

YR: How did the series of photographs develop?

VC: They are photographs of the rubber tree in front of the gallery in Mexico City.

JR: The title of this work is *Informal Situations*. As Victor says, these are images of the tree in front of the exhibition space, the shadows cast by its branches.

VC: These photographs were taken against backlight, the

material that you have before you is black, without any contrast, so that you lose a great amount of detail. We didn't know very well what the final result would be, the conditions did not allow us to anticipate what would happen. Now that I think about it, these images have a direct relationship with those from the book. Only that here the interstices and gaps between two branches replaces the holes in a shawl.

YR: Now let's talk about the collages *because of the warmer*

of objects that conditions the (human) relations. How do you get yourself tangled up in these differentiated universes with the rest of materials?

RC: Various agents are summoned to over or through or inside some space; they originate from a broad spectrum of worlds more or less unstable, more or

*climate seems to have disappeared.*⁴ How did they come about?

JR: They are cutouts in the form of a spiral, a rolled-up belt that appears in the book. We made it out of gold leaf, which is very thin and difficult to cut.

VC: Here chance determined the results because when we tried to make a spiral the nature of the material wouldn't allow it.

YR: I would like to ask you about the film *The almond shaped eyes are replaced by dots*

and circles. The moving image has returned to your work, the sequences of images, the play of lights, all in silence.

JR: Here there are various roles, all of them secondary: the desert, the stones, the drawings on them, the plants and their shadows, the light. They are sequences that correspond with one another, are inverted, are overlaid.

VC: When a plant projects its shadow over a drawing etched on the surface of a rock, then we could understand it as a

voluntary intervention, as intentional as the gesture that drew that drawing. The people who left these signs on these rocks had as their accomplices and allies that vegetation, the sun, the mineral surface. The plants learned to make geometric forms with their shadows by observing humans. Perhaps they acted in concert, making ephemeral palimpsests together that lasted as long as a day of sunlight.

less adjoining, more or less intense. All of them—a colorist insect, a forgotten weaving technique, crows, a psychoactive plant, motifs of an animal fur, a cartographic earthquake, botanomancy, the melting point of an obsidian, azure Artic foxes, the ruins of a cyclic calendar, the corner of a house which the sun never

Part two

YR: Where are you now in regards to your work?

VC: Well, in its midst, next to it, across it ... Less and less on top, more horizontal in regards to production and results, more involved with the materials that we use. We are concerned with understanding their structures, the capacity of those materials to "be" and lending agency to their worlds. There are many artisans who work in this manner, who

establish a dialogue with the material, who listen to it and take decisions, shall we say, together to see what path to follow. We would like to attain this degree of reciprocity.

JR: To return to the phrases, which are fragments of the original text. Ultimately, when removed from their context, they regain a freedom of meaning. Because in the original text these words and phrases are usually linked with others to say something very specific and contextual. If you

extract them, these three words which are still together will be able to, precisely because of this freedom, to project themselves into other places. I always end up talking about freedom, but I don't know if this is the right adjective. Yet I believe that is where you can project them very openly: since they no longer fulfill their utilitarian function, that of describing the pieces in the collection, they return to being solitary impulses, which potentially will open a path to new forms or images.

reaches, among others—were summoned to carry out experiments in production techniques whose purpose was not very clear. In fact, the opacity of the objective is regarded as a member with full rights in the experimental committee. They argue, they hang around with each other, they exchange opinions and learning

⁴ Shown during the exhibition *Azul Jacinto Marino* at the CAC - la sinagoga de Delme from October 2015 to February 2016. See <http://www.cac-synagoguedelme.org/en/exhibitions/154-azul-jacinto-marino>

VC: There are also certain objects that no longer fulfill their original function, but nevertheless are still produced, are still alive. For example, the feather cape or rain cape we presented in the show in Delme. We have never seen anyone use this cape for the purpose it was made for in the first place, to protect you from the rain. Or like *Forme à Astéries*, that rock that was an artifact and is going back to being a rock, without finally being any of the two things. These objects find themselves in a

gap, where they are losing something to reconstitute themselves into something else, and continue with this process. These ambivalences are very attractive, because these forms, that we use like ready-mades, can continue to change.

YR: Do you chose these ready-mades because their materials offer you certain semantic properties?

JR: That's right. *La capa de lluvia, cortesía Azul Jacinto Marino* [The Rain Cape, Courtesy of Azul Jacinto Marino] is a

ready-made made out of an artifact that has various names: *capa de plumas* [feather cape], *caposillo de lluvia* [rain cape], *capote de palma* [palm cloak], among others. Here the palm can be a writing tool, can imitate a bird, or it can protect from the rain. It is this polysemy, which echoes in other polysemies, which makes it be courtesy of Azul Jacinto Marino (color, name, flower, mineral, aquatic entity, etc.).

techniques, and they accuse each other of stealing visions, which incites some quarrels of minor importance. A glass of tea with a profusion of mint leaves and sugar was seen demanding more say in things to a red carton of Marlboro cigarettes, both of them sharing the same bench on Avenue Mohammed V. Until the night

VC: In the specific case of Azul Jacinto Marino there is an element that is very important for us in general, which is the introduction of fiction. Azul Jacinto Marino provides us with a pretext for working with fictions.

YR: How does this dimension arise in your work?

VC: From a general interest in literature and in the written word. Fiction helps us erase traces, it permits us to open up paths and vanishing points.

JR: Fiction leaves us the field open and keeps us independent in regard to the facts, it allows us to adapt the facts in other ways, to observe them from a multitude of distinct perspectives. And this, of course, will affect the final result of a work.

YR: One of the things about your work that has attracted me very much is the sense of play; I perceive that it is a characteristic that stems from your decision to work as a team, from your process of collaborating. How have you

understood your work process over the years?

JR: Let us say that when your practice is not a collaboration with another person you can develop everything inside yourself in a very intuitive way, without having to share the process; you are alone, you don't have to verbalize your ideas. When you are two you talk all of the time. We spend an incredible amount of time in discussions, in conversation where you have to listen and debate. During all of this time

did not make them disappear over the surface of the tapetum lucidum.⁵ Just some stumbling while walking. There are some who limit themselves to observing and recording the exchanges between those summoned here, keeping a certain distance. Which in the long run turns out to be a task that is not only futile,

nothing much happens; it doesn't happen that one of us experiments without discussing what he or she is doing—that doesn't occur in our work.

VC: We don't have mechanisms to automatize our work. Each time we have to initiate a dialogue, evaluate where we are, where we want to go. Since there are no automatisms, these discussions always lead to intense debates and can take up a lot of time. I imagine that this happens because we are very different and

these differences constantly rise to the surface.

JR: But let's say that obviously we have a relationship of mutual trust and complicity, which might not seem evident, but we sense it. Because at some point Victor tells me about something that I don't see and at that moment you have to make a decision, "do we reject it or do we try it," but in this case, he has to do it, he has the eyes and I will follow him, or vice versa.

YR: That is where the politics in your work lies, because this challenge of being two and abandoning being one is one of the great challenges that we face politically. I have always been attracted by the proposal of being two, I think that artists who like you operate in this equation, offer a model for emancipation of how we could think and live life beyond our individuality.

VC: It is something you have to exercise continuously, it means

but unnecessary and tedious as well. Distances are always abandoned, sometimes to themselves; others, the great majority, in the vortex of the unexpected. No one, not even the ruins of the calendar, were sure of the experiment's time limit. They rested by discoursing on things, for example, if all the arrowheads dispersed

responsibility with the other, a commitment.

JR: There is something generative in this, working as a duo produces a certain stimulation from the exchange. The other makes you see things from a perspective that you don't have and this occurs in playing as a duo.

YR: I understand that this way of making art as a pair is complex and sometimes we could even define it as difficult, but it seems to me that it proposes a feminist model in which we can ultimately,

women as much as men, insist on equality. I see that the proposal of being two or more encapsulates a model that could be translated to all levels of cultural production. The plurality of the number offers a model of thinking and living. Do you think that your methods of working have been influenced by relocating to Mexico four years ago?

VC: In some way being so close to the work of artisans and to all that flowering of handicrafts that exists in Mexico has obviously

influenced our production. I think that our movements have always been a zigzag. I feel that the fact of settling in Mexico is one more phase, one which has shown us how to work with certain forms, to capture ideas with specific materials, and which can change in the future.

JR: The fact of being closer to the materials is true, but it is something that has always been present in our work. I am thinking of the work *Cortina del Anarquismo Mágico* [Curtain of Magical

around the southwest United States knew anything about Zeno's paradox.

JC: In some place Tolstoy talks about the mystic alchemy that is created in the stomach of the earth: the metamorphosis that transforms putrefaction into fertilizer, the fertilizer into cereals, vegetables, or fruit. It was precisely alchemy

Anarchism] that we made in 2013 with the seeds of the huayruro plant [*Ormosia coccinea*]. These interests had already existed in the work from the beginning, but perhaps here in Mexico they became more evident. There are two factors at play here. First, what Mexico offers us, what we have around us, the abundance, but also the fact that we stopped moving from one place to another and became more stable.

YR: Ultimately your work is situated within a “post-studio”

practice. You are not conventional artists in terms of your method of production, your work is developed orally and achieves material form on the basis of an invitation or a proposal.

JR: What happened is that for several years we did not have a fixed residence, something we could call a location. We traveled regularly and that defined our way of working. Our studio was in our suitcases and in places that we transited from and to, and in our conversations.

YR: Do you feel that art is a form of gaining access—if only for a second—to the truth?

JR: The truth is a very heavy suitcase. We try to approach other relations between things, other forms of thinking.

YR: When I saw, for example, the collages *because of the warmer climate seems to have disappeared* I understood them in the following manner: you see how it was made, you see the gold leaf is trying to be a spiral but behind it there are cuts or drawings on

that came into my mind when *Blue has run* fell into my hands. “Rumpite libros ne corda vestra rumpantur”,⁶ states one of alchemy’s dictums. The words jump from the pages and they mix with the materials that will end up giving form to new works. The book, its words and gaps, turn into a kind of oracle, whose

the cardboard. I see this as a manifestation of truth. That the hand performed some movements to cut the paper into a spiral, but that at the same time those traces blindly succeed in generating a drawing that reveals an image that was not intended but conceived by chance. I understand that these are glimpses of truth.

VC: It is a way of continuing to regenerate freedom. We spend all day finding signs. In the work *Worn contingencies and their shadows (on a Riffian beach)*, for

example. It is the moment when Julia goes to the beach and lifts up a rock, turns it around, and finds a drawing; then she says to me “there is something here”.

YR: That has been the method of your work, a process of revelations, turning rocks around, cacti, lifting up leaves, unfolding carpets and textiles or cropping texts, and now we return to the beginning of this conversation, the book *Blue has run*, is it a manual of production?

VC: Or a manual of instructions that do not instruct anything, it comes without rules, as Julia said, once the words have been set free you have a field ready to play on.

JR: And beyond this, the only parameter is chance.

agency is definitive, just like the nature of the materials employed, the hands of the artisans, the rain or the wind.

RC: How a body can be mixed up with its memory, with its present, with what will come, with its waste that has not been lived yet and which maybe will never materialize. It fluctuates between

1 María Moliner, *Diccionario del uso del español*, 2nd ed. (Madrid: Gredos, 1998), 143–144. The reader shall note that “exposición” means simultaneously “exposition” and “exhibition” (of art) in Spanish.

HOW TO FILL A LACUNA (AZUL)

Manuel Cirauqui

A chorus of dictionaries in various languages tells the story of the enigmatic word *lacuna*: how it can mean in its original etymological sense a small extension “permanently filled with water” (i.e. a pool or lagoon) and at the same time an “omission or mistake”, as María Moliner writes in her Spanish dictionary, “in a text or exposition”.¹ Cavity and fullness, small mistake and deposit of water, or something similar. Nothing specific is not the same as something unspecific. The cavity full of water, the deposit of nothing in an exposition and a text, will occupy our thoughts for the next few hours.

what could have been, what didn't happen, and what occurs when no one knows if anything happened at some time.

The Solarismo⁷ season in northern Yucatán began more or less at the end of February, extending until mid-April. During this period, the terrain south of

2 Charlton T. Lewis and Charles Short, *A Latin Dictionary*, (Oxford: Clarendon Press, 1879), electronic edition.

The mistake, gap, or cavity, the space that remains unfilled *in a series*, therefore producing an exception to it—a rupture, an unknown, provoking its suspension. A cavity, “atque lacunarum fuerant vestigia cuique”, but one forgets how Lucretius' strophe continues.² A gap or lacuna has been made / has been borne / has occurred / has suddenly happened to us / has opened up for us; I had a memory lapse of this passage; the cavity assumes the form of what has been forgotten in it, something blank or neutral or transparent in its appearance, which has a shape despite everything and a certain residual intentionality, just like faults and deposits. We are interested in knowing to what extent these can be works, that is, to what extent

3 The origin of *Azul* in Rometti Costales' work dates back to 2013. It is characteristic of *Azul* of being simultaneously character-author and character-content, mask, alter ego, projection and myth, creator of ruins and of traces, but also

artists can make themselves imperceptible in a lacunary becoming, as could be exemplified by the neutral, transparent and ambivalent



of language, prior to any figuration or meaning.”⁶ Language is expressive before it

1 María Moliner, *Diccionario del uso del español*, 2nd ed. (Madrid: Gredos, 1998), 143–144. The reader shall note that “exposición” means simultaneously “exposition” and “exhibition” (of art) in Spanish.

HOW TO FILL A LACUNA (AZUL)

Manuel Cirauqui

A chorus of dictionaries in various languages tells the story of the enigmatic word *lacuna*: how it can mean in its original etymological sense a small extension “permanently filled with water” (i.e. a pool or lagoon) and at the same time an “omission or mistake”, as María Moliner writes in her Spanish dictionary, “in a text or exposition”.¹ Cavity and fullness, small mistake and deposit of water, or something similar. Nothing specific is not the same as something unspecific. The cavity full of water, the deposit of nothing in an exposition and a text, will occupy our thoughts for the next few hours.

what could have been, what didn't happen, and what occurs when no one knows if anything happened at some time.

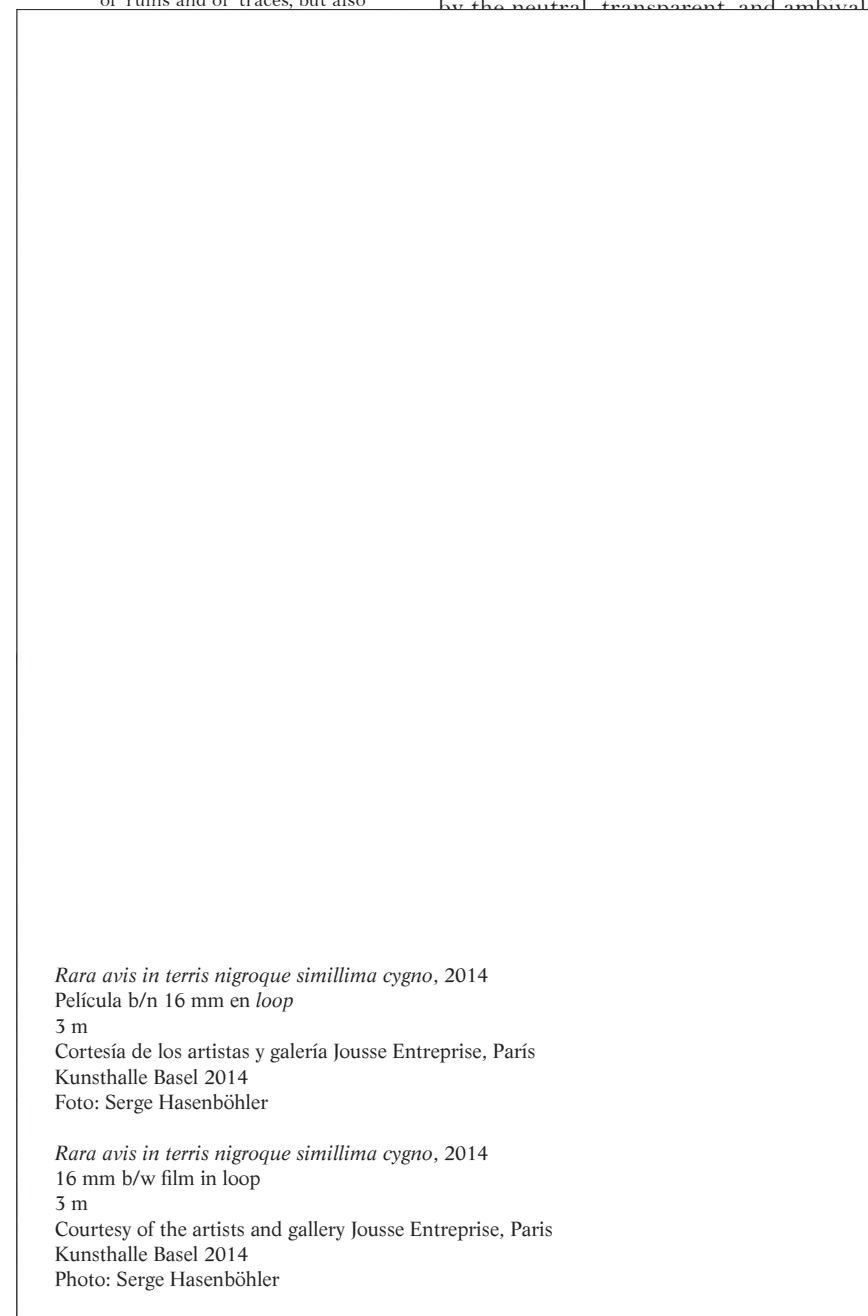
The Solarismo⁷ season in northern Yucatán began more or less at the end of February, extending until mid-April. During this period, the terrain south of

2 Charlton T. Lewis and Charles Short, *A Latin Dictionary*, (Oxford: Clarendon Press, 1879), electronic edition.

The mistake, gap, or cavity, the space that remains unfilled *in a series*, therefore producing an exception to it—a rupture, an unknown, provoking its suspension. A cavity, “atque lacunarum fuerant vestigia cuique”, but one forgets how Lucretius’ strophe continues.² A gap or lacuna has been made / has been borne / has occurred / has suddenly happened to us / has opened up for us; I had a memory lapse of this passage; the cavity assumes the form of what has been forgotten in it, something blank or neutral or transparent in its appearance, which has a shape despite everything and a certain residual intentionality, just like faults and deposits. We are interested in knowing to what extent these can be works, that is, to what extent

3 The origin of Azul in Rometti Costales’ work dates back to 2013. It is characteristic of Azul of being simultaneously character-author and character-content, mask, alter ego, projection and myth, creator of ruins and of traces, but also

artists can make themselves imperceptible in a lacunary becoming, as could be exemplified by the neutral, transparent and ambivalent



Rara avis in terris nigroque simillima cygno, 2014
Película b/n 16 mm en loop
3 m
Cortesía de los artistas y galería Jousse Entreprise, Paris
Kunsthalle Basel 2014
Foto: Serge Hasenböhler

Rara avis in terris nigroque simillima cygno, 2014
16 mm b/w film in loop
3 m
Courtesy of the artists and gallery Jousse Entreprise, Paris
Kunsthalle Basel 2014
Photo: Serge Hasenböhler

of language, prior to any figuration or meaning.”⁶ Language is expressive before it

HOW TO FILL A LACUNA (AZUL) Manuel Cirauqui

A chorus of dictionaries in various languages tells the story of the enigmatic word *lacuna*: how it can mean in its original etymological sense a small extension “permanently filled with water” (i.e. a pool or lagoon) and at the same time an “omission or mistake”, as María Moliner writes in her Spanish dictionary, “in a text or exposition”.¹ Cavity and fullness, small mistake and deposit of water, or something similar. Nothing specific is not the same as something unspecific. The cavity full of water, the deposit of nothing in an exposition and a text, will occupy our thoughts for the next few hours.

1 María Moliner, *Diccionario del uso del español*, 2nd ed. (Madrid: Gredos, 1998), 143–144. The reader shall note that “exposición” means simultaneously “exposition” and “exhibition” (of art) in Spanish.

what could have been, what didn’t happen, and what occurs when no one knows if anything happened at some time.

The Solarismo⁷ season in northern Yucatán began more or less at the end of February, extending until mid-April. During this period, the terrain south of

The mistake, gap, or cavity, the space that remains unfilled *in a series*, therefore producing an exception to it—a rupture, an unknown, provoking its suspension. A cavity, “atque lacunarum fuerant vestigia cuique”, but one forgets how Lucretius’ strophe continues.² A gap or lacuna has been made / has been borne / has occurred / has suddenly happened to us / has opened up for us; I had a memory lapse of this passage; the cavity assumes the form of what has been forgotten in it, something blank or neutral or transparent in its appearance, which has a shape despite everything and a certain residual intentionality, just like faults and deposits. We are interested in knowing to what extent these can be works, that is, to what extent

2 Charlton T. Lewis and Charles Short, *A Latin Dictionary*, (Oxford: Clarendon Press, 1879), electronic edition.

3 The origin of Azul in Rometti Costales’ work dates back to 2013. It is characteristic of Azul of being simultaneously character-author and character-content, mask, alter ego, projection and myth, creator of ruins and of traces, but also toy, effigy, ventriloquist’s dummy for collective use, prodigal son, etc. The number of his works is indeterminate at present, without it being clear if Rometti Costales are responsible for all of them or if all of those made by Rometti Costales since the aforementioned date are manifestations of Azul.

4 [https://encyclopedia.thefreedictionary.com/Lacuna+\(manuscripts\)](https://encyclopedia.thefreedictionary.com/Lacuna+(manuscripts)). Accessed March 2018.

5 In conversation with the author, April 2018.

artists can make themselves imperceptible in a lacunary becoming, as could be exemplified by the neutral, transparent, and ambivalent figure of Azul Jacinto Marino.³

In the context of manuscripts and papyrology, the lacuna functions as a sign that is equivalent to the ruin. A “lacunose” or “lacunulose” text, as an easily accessible encyclopedia informs us,⁴ occurs as a result of decay or wear, or the appetite of some organism that feeds on texts (this last factor is as much a writer, a sculptor, a weaver of the text as the creator that joins word to word, who accumulates, who devises and constructs the form; a “bibliophile organism”, to use Victor Costales’ expression).⁵ Chance as much as the insect are lacunary authors,

the city always repeated the same ritual, which vaguely recalled the techniques of communication between the planet-ocean Solaris and its observers, who happened to be humans. Solaris’ technique consisted of extracting images from the deepest psyche of the observer, in order to later materialize them and

producers of ruins, non-human allegorists if we alter the traditional doctrine on the subject and extract it from its humanism. In a necessary evolution of Benjamin’s reflections, Paul de Man situated the model of the allegoric text as such in the ruin, and the paradigm of the text as form in the allegory, because what one reads is only a metaphorical approximation of what is written, not its realization. In such a way that the gap, the ellipsis, the disruption in a series become a part of it: “the entire construction of drives, substitutions, repressions, and representations is the aberrant, metaphorical correlative of the absolute randomness of language, prior to any figuration or meaning.”⁶ Language is expressive before it

6 Paul de Man, *Allegories of Reading*, (New Haven and London: Yale University Press, 1979), 299.

7 Luis Felipe Fabre, *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des) escritura, antiescritura y no escritura*, (Mexico City: Tierra Adentro/ Conaculta, 2005), 11.

signifies, and this expressivity is replicated in an essential and efficient manner by the lacunary weave and ruinous labor, accidents in the materiality of the text by which its transience and contingency can be expressed. “A hole: a space that occupies a place in the material. In fact, an entrance to material”, says the poet Luis Felipe Fabre.⁷

Once again we can say that it is possible to imagine this relationship between form and ruin, text and lacuna, texture and hole, as a collaboration. Not between memory and oblivion, but between remembering and oblivion, since memory is not the opposite of the latter, but precisely the resulting form arising from a collaboration between organizing and disorganizing, preservative

make them coexist with their carriers. It basically made their dreams come true, without knowing that certain dreams are better not told anyone. But there was no reason it should have known this.

As the afternoon began, the shadow of the west wall glided imperceptibly towards the surface of the east wall,

8 Giorgio Agamben, “Experimentum Linguae. Préface à l’édition française”, in *Enfance et histoire*, (Paris: Payot & Rivages, 2001), 7–8.

and destructive forces of data. It is by chance that in this relationship tangible or patent information is figured as earth, the intangible and latent as water, when it could have easily been the opposite. The order of the metaphor also erases something. This is what Giorgio Agamben refers to when he considers any written work as the mold or the lost wax of another one, again emphasizing the allegorical character of any text in respect to what writing destroys or erases in order to shape itself.⁸ In this way the act of piercing or eroding a work, any intentional tectonic formation, is nothing other than a response to the pressure generated by the surrounding void of what has been excluded

9 Henri Lefebvre, *Les unités perdues*, (Paris: Éd. Virgile, 2004); edition in English: *The Missing Pieces*, (South Pasadena (Los Angeles): Semiotext(e), 2014).

from it. The work, the text, the exposition, is lacuna.

Among the numerous lacunary expositions there is a book by Henri Lefebvre, *Les unités perdues*, a collection of brief mentions—almost *fait divers*—of vanished, unfinished, or destroyed works through history, as well as on moments of irreversible loss of knowledge or consciousness.⁹ Lefebvre is conscious that his “collection of losses” is an act of duplication, from which he himself does not escape as a ghost writer, homonymous with the philosopher and sociologist Henri Lefebvre, the author of *La production de l’espace*, whom he mentions at some point. Numerous works of art are included in his exposition, presented in a synchronous

made of white cement mixed with dust from the *sakabeh* stone and the bark of the Poxoy and Chukum trees. The closer the sun got to the horizon’s line, the shadow’s diagonal began to grow, forming an irregular triangle each time more dense. Little by little, one of the triangle’s sides disappeared within the convulsive

manner, with Henri Matisse, Rainer Werner Fassbinder, Goethe, Hans Christian Andersen, Aristophanes, Kurt Schwitters, Dan Graham, Karl Kraus, Gina Pane, Robert Filliou, and a long etcetera following one upon another. One enjoyably notes the lack of hierarchy between figures who are more or less known and unknown, the anecdotes referring to semi-invisible persons such as Aenne Biermann or Silvia Bächli. But which life is not essentially lacunary, which visibility is not a misunderstanding that is more or less well-managed? Lefebvre’s book, for its part, is a vast deposit in miniature. Despite this, it contains the serious omission of perhaps the most relevant work that we know of in the lacunary production



10 Susan Davidson and Joan Young, "Chronology", in *Robert Rauschenberg*, (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1998), 558.

Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953

of the twentieth century: *Erased de Kooning Drawing* (1953) by Robert Rauschenberg. As is well known, Rauschenberg asked de Kooning to give him a work to erase and subsequently exhibit as his own. De Kooning provided him with a drawing made with graphite and colored pencils that also had traces of ink, with the aim of presenting him with a considerable technical challenge. Rauschenberg spent approximately a month erasing the drawing, during which he was not able to eliminate all the traces of the original.¹⁰ The resulting work represents a masterly example of allegorical work and production of ruin, in line with what Craig Owens would later describe as the paradigm of the "postmodern" art work. But Owens

and disordered movements. These were the shadows of the crowns of the trees, which, fusing with the wall's homogenous structure, deformed it until turning it into an unstable and porous stain. The sun, the breeze, and the tree that is located in the middle of the terrain together orchestrated the trajectory of these tattoos, they

also "forgot" this piece in his famous essay, which nevertheless paid close attention to Rauschenberg's works of this period. A detail that seems crucial to us here is that Rauschenberg in his operation establishes *the work of another artist* as the artistic medium. Owens in fact characterizes the allegorical work as an act of "confiscation".¹¹ The fact that *Erased de Kooning Drawing* remained in Rauschenberg's personal collection for the subsequent five decades after its execution is symptomatic of the perturbation that the work injected into the sphere of art's commercial circulation. *Erased de Kooning Drawing* is in itself gift and debt, and to this extent possesses an emotional density that, by linking two practices in its own economy,

11 Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", *October*, 12 (spring, 1980): 69.

led the shadow-leaves along the surface of the wall until they disappeared in the undifferentiated space of the twilight. Other movements, still hesitant, began to become almost perceptible on the south wall. With each minute that passed those movements gained strength, becoming increasingly distinct. They were the

temporarily blocks the work's entry in the circuit of the exchange of goods. This occurs despite it being physically and materially "autonomous". In this sense it reminds us of the dynamics of "theft and giving" recently described by Eduardo Viveiros de Castro and allows us to consider dialogue and artistic influence not as an accumulation of provisional solutions to formal problems, but as a recursion of asymmetrical, emblematic interchanges. Artists accept the "gift" of influence by "stealing" elements of the work of another artist and "returning" to their community a new work, itself open to future thefts and offerings. If, as Viveiros de Castro claims, "life is theft", then art is the social dispositif that symbolizes its dynamics in a

recursive manner.¹² Such an allegorical-emblematic principle of the "theft-gift" suddenly and speculatively permits extracting the work of art from the formalist, mimetic-figurative conception promoted by mainstream narratives. In other words, it permits disassociating the appropriative dynamics from a merely stylistic, formal, and "cultural" history of representation.

Among those mentions that we do indeed discover in Lefebvre's archaeological site is one that simply states: "Indigenous art of all epochs destroyed by missionaries". A small lacuna of oceanic proportions. The unfolding of a lacunary aesthetic is in effect inevitably associated with colonial and post-colonial history, in which symbolic elements of an

12 Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales* (Buenos Aires: Katz, 2011), 175.

13 The term “content” reveals a thinking in which form is also a small deposit, a lacuna.

ecosystem are transcribed as elements of culture and translated in series but always partially, producing erasures and omissions that define the object (literary or artistic material) as much as its supposed content.¹³ The formalization of a cultural heritage as ruin is the fundamental trait of colonial appropriation—any attempt at recuperation or return is impregnated with melancholy, that is, with a “pathos” that reveals the weight of what has been erased. For this reason pre-colonial cultures, in particular those that have endured with agony the aggressions of the metropolitan state and have lived on, even if mutilated, are almost inexhaustible allegorical sources—they are matrixes. In the Latin American context,

same patterns that had hardly sunk into the darkness of the surface of the east wall. The same shadow-leaves, only that this time there seemed to be nothing nor anyone that would make them move. It was the ground that, while stealing its own images, materialized them on the south wall, on its own skin. In this way

14 Esther Pasztory, “Still Invisible. The Problem of the Aesthetics of Abstraction for pre-Columbian Art and its Implications for Other Cultures”, *Res. Anthropology and Aesthetics*, 19/20 (1990/1991): 105–136.

lacunary forms abound without distinction between high and oral cultures, i.e. Aztec, Tarahumara, or Yaqui, between illiterate peoples or empires, i.e. the peoples of the Amazon, Mayas, or Incas. In a text published years ago in the journal *Res*, Esther Pasztory wrote of the constitutive invisibility of the Pre-Columbian monument, monument understood here in a broad sense as an emblematic document of culture.¹⁴ A monument is an emblem thanks to the invisible, to the erased. It activates a constellation of latencies, some of them fictitious. Erasure was the procedure by which the Spanish, as the main exploiters of Latin American wealth, processed the majority of treasures: one only has to consider the very high

15 *Ibid.*, 107.

percentage of gold and silver objects that were melted down, losing their characteristics to be converted into monetary abstraction and thus interchangeable. Embedded in this process is a parallel history of pre-Columbian art and its proverbial abstraction. “Of the hundreds of Mesoamerican textiles that were sent into Europe and registered into the accounts, not a single one has survived. Some works, such as Aztec feather shields and insignia... were given to children as toys to play with. The Codex Borgia, for example, was saved only after children had burned holes in it.”¹⁵ These collective lacerations are linked with the impossibility of copying, of reproducing the cultural traits of



16 *Ibid.*

17 Pasztory astutely notes how surprising it is that the sixteenth century produced numerous catalogues and lists of objects, but not a single illustration of them. *Ibid.*, 106.

obliteration of pre-Columbian material. On the one hand, the total or partial erosion, but always coincidental, deriving from the proper deterioration of materials in processes of decomposition or natural destruction. On the other, and critically important, the erasure derived from the blocking of data that each documentation and recording technique and/or device inevitably generate. A notorious case concerns the drawings made first by imaginative illustrators such as Theodor de Bry¹⁷ and later by a growing number of colonizers, travellers, and expedition members. A notion of invisibility (the document as the blind spot of the colonized) emerges

13 The term “content” reveals a thinking in which form is also a small deposit, a lacuna.

ecosystem are transcribed as elements of culture and translated in series but always partially, producing erasures and omissions that define the object (literary or artistic material) as much as its supposed content.¹³ The formalization of a cultural heritage as ruin is the fundamental trait of colonial appropriation—any attempt at recuperation or return is impregnated with melancholy, that is, with a “pathos” that reveals the weight of what has been erased. For this reason pre-colonial cultures, in particular those that have endured with agony the aggressions of the metropolitan state and have lived on, even if mutilated, are almost inexhaustible allegorical sources—they are matrixes. In the Latin American context,

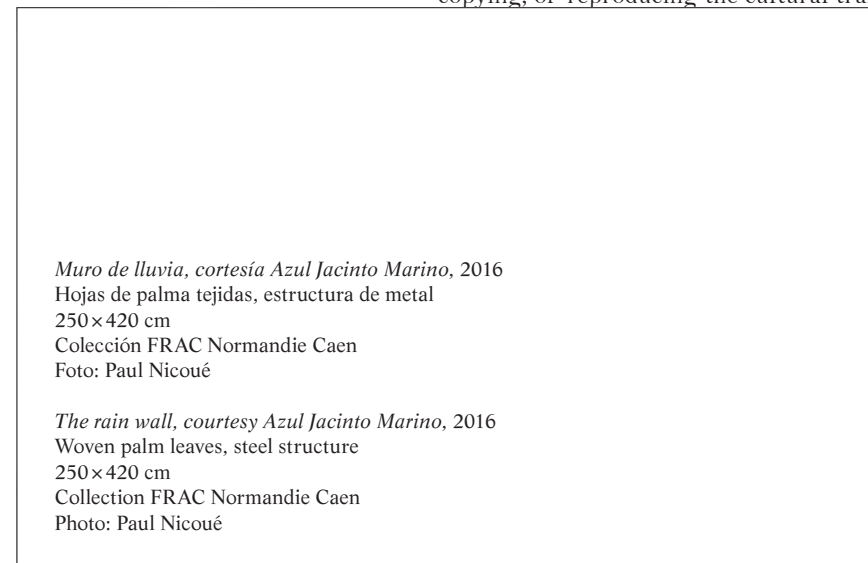
same patterns that had hardly sunk into the darkness of the surface of the east wall. The same shadow-leaves, only that this time there seemed to be nothing nor anyone that would make them move. It was the ground that, while stealing its own images, materialized them on the south wall, on its own skin. In this way

14 Esther Pasztory, “Still Invisible. The Problem of the Aesthetics of Abstraction for pre-Columbian Art and its Implications for Other Cultures”, *Res. Anthropology and Aesthetics*, 19/20 (1990/1991): 105–136.

lacunary forms abound without distinction between high and oral cultures, i.e. Aztec, Tarahumara, or Yaqui, between illiterate peoples or empires, i.e. the peoples of the Amazon, Mayas, or Incas. In a text published years ago in the journal *Res*, Esther Pasztory wrote of the constitutive invisibility of the Pre-Columbian monument, monument understood here in a broad sense as an emblematic document of culture.¹⁴ A monument is an emblem thanks to the invisible, to the erased. It activates a constellation of latencies, some of them fictitious. Erasure was the procedure by which the Spanish, as the main exploiters of Latin American wealth, processed the majority of treasures: one only has to consider the very high

15 *Ibid.*, 107.

percentage of gold and silver objects that were melted down, losing their characteristics to be converted into monetary abstraction and thus interchangeable. Embedded in this process is a parallel history of pre-Columbian art and its proverbial abstraction. “Of the hundreds of Mesoamerican textiles that were sent into Europe and registered into the accounts, not a single one has survived. Some works, such as Aztec feather shields and insignia... were given to children as toys to play with. The Codex Borgia, for example, was saved only after children had burned holes in it.”¹⁵ These collective lacerations are linked with the impossibility of copying, of reproducing the cultural traits of



Muro de lluvia, cortesía Azul Jacinto Marino, 2016
Hojas de palma tejidas, estructura de metal
250×420 cm
Colección FRAC Normandie Caen
Foto: Paul Nicoué

The rain wall, courtesy Azul Jacinto Marino, 2016
Woven palm leaves, steel structure
250×420 cm
Collection FRAC Normandie Caen
Photo: Paul Nicoué

16 *Ibid.*

17 Pasztory astutely notes how surprising it is that the sixteenth century produced numerous catalogues and lists of objects, but not a single illustration of them. *Ibid.*, 106.

obliteration of pre-Columbian material. On the one hand, the total or partial erosion, but always coincidental, deriving from the proper deterioration of materials in processes of decomposition or natural destruction. On the other, and critically important, the erasure derived from the blocking of data that each documentation and recording technique and/or device inevitably generate. A notorious case concerns the drawings made first by imaginative illustrators such as Theodor de Bry¹⁷ and later by a growing number of colonizers, travellers, and expedition members. A notion of invisibility (the document as the blind spot of the colonized) emerges

13 The term “content” reveals a thinking in which form is also a small deposit, a lacuna.

ecosystem are transcribed as elements of culture and translated in series but always partially, producing erasures and omissions that define the object (literary or artistic material) as much as its supposed content.¹³ The formalization of a cultural heritage as ruin is the fundamental trait of colonial appropriation—any attempt at recuperation or return is impregnated with melancholy, that is, with a “pathos” that reveals the weight of what has been erased. For this reason pre-colonial cultures, in particular those that have endured with agony the aggressions of the metropolitan state and have lived on, even if mutilated, are almost inexhaustible allegorical sources—they are matrixes. In the Latin American context,

same patterns that had hardly sunk into the darkness of the surface of the east wall. The same shadow-leaves, only that this time there seemed to be nothing nor anyone that would make them move. It was the ground that, while stealing its own images, materialized them on the south wall, on its own skin. In this way

14 Esther Pasztory, “Still Invisible. The Problem of the Aesthetics of Abstraction for pre-Columbian Art and its Implications for Other Cultures”, *Res. Anthropology and Aesthetics*, 19/20 (1990/1991): 105–136.

lacunary forms abound without distinction between high and oral cultures, i.e. Aztec, Tarahumara, or Yaqui, between illiterate peoples or empires, i.e. the peoples of the Amazon, Mayas, or Incas. In a text published years ago in the journal *Res*, Esther Pasztory wrote of the constitutive invisibility of the Pre-Columbian monument, monument understood here in a broad sense as an emblematic document of culture.¹⁴ A monument is an emblem thanks to the invisible, to the erased. It activates a constellation of latencies, some of them fictitious. Erasure was the procedure by which the Spanish, as the main exploiters of Latin American wealth, processed the majority of treasures: one only has to consider the very high

15 *Ibid.*, 107.

the space tried to coordinate its reality and its fiction, balancing on the ambergris sand that covered the floor. It told itself that what happened, had really happened, and it happened in a place where it could never have happened. This ritual would be repeated daily during the Solarism season.

16 *Ibid.*

17 Pasztory astutely notes how surprising it is that the sixteenth century produced numerous catalogues and lists of objects, but not a single illustration of them. *Ibid.*, 106.

percentage of gold and silver objects that were melted down, losing their characteristics to be converted into monetary abstraction and thus interchangeable. Embedded in this process is a parallel history of pre-Columbian art and its proverbial abstraction. “Of the hundreds of Mesoamerican textiles that were sent into Europe and registered into the accounts, not a single one has survived. Some works, such as Aztec feather shields and insignia... were given to children as toys to play with. The Codex Borgia, for example, was saved only after children had burned holes in it.”¹⁵ These collective lacunations are linked with the impossibility of copying, of reproducing the cultural traits of the encountered peoples without deforming

or razing them, as Pasztory notes.¹⁶ Nevertheless, we should add two levels of obliteration of pre-Columbian material. On the one hand, the total or partial erosion, but always coincidental, deriving from the proper deterioration of materials in processes of decomposition or natural destruction. On the other, and critically important, the erasure derived from the blocking of data that each documentation and recording technique and/or device inevitably generate. A notorious case concerns the drawings made first by imaginative illustrators such as Theodor de Bry¹⁷ and later by a growing number of colonizers, travellers, and expedition members. A notion of invisibility (the document as the blind spot of the colonized) emerges

18 See the catalogues *Viajes por Latinoamérica* (Madrid: MNCARS, 2006), *A Beautiful Confluence* (Bethany CT: The Josef and Anni Albers Foundation, 2015), and *Josef Albers in Mexico* (New York: Solomon R. Guggenheim, 2017).

from these recordings, a notion transformed into another kind with the invention of photography. Let us recall the photographic recordings in black and white made by Josef Albers during his journeys through Mexico, together with his wife Anni: while structural and formal features that will be decisive for the painter's compositions can be very clearly detected in his images of temples and objects,¹⁸ from the dozens of photographs of textiles we obtain a linear information and chromatic erasure in equal proportions. The case of these photographs is no exception, neither in the sense of post-colonial documentation nor of iconographic documentation in general. Until the 1970s it was normal, as can be still recalled today, to find

This perhaps occurred only during one year. Maybe because the intervals between a Solarism and another one are so long, there are no records of its rhythm, of its temporal cycles. I don't know. It almost certainly took place in 2016, approximately between March and April.

images in black and white that documented paintings and artistic objects in a purely indexical manner in exhibition catalogues and journals. These documents can today be regarded as being nearly useless, precisely due to the achromatic—in this sense lacunary—character of their surface. Yet at the same time they supply poetic readings of their own lack of information, of their “lacunism”. They have turned into involuntary allegories of observation more than of the objects they documented. Abstraction is subtraction, and this is where the Mexican photographs by Albers acquire their relevance: as documents of the development of an abstract aesthetic in which the lacunary favors the formal and structural focus.

19 Typed manuscript (1979), no editorial information.

JC: Where is the swarm of agents in which you find yourselves immersed taking you, this hesitant and diffuse path that forks into hundreds of paths that lead to empty gaps? Is there a road map, or does the same indeterminacy when you join with others also contaminate the everyday?

20 Although the idea cannot be further developed here, it is plausible to imagine an application of the notion of invisibility—as formulated by Peggy Phelan in terms of an emancipatory strategy against regimes of epistemological domination whom the majority of documental strategies of the humanities serve—to this context. Cf. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, (London and New York: Routledge, 1993).

Within the genre of lacunary aesthetics we can also include a very rare work in two volumes titled *A Catalog of Textiles and Folk Art of Chiapas, Mexico*, written by Walter F. Morris, Jr., and dedicated to the cataloguing of various hundreds of objects belonging to the Pellizzi, Pomar, and Morris collections, which were amassed in Chiapas during the second half of the 1970s by the catalogue's author.¹⁹ The roughness of the photographic reproductions, in their treatment of contrast as much as in the compositional criteria for each object, operates like a dramatization. The textiles, huipils, hats, vases, farming implements, and masks emerge from blackness—which is none other than their memory's—with the promise of returning, sooner

or later, to take refuge in it. This same blackness is inhabited by the practices and forms of life that gave rise to the distinct constellations of objects documented by the ethnologist.²⁰ Morris' writing is heterodox in the description of objects, in tune with the ethnologist's attitude, who adopts an informal and anti-academic, even beatnik-like style, in order to express on the one hand a certain distance from the institutional episteme, and on the other a concomitant closeness to the observed peoples. A clear example is found in the self-portrait of Morris with which he concludes the preface of the first volume, in which the author describes himself as though he were a textile in the collection:



Portrait of Walter Morris, Jr. from *A Catalog of Textiles and Folkart of Chiapas*, 1979

21 Walter F. Morris Jr., *A Catalog of Textiles and Folk Art of Chiapas*, Mexico, [St. Paul MN.: distributed by Science Museum of Minnesota, 1979], 6.

RC: Towards any place in particular. You never know when or how you become part of the Perezoso museo de piedras, or *on a mountainside on some official errand*. And if there were a road map, this conversation would end here.

22 Cf. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, (London and Cambridge: MIT Press, 1989).

the fluidity of identity expressed not only in the blurred image, but in a sequence of nicknames that opens up to infinity. Secondly, the use of the figure of the “rag picker” as an ethnologist operating at the margins is obvious, in what could be an allusion to Benjamin’s archetype of the *Lumpensammler*, a distinctly modern model of critical-poetical labor, in which we find the origin of all non-linear composition and, proceeding from it, the methodologies of collage and assemblage applied to symbolic production in general.²² The intensity of the collage as a modern emblem, its brilliance, is intensified if we move from the urban ecosystem of the metropolitan state to the truncated urban setting of the post-colony—read,

Francisco, Palas, Cisco, Chico, Cheep
(Walter Francis Morris, Jr. – *Chip*)
178 × 150

Human being (male) in the colors pale pink, blond, hazel and brown.

Patterns – unknown (max?)

*1952 – unwashed but in good condition except for the chipped front tooth and a small scar on the ring finger of the right hand.*²¹

The charming exercise in self-description is accompanied by a self-portrait, no less moving for its lacunary and illegible character. The attentive reader notes, first of all,

23 Some pages from this book had been used by the artists for the work *Xalu’ (Cup or Cat)*, 2015, in which the text was presented without any apparent modification in respect to the original.

1 *Perezoso museo de piedras* [Perezoso Museum of Stones], color photograph 20 × 30 cm, color printed photograph, 2011.

2 *La inconstancia de piedras salvajes-la salvajería de piedras inconstantes*, [The Inconstancy of Savage Stones—the Savagery of Inconstant Stones], double slide presentation loop, 162 slides, color 35mm, variable dimensions, 2013.

for example, San Cristóbal de las Casas, Chiapas— in which the fragmentation of the modern world is joined by the multiple fragmentation of the pre-colonial ecosystem.

In the library of the Centro de Textiles del Mundo Maya (Center for Textiles of the Mayan World) in the Chiapan city one can find the copy of Morris’ catalogue that served Rometti Costales as the basis for the production of *Blue has run* in 2016.²³ A lacunary object, an artisanal ruin, this artifact should be understood within the simultaneity at all levels of reference of the catalogue-source: as commentary by means of excerpts that reveal new aspects of the original text; as imaginary museum or collection of images that themselves possess the status of

a palimpsest; as a labor of textile research that produces a new system of captions in tense poetic relationship with the images, offering a changing interpretative block that reorients the exhibited textiles. The consistence and to a certain extent magic of *Blue has run* does not depend on concealing the reference to Morris’ catalogue, just as the legibility of the poetic artifact does not require the knowledge of its textual source. *Blue has run* functions as a revealing supplement, like an ultraviolet light—or blue, if one prefers—that makes the concealed features of a corpus visible, to the detriment of others, in this case by means of the subtraction and activation of fragments, thanks to the patches of white that surround and

communicate them. The allegorical orientation of the work could also be regarded as canonic: a text confiscated, unfolded, an example of one amongst n-variations from an open series, a poem of spatial rhythms in the tradition of Mallarmé. *Blue has run* equally functions as emblematic artifact and example of what Rometti Costales call “magic anarchism”: a practical sphere in which the gift, the theft, the incomplete and fragmentary ritual, the mimetic deliriums lacking any order, the alteration of the order of time and of spatial measure, the translation and the voluntary mistake are actions with *almost* programmatic value. Following Viveiros de Castro, we can say that “translation is one of the principle tasks of

3 Cesar Calvo was a Peruvian journalist, poet, writer, and composer. Author of the book *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* [The Three Halves of Ino Moxo and Other Shamans of Amazonia] (Iquitos, Peru: Proceso Editores and Editorial Gráfica Labor, 1981).

4 *Qala-phurk'a* or *calapurca*, in Aymara means “stew prepared with burning stones”. It is a common

24 Eduardo Viveiros de Castro, “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”, *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 2; 1, 1, (2004): 5–6.

25 Rometti Costales, *Vamoose, all cacti jut torrid nites* by Azul Jacinto Marino, (Basel: Kunsthalle Basel, 2014), n. p.

shamanism”, but only when the translation is erroneous.²⁴ Translation as replacement, erasure, mutation, and vice versa. In *Blue has run* the color that overflows the line in the textile, the color that has “run”, is the figure who “runs”: it inseminates while disseminating; it becomes, escapes the coincidence with itself, contaminates the book with imperceptible identity: Azul is “a name – of things or humans – articulated as a free-floating, perennial, polysemic montage of intensive variations; someone – a sea azurite or a variety of zircon – in continuous oscillation between perspectives”.²⁵ The book, like other objects associated with Jacinto Marino, is not a work but a “geo-botanic-animo-logo-palimpsestic incident”, an accelerated reading of the two

26 Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales*, 37.

recipe for soup in the area of Potosí (Bolivia) that is prepared by adding one or various stones, previously heated on coals until red-hot.

5 The *tapetum lucidum* is a membrane situated in the cornea of many vertebrates. It is also the tissue responsible for making the eyes of certain animals glow in the darkness.

27 Weavers human and not human, producers of networks and cloaks and textiles and weeds, in works since *Azul Equivocation* (2013) or *Tamruyt Tamkunt (Studies for a Berber Carpet)* (2013) to *Mur de pluie, courtesy Azul Jacinto Marino* (2016).

28 Anni Albers, *Del tejer*, (Bilbao / New Jersey: Museo Guggenheim Bilbao / Princeton University Press, 2017), 53. [English edition: *On Weaving*, (New Jersey: Princeton University Press, 2017), 52].

volumes of Morris’ catalogue that become a single one. In each page perforated by white spaces the reader discovers the floating logics of erosion, the stutter, the song, the glossolalia, the concrete poem.

Blue has run has neither norm nor plan, its lecture is experienced as a slippage, a transition without points of origin or arrival, in other words, a becoming, like the fading or running of a color. Untimely and “anachronistic”, volatile and contradictory, Azul is what Viveiros de Castro calls a “prosopomorphic agent”, a figure of becoming.²⁶ For this reason, his activities always assume the unpredictable modalities of alliance and temporary networks of friendship and collaboration that, symptomatically,

abound among weavers.²⁷ That *Blue has run* is the poetic unfolding of a catalogue of textiles is no less revealing. The etymological confluence of /text/ and /textile/ is an obvious fact, but it is also joined by other important superimpositions: that of textile with photography, with the typically documental text-image dispositif, that of textile with painting as the ancestor and nomadic modality of the latter,²⁸ that of the mechanized reproduction of the photocopied book with photography and prints, etc. The communication between diverse layers, techniques, and practices is a de facto demonstration of the invalidity of the concept of visual “medium” in a case such as this one. To all this we must add strictly relational



29 *Blue has run* was realized with the complicit approval of Chip Morris.

30 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mille plateaux*, (Paris: Minuit, 1980) 366. All quotes taken from the English edition: *A Thousand Plateaus*, translated and with a foreword by Brian Massumi, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), here 298.

31 *Ibid.*, 296.

32 *Ibid.*

aspects, such as the fact that the work is fashioned with the body of another one, it is an appropriation and a gift.²⁹

The erratic journeys of Azul Jacinto Marino recall the description of the line-arrow of becoming in *Thousand Plateaus*: “transversal, the semidiagonal or free straight line, the broken or angular line, or the curve—always in the midst of themselves.”³⁰ Deleuze and Guattari defended these movements as distinctive for all true artistic production: “mutant abstract lines that have detached themselves from the task of representing a world”;³¹ lines like in the tapestries of Beni Ouarain, “that history can only recontain or relocate in punctual systems”;³² becomings that traverse the diagram

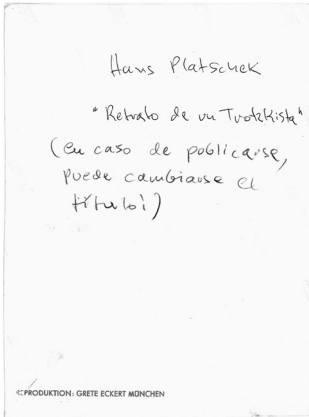
6 “Break the books before they break your hearts”

7 Solarimo, *SOLARISM SEASON-midair sir jot unlit craze at noon*, an exhibition held from March to April 2016 in Mérida (Yucatán, Mexico), at the gallery joségarciá ,mx.

without point of origin or point of arrival, always passing through the “middle”: “The middle is not an average; it is fast motion, it is the absolute speed of movement”; such a medium of becoming is “block”, “no man’s land”,³³ the same as the imperceptible diagonals that traverse it. This concept of becoming permits the punctual systems of representation to be blocked and ultimately exploded.

Nothing better exemplifies those retentive systems than the Klein groups which Rosalind Krauss uses to salvage the notion of the artistic “medium”. In this con game, the concept of medium functions like a small ball moving under blue cups, to employ an image used by Krauss herself. She thus

33 *Ibid.*, 293.



Hans Platschek, *Retrato de un Trotskista*

34 Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*, (Cambridge and London: MIT Press, 2011), 2.

35 *Ibid.*, 17.

36 *Ibid.*, 18.

attempts to structurally describe the work of art as a mnemonic dispositif destined to recall the identity of a medium or artistic “genre”.³⁴ According to Krauss, the medium is equivalent to a paradigm or “logical support” that can “substitute itself for a physical substance in founding the rules of a medium. The medium’s paradigm might be considered the foundation of all the possible variations open to a physical substance”.³⁵ The consideration of all works of art that cannot be rejected as kitsch or “fraudulent” (adjectives that Krauss applies to “installation art” in general), obliges one to refer to an original binary “as it is expanded in a logically related ‘group’”.³⁶ Sculpture, for example, in its expanded medium ultimately refers to

the dialectic development of the pair formed by “anchoring to site” and “elevation above ground”.³⁷ Between them Krauss traces the line of monumentality. One of the perverse results of this binary scheme is that the reading of a specific work has to be necessarily preceded by the recognition of the corresponding paradigm, what for Krauss is the medium and its “own individual muse”. This imposes the necessity of defining the artistic experience as commentary oriented towards identification, that is, at maintaining the role of identity in the economy of the work of art, in detriment of its becomings and possible overflows. Each overflow, in effect, has to be subject to a reinscription in a binary scheme, no matter how expanded it is.

37 *Ibid.*

A possible response to this rhetorical trap is found in objects that, like *Blue has run*, operate in a multi-lineal manner on multiple “physical substances” (the book, shall we say, plus textiles, photography, mechanical and artisanal printing, poetic writing), but likewise on relationships that traverse those substances, surpassing them (friendship, theft, confiscation, transfer from one support to another, erosion, erasure). Such an operation simply prevents the consolidation of the punctual scheme and the binary rhetoric dispositif that accompanies it. *Blue has run* as an object can be a “book” in one of its presentations, but its compositional model is located halfway between concrete poetry, textile, photographic montage, music, and

drawing. This is augmented by the appearance of *Blue has run* as a series of printings framed and surrounded by an aura of color that emanates from behind the frame, as well as by its coexistence in the space of different successive installations. The work’s calling is not, as Krauss’ punctual scheme could lead one to think, to offer a formalist aberration of the supposed “paradigm”, an aberration that of course would have to be valued as a manifesto. Its principles of composition and of functioning simply are not sustained by schemes of identification, but rather by dynamics of temporary alliance (friendship, theft, confiscation, transfer from one support to another, erosion, erasure) and material becoming (text-textile, book-sculpture,

38 Viveiros de Castro, *Metafísicas canibales*, 179.



photograph-drawing, text-sculpture, etc.). “Don’t let yourself be hypnotized”, warns Viveiros de Castro, “by analogies of proportionality, Klein groups, and permutation diagrams: it is necessary to know how to move from correlational homology to transformational imbalance”.³⁸

But there is no medium, no little ball. The concept of becoming blocks the work of representation and prevents the identification of the practice with a central technique or materiality, to which others are added such as functions of a punctual pattern and qualities of a “logical support”. This is not an expansion, but a migration. The pattern will not be able to contain the path of becoming but only exist to be

traversed from outside and outward of its own drawing. In this moment of suspension “the blue runs” and an erasure occurs. The text-textile incorporates material as much as emptiness, and as much material as possible in the transition and translation from one support to another, all of them interlocked and allegorically charged. The infinity of this charge is the block in which are mixed the secret and the oblivion, infinity that triggers the dispositif and is represented by the voids contained in itself. The voids in turn are the smoothest zones, not tables, that mediate between a material manifestation and its subsequent mutation. “Palimpsestic” movements-incidents occur from one void to another in multiple directions, tropisms

A possible response to this rhetorical trap is found in objects that, like *Blue has run*, operate in a multi-lineal manner on multiple “physical substances” (the book, shall we say, plus textiles, photography, mechanical and artisanal printing, poetic writing), but likewise on relationships that traverse those substances, surpassing them (friendship, theft, confiscation, transfer from one support to another, erosion, erasure). Such an operation simply prevents the consolidation of the punctual scheme and the binary rhetoric dispositif that accompanies it. *Blue has run* as an object can be a “book” in one of its presentations, but its compositional model is located halfway between concrete poetry, textile, photographic montage, music, and

drawing. This is augmented by the appearance of *Blue has run* as a series of printings framed and surrounded by an aura of color that emanates from behind the frame, as well as by its coexistence in the space of different successive installations. The work’s calling is not, as Krauss’ punctual scheme could lead one to think, to offer a formalist aberration of the supposed “paradigm”, an aberration that of course would have to be valued as a manifesto. Its principles of composition and of functioning simply are not sustained by schemes of identification, but rather by dynamics of temporary alliance (friendship, theft, confiscation, transfer from one support to another, erosion, erasure) and material becoming (text-textile, book-sculpture,

38 Viveiros de Castro,
Metafísicas caníbales, 179.

photograph-drawing, text-sculpture, etc.). “Don’t let yourself be hypnotized”, warns Viveiros de Castro, “by analogies of proportionality, Klein groups, and permutation diagrams: it is necessary to know how to move from correlational homology to transformational imbalance”.³⁸

But there is no medium, no little ball. The concept of becoming blocks the work of representation and prevents the identification of the practice with a central technique or materiality, to which others are added such as functions of a punctual pattern and qualities of a “logical support”. This is not an expansion, but a migration. The pattern will not be able to contain the path of becoming but only exist to be

Contingencias rodadas sin su sombra, 2014
Siete piedras de una playa del Rif, pintura blanca
Colección particular
Kunsthalle Basel 2014
Foto: Serge Hasenböhler

Worn contingencies without shadows, 2014
Seven stones from Riffian beach, white paint
Private collection
Kunsthalle Basel 2014
Photo: Serge Hasenböhler

traversed from outside and outward of its own drawing. In this moment of suspension “the blue runs” and an erasure occurs. The text-textile incorporates material as much as emptiness, and as much material as possible in the transition and translation from one support to another, all of them interlocked and allegorically charged. The infinity of this charge is the block in which are mixed the secret and the oblivion, infinity that triggers the dispositif and is represented by the voids contained in itself. The voids in turn are the smoothest zones, not tables, that mediate between a material manifestation and its subsequent mutation. “Palimpsestic” movements-incidents occur from one void to another in multiple directions, tropisms

A possible response to this rhetorical trap is found in objects that, like *Blue has run*, operate in a multi-lineal manner on multiple “physical substances” (the book, shall we say, plus textiles, photography, mechanical and artisanal printing, poetic writing), but likewise on relationships that traverse those substances, surpassing them (friendship, theft, confiscation, transfer from one support to another, erosion, erasure). Such an operation simply prevents the consolidation of the punctual scheme and the binary rhetoric dispositif that accompanies it. *Blue has run* as an object can be a “book” in one of its presentations, but its compositional model is located halfway between concrete poetry, textile, photographic montage, music, and

drawing. This is augmented by the appearance of *Blue has run* as a series of printings framed and surrounded by an aura of color that emanates from behind the frame, as well as by its coexistence in the space of different successive installations. The work’s calling is not, as Krauss’ punctual scheme could lead one to think, to offer a formalist aberration of the supposed “paradigm”, an aberration that of course would have to be valued as a manifesto. Its principles of composition and of functioning simply are not sustained by schemes of identification, but rather by dynamics of temporary alliance (friendship, theft, confiscation, transfer from one support to another, erosion, erasure) and material becoming (text-textile, book-sculpture,

38 Viveiros de Castro,
Metafísicas caníbales, 179.

photograph-drawing, text-sculpture, etc.). “Don’t let yourself be hypnotized”, warns Viveiros de Castro, “by analogies of proportionality, Klein groups, and permutation diagrams: it is necessary to know how to move from correlational homology to transformational imbalance”.³⁸

But there is no medium, no little ball. The concept of becoming blocks the work of representation and prevents the identification of the practice with a central technique or materiality, to which others are added such as functions of a punctual pattern and qualities of a “logical support”. This is not an expansion, but a migration. The pattern will not be able to contain the path of becoming but only exist to be

traversed from outside and outward of its own drawing. In this moment of suspension “the blue runs” and an erasure occurs. The text-textile incorporates material as much as emptiness, and as much material as possible in the transition and translation from one support to another, all of them interlocked and allegorically charged. The infinity of this charge is the block in which are mixed the secret and the oblivion, infinity that triggers the dispositif and is represented by the voids contained in itself. The voids in turn are the smoothest zones, not tables, that mediate between a material manifestation and its subsequent mutation. “Palimpsestic” movements-incidents occur from one void to another in multiple directions, tropisms



Edward S. Curtis, "Let the Tricky Black Bear Do His Dance", from *In the Land of the Headhunters*, 1915

symbolized by the figure of Azul Jacinto Marino as imaginary agent, human-animal, mineral-atmospheric, human-textile, he-she-it. Azul personifies a poetic praxis that consists of abandoning polarities, leaving behind impossible snapshots of his movement in his installations and constellations of objects. They are documents of imaginary metamorphoses and metamorphosis of documents of the imagination. When the molecule becomes a jaguar, the human turns into a huipil, the sculpture becomes a plant, and the text a drug. The immeasurable displacement of one lacuna to another, from one imperceptible latitude to another, does not necessarily produce objects "with physical substance", but rather fragments

of a story legible only as residue, as leaves, as smoke. Thresholds-ruins. The traces of Azul, like Antonin Artaud's memory, have to be invented. In this way an art of not coinciding is unfolded in bursts, one which exacerbates the non-coincidence of reading and text, existence and truth, scheme of reality and becoming of desire. Precisely because Azul embodies the emancipatory powers of forgetting and desire, the forms and the objects he utilizes carry with them the stigmas of defeated persons and groups, lingering on only in invisibility. Theirs is a lacunary life, a zone in which the imperceptible is deposited.

The ego is a threshold and Azul lives in the homophony. "Like the Chinese

39 Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 343.

painter-poet: not imitative or structural, but cosmic."³⁹ In the Yaqui language, "I" means "ancient, wondrous, magic". Meanwhile:

[...] the word for sun, /Ta'a/ is homophonous with the verb *know or recognize* and with the noun for *day*. Understanding this is how one can understand that [...] everyone wanted to punish the man who named the sun [...]. They pursued him until they reached him near the ocean's edge, they beat him so thoroughly that he was left in the shape of a *tortilla* on the beach. From there he dragged himself to the sea and turned into the *Tajkai kuchu*, the 'tortilla fish', the fish known as 'cochito'. In another story, the man arrived home and laid down to rest on his mat. His

40 Manuel Carlos Silva Encinas, "Fundamentos míticos de la metamorfosis en la tradición oral yaqui", in *El Noroeste de México. Sus culturas orales*, (Mexico City: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991), 281–283.

wife heard how he started to crack, the mat stuck to his body and turned into scales and the wings of his hat into fins. Then his wife asked him, 'What's the matter, why are you cracking?' 'I'm transforming myself', answered the man, 'go get the people from the village to come see me, so that tomorrow or the day after they don't do what I did' [...] When the woman returned with the people, she found a great pool of water that continued to grow and in the middle several white fish the size of a person. It kept growing in this way until it became a *laguna*.⁴⁰

Comunidad de Madrid/
Regional Government of Madrid

Presidente/President: Ángel Garrido García

Consejero de Cultura, Turismo y Deportes/
Regional Minister of Culture, Tourism and
Sport: Jaime Miguel de los Santos González

Viceconsejero de Cultura, Turismo y Deportes/
Regional Deputy Minister of Culture, Tourism
and Sport: Álvaro César Ballarín Valcárcel

Directora General de Promoción Cultural/
General Director of Cultural Promotion:
María Pardo Álvarez

Subdirector General de Bellas Artes/
Deputy Managing Director of Fine Arts:
Antonio J. Sánchez Luengo

Asesor de Artes Plásticas/Fine Arts Adviser:
Javier Martín-Jiménez

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Director/Director: Manuel Segade Lodeiro

Gerente/Manager:
María Aránzazu Borraz de Pedro

Gestión y Administración/Management
and administration: Irene Garcimartín Rivilla,
María Dolores Díaz Martínez

Colección/Collection: María Asunción
Lizarazu de Mesa, Teresa Cavestany Velasco,
Carmen Fernández Fernández

Exposiciones/Exhibitions:
Víctor de las Heras Iglesias, Ignacio Macua Roy

Comunicación/Communication:
Mara Canela Fraile, Marta Martínez Barrera,
Rosa Naharro Diestro

Educación y actividades públicas/
Education and public programmes:
María Eguizábal Elías, Victoria Gil-Delgado
Armada, Carlos Granados del Valle

Biblioteca/Library: Paloma López Rubio

Colaboradores/Collaborators: Pili Álvarez,
Arancha Benito Moreno, Patricia Barrera Morales,
Tevi de la Torre Betbesé, Eva Garrido del Saz,
María Martínez de Guereñu Valero,
Maribel Martínez Martín, María José Pérez Vizán,
Amalia Ruiz-Larrea Fernández,
Mónica Ruiz Trilleros, Gisela Serrano Vidal,
Virginia Uriarte Padró, Marta van Tartwijk

Amigos del CA2M/Friends of CA2M:
Manuel Angulo

Exposición/Exhibition

Artista/Artist: Rometti Costales
(Julia Rometti, Victor Costales)

Comisario/Curator: Juan Canela

Montaje/Set up: tdArte

Transporte/Shipment: Crisóstomo; Sit

Gráfica/Graphics: Taller de Serigrafía

Seguros/Insurance: Aon

Publicación/Publication

Editor/Editor: Juan Canela

Autores/Authors: Magalí Arriola, Juan Canela,
Manuel Cirauqui, Quinn Latimer,
Yasmil Raymond, Elfi Turpin

Coordinación editorial/Editorial coordination:
Víctor de las Heras Iglesias,
María José Pérez Vizán

Diseño gráfico/Graphic design:
Studio Manuel Raeder (Migle Kazlauskaitė,
Lucas Liccini, Manuel Raeder)

Traducciones/Translations:
Manuel Angulo (de inglés a español/from English
to Spanish), David Sánchez (de español a inglés/
from Spanish to English), Blink Translations S.L.
(de francés a castellano e inglés/from French to
Spanish and English)

Corrección de textos/Proofreading:
Cuarto de Letras (español/Spanish),
David Sánchez (inglés/English)

Impresión/Printing: BOCM

Agradecimientos/Acknowledgements:
joségarcía ,mx; galerie Jousse Entreprise, Paris

Textos/Texts: Creative Commons 3.0 España
LicenciaReconocimiento–NoComercial–
SinObraDerivada/Creative Commons 3.0 Span
Atribution–NonCommercial–NoDerivatives
© Manuel Cirauqui, 2018

Imágenes/Images: © Sus autores © Their authors

Depósito legal/Legal Deposit: M-11341-2018
ISBN (BOM DIA): 978-3-943514-99-5
ISBN (CA2M): 978-84-451-3722-2

Esta publicación ha sido editada por la
Consejería de Cultura, Turismo y Deportes
de la Comunidad de Madrid y BOM DIA
BOA TARDE BOA NOITE con motivo de la
exposición *Rometti Costales. Little animals,
ash trays*, presentada en el CA2M Centro de
Arte Dos de Mayo de Madrid, del 7 de junio al
16 de septiembre de 2018.

Algunos derechos reservados. Queda
prohibida la reproducción parcial o total de
imágenes y textos señalados como © de esta
obra por cualquier medio o procedimiento sin la
autorización de los titulares del © *copyright*.


Rometti Costales. Little animals, ash trays
se terminó de imprimir y encuadernar el 7 de
junio de 2018 en los talleres de BOCM. La tirada
consta de 1000 ejemplares. Esta publicación
está disponible para su descarga digital en
www.ca2m.org

This publication is published by the Regional
Ministry of Culture, Tourism and Sport for
the Regional Government of Madrid and
BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE on the
occasion of the exhibition *Rometti Costales.
Little animals, ash trays* presented at CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid from
June 7th to September 16th, 2018.

Some rights reserved. The partial or total
reproduction of any of the texts and images
marked as © in this publication in any form or
by any means without prior written consent of
the © copyright holders is strictly prohibited.

Rometti Costales. Little animals, ash trays
was printed and bound on June 7th, 2018, in
BOCM. This edition is limited to 1000 copies.
This publication is available for digital download
at www.ca2m.org

Publicado por/published by:


BOM
DIA
BOA
TARDE
BOA
NOITE

Rosa-Luxemburg-Strasse 17
10178 Berlin
www.bomdiabooks.de

La Deutsche Nationalbibliothek recoge
esta publicación en la Deutsche National-
bibliografie. Los datos bibliográficos están
disponibles en la dirección de Internet
<http://dnb.dnb.de>.

The Deutsche Nationalbibliothek lists this
publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available on the
Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2018, Rometti Costales, BOM DIA BOA
TARDE BOA NOITE y CA2M Centro de Arte
Dos de Mayo

Printed in the EU

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo
Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid
Tel.: +34 91 276 02 13
ca2m@madrid.org
www.ca2m.org


Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

Julia Rometti (Francia, 1975) y Victor Costales (Bielorrusia, 1974) viven en la Ciudad de México, donde se asientan hace años tras un deambular que los lleva a través de distintas geografías. Este período errático define una forma de hacer que en lo formal se caracteriza por prácticas como el collage, el ready-made o el objeto encontrado, y en lo discursivo se adentra en la ficción, los documentos intervenidos o las ontologías no occidentales. Ambos aspectos determinan la elección de los materiales con los que trabajan, cuya esencia remite irremediablemente a nuestra relación con lo natural, y cuyas formas resultantes son consecuencia de un proceso de investigación y producción en el cual se retiran cada vez más para dejar espacio a otros agentes cómplices. Deslizándose levemente de un proyecto a otro, Rometti Costales se dejan llevar por el diálogo que establecen con los materiales, ideas y fuerzas con las que colaboran en sus andanzas, permitiendo que sean las propias obras las que les muestren el camino seguir, y desplegando una cosmología que encuentra en la naturaleza un espacio de inscripción política.

Han expuesto individualmente en SAPS Sala Siquieros Ciudad de México; Centre d'art contemporain la Synagogue de Delme, France; Kunsthalle Basel Suiza; Casa del Lago, Ciudad de México; Midway Contemporary Art, Minneapolis; o L'Appartement 22, Rabat, Marruecos. Su trabajo se ha incluido en exposiciones colectivas en Museo Tamayo Ciudad de México; MAMM Medellín; Tabakalera San Sebastián; SITElines, Santa Fe; 12 Bienal de Cuenca, Ecuador; o CRAC Alsace, France.

Julia Rometti (France, 1975) and Victor Costales (Belarus, 1974) live in Mexico City, where they settled a few years ago after wandering through many different geographies. This erratic period has defined a way of making that formally is characterized by practices such as the collage, the ready-made, or the found object, while discursively it explores fiction, altered documents, or non-Western ontologies. Both aspects determine the choice of materials they work with, whose essence inevitably refers us to our relationship with nature and whose resulting forms are the consequence of a process of investigation and production in which they increasingly step back to leave space for other conspiratorial agents. Gliding lightly from one project to another, Rometti Costales allow themselves to be carried away by the dialogue they establish with the materials, ideas, and forces they collaborate with in their travels, allowing the works themselves to indicate which path to take, unfolding a cosmology that discovers in nature a space of political inscription.

They have exhibited individually in SAPS Sala Siquieros in Mexico City; Centre d'art contemporain la Synagogue de Delme, France; Kunsthalle Basel, Switzerland; Casa del Lago, Mexico City; Midway Contemporary Art, Minneapolis; and L'Appartement 22, Rabat, Morocco. Their work has been included in group shows in the Museo Tamayo, Mexico City; MAMM, Medellín; Tabakalera, San Sebastián; SITElines, Santa Fe; 12 Bienal de Cuenca, Ecuador; and CRAC Alsace, France.