

OCTOPIA

MUSEOS Y GALERÍAS

MUSEO TAMAYO

Adentro del cero las jirafas
no saben qué hora es
Inside the Zero Giraffes
Don't Know What Time it Is
Sarah Demeuse

06—95

Cada hombre en un animal
Every Man in an Animal
Chus Martínez

96—125

OCTOPIA

126—195

"Soñé que había una persona
que era una tortuga,
pero de repente era (tortuga)"

"I Dreamt of Someone
Being a Turtle
But Suddenly it Was (Turtle)"

Manuela Moscoso
Eduardo Navarro
Daniela Pérez

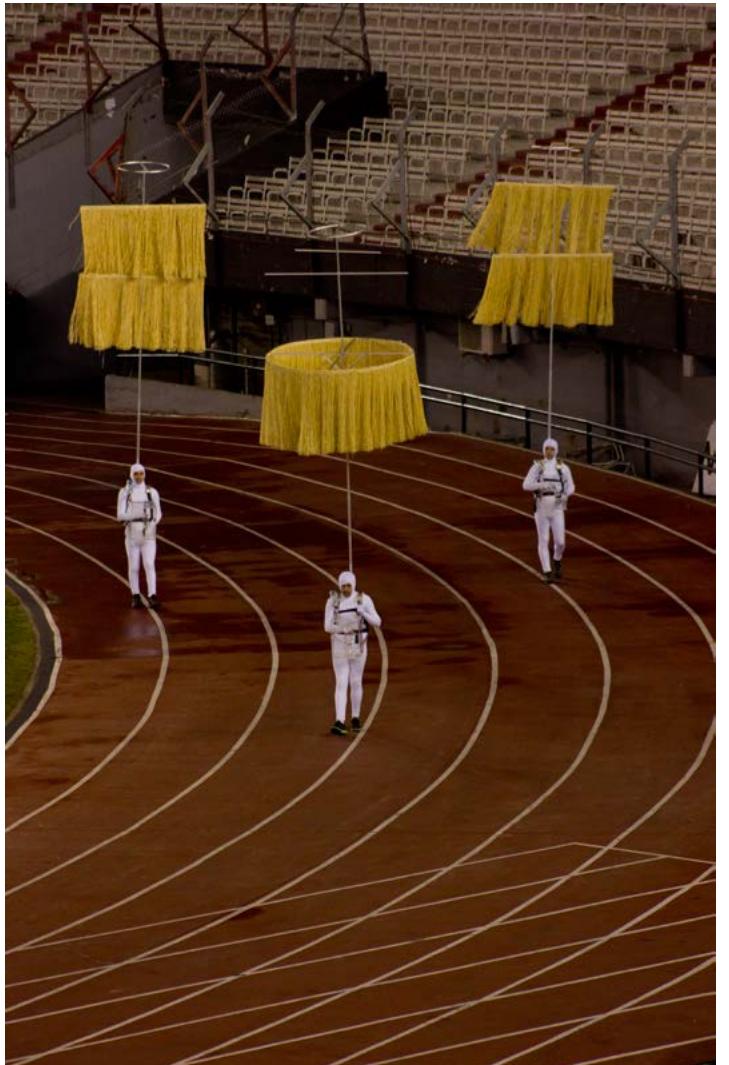
196—235

Adentro del cero las jirafas
no saben qué hora es

Sarah Demeuse

Inside the Zero Giraffes
Don't Know What Time it Is

Órbita
Orbit

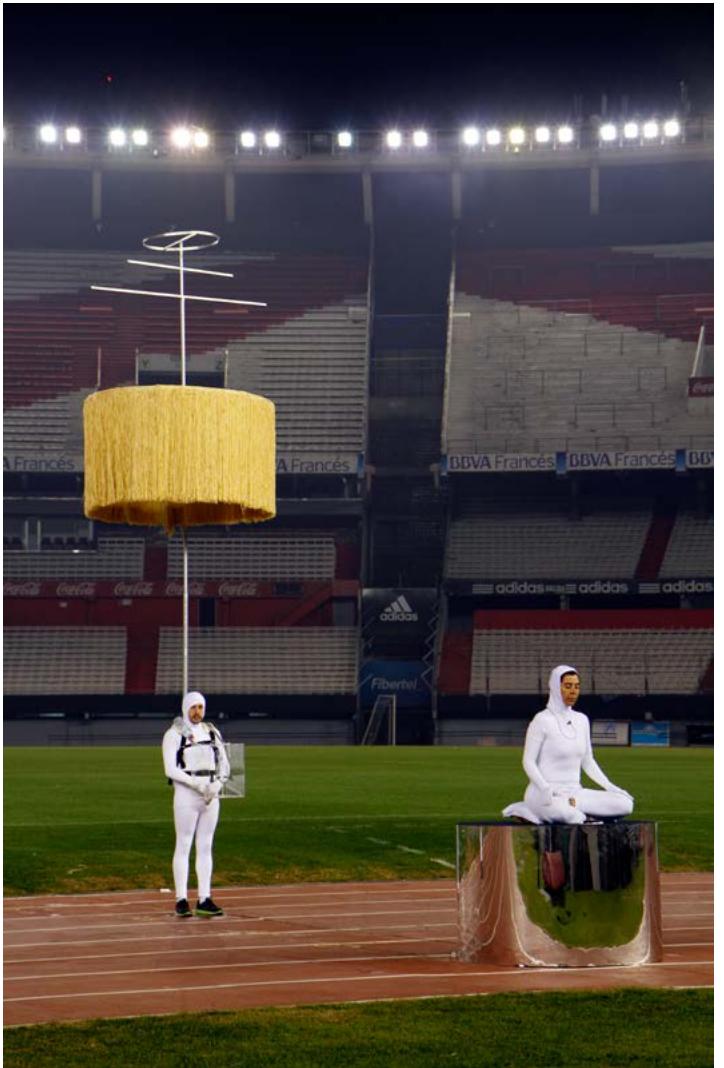


10

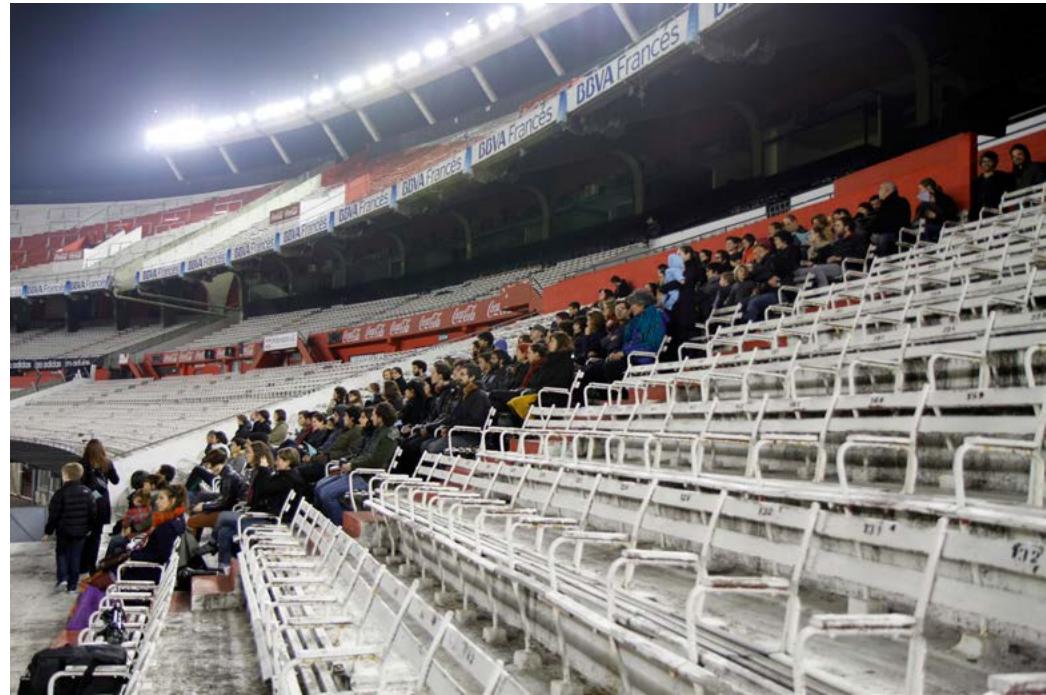


11





14



15

Órbita (2013) tiene lugar en un estadio Olímpico en Buenos Aires. Tres solemnes performers visten un traje blanco brilloso y portan sobre sus hombros un extraño artefacto que parece una bandera. En sus torsos hay un cubo de acrílico transparente que sostiene un vaso de agua. Visualmente, este trío¹ enfatiza la traslucidez y no tanto la transparencia real o el brillo. Caminan de forma lenta alrededor de la pista del estadio, muy al estilo de los desfiles que abren un evento deportivo. Al caminar los tres tocan el borde del vaso con agua. El peculiar sonido que se produce dentro de la caja se amplifica simultáneamente y se transmite en vivo (el aparato sobre los hombros es, de hecho, una antena). En el estadio se escucha un sonido de alta frecuencia, como el audio persistente de una película. Este sonido es indexical: conecta al receptor inmediatamente con la experiencia común de tocar el borde de cristal, como cuando el humo se asocia con fuego. Es un sonido extraño que se produce sin ningún tipo de entrenamiento o experiencia previa.

Órbita habita el contexto, los canales y los soportes (el estadio, los altavoces, el sonido, los cuerpos, los estandartes) que se suelen usar en los espectáculos visuales enfocados en estimular la agitación colectiva. En Órbita, sin embargo, se combinan en una prueba de concentración colectiva que dura casi media hora. (El desfile deportivo y la intervención de Eduardo Navarro son formas de hipnosis grupal, pero se diferencian en el estado mental y sensorial que pretende cada uno.) Este ejercicio de concentración se agudiza cuando la repetición del sonido singular se acompaña de una voz amplificada de un guía de meditación. Ella describe detalladamente un viaje interior de purificación. Lleva al oyente a un bello y radiante paisaje interior. Es la única persona que utiliza el lenguaje hablado a lo largo de este evento. Por lo demás, sólo está el sonido del cristal; la gente sentada en el estadio no habla. El resto de las instrucciones se comunicaron impresas en un papel distribuido al entrar al estadio.

16

En un nivel muy literal, Órbita se enfoca en afinar, en calibrarse: como un transistor de radio, cada oyente en el estadio recibe el mismo mensaje y gradualmente deja de percibir otras voces que podrían hacer eco en su mente. Los oyentes intentan representar de manera mental lo que dice la voz. Cada individuo visualiza su propio camino imaginario que se dirige hacia la cascada —“estamos en un hermoso lugar, con mucho sol, plantas, flores, un arroyo, sentimos el sonido del agua, caminamos un poquito disfrutando ese lugar de aire puro y fresco, sentimos el cantar de los pájaros y de repente llegamos a una cascada...”²—, pero todos se concentran en la misma cosa: un sonido que viaja hacia ellos como una ola invisible, similar a su propio viajar invisible generado por una corriente de concentración. Todo tipo de interrupción potencial o distracción externa visual desaparece al enfocarse en el cuerpo de uno mismo. La participación del observador, un término muy usado hace unas décadas en el arte contemporáneo y ahora causa de cierta incomodidad, significa en este caso una aceptación de las reglas del “juego”, (los espectadores se someten a las reglas abiertas impuestas por el artista), pero resulta en absorción e interiorización más que en la exteriorización, autoarticulación y participación, que eran el objetivo final de la mayoría de las propuestas del arte participativo.

El público tiene que cerrar los ojos al iniciar la meditación y sólo los abre cuando termina el encanto del sonido. Si alguien abriera los ojos a mitad de la meditación, vería a los tres performers iridiscentes produciendo ese mismo sonido, parados de manera ceremonial al lado del guía de meditación. Ella, en posición de flor de loto, está encima de un pedestal oval reflejante. Son bellos extraterrestres que se mueven de manera muy similar a los seres humanos, no obstante, el aparato que llevan encima de los hombros y la caja frontal que cargan impide el movimiento regular y “humano”.

¿Qué objetivo tiene ese alejamiento de las costumbres y la forma humanas?

17

¹ Eduardo Navarro era uno de los performers, los otros eran Félix Busso, Santiago de Paoli y Mariana Cruz (guía de meditación).

² Fragmento del guión de la meditación, recibido en un correo electrónico de Eduardo Navarro, enero 2016.

Take **Órbita** (Orbit, 2013), which takes place in an Olympic stadium in Buenos Aires. Three ceremonious performers wear a glossy white bodysuit and carry on their shoulders an odd banner-like contraption. On their front torso there's a transparent plexiglass cube supporting a glass filled with water. Visually, the trio¹ emphasizes translucency, if not actual transparency, and shine. They slowly march together around the stadium's track not unlike the trajectory of opening parades before a sports meeting. While walking, the three touch the rim of the glass inside the cube. The eerie sound they produce inside the box is simultaneously amplified and broadcast (the shoulder apparatus is, in fact, also a wireless antenna). Throughout the stadium resounds a single high-pitched sound, like a persistent soundtrack of a movie. This sound is indexical: it connects the receiver immediately to the common experience of touching the glass rim, like smoke to a fire. It's an uncanny sound that's child's play to produce.

Órbita inhabits the context, channels, and supports (stadium, loudspeakers, sound, marching bodies, banners) regularly used in visual spectacles meant to stimulate collective excitement. With Órbita, however, they combine into a collective test of concentration that spans nearly half an hour. (Both the sports parade and Eduardo Navarro's intervention in the stadium are forms of group hypnosis, but they differ in the mental and sensorial state they aim for.) This exercise of concentration sharpens when the repetition of that singular sound is also accompanied by an amplified voice of a meditation leader who describes in detail an inner journey of purification. She brings the listener deep into a beautiful radiant, interior landscape. She is the only one who uses spoken language throughout this event; otherwise, it is solely the glass sound. All other instructions come printed on a paper handed out to the viewers prior to the start. The people in the stadium do not speak.

Órbita is tuning at its most literal: like a transistor radio, each listener in the stadium receives the same message, and

gradually lets go of other voices that may still echo or reverberate in their head. They try to mentally depict what the voice says. Individuals may picture their own imaginary road on which they walk toward the waterfall—"we are in a beautiful place, with a lot of sunlight, plants, flowers, a little stream. We hear the sound of the water, we walk around a bit, enjoying the pure, fresh air. We hear the birds singing and all of a sudden we arrive at a waterfall..."²—but all are concentrating on the same thing: a sound that travels to them like an invisible wave, much like they invisibly travel propelled by a current of concentration. All forms of potential interruption or visual external distraction vanish by sharpening the focus on one's own body. The viewer's participation, a term much embraced by the art world a few decades ago and now mostly causing discomfort, here also means acceptance of the 'game' (that is, viewers submit to the open rules set from the beginning by the artist), but it results in absorption and inner withdrawal rather than in exteriorization, self-articulation and sharing that was the end-goal of most participatory art.

The audience is asked to close its eyes as soon as the meditation starts, and can open them again afterwards, when the spell of the sound ends. If I were to open my eyes mid-way, I'd see the three iridescent performers continuously producing their sound and ceremoniously standing next to the meditation leader who is seated in lotus position on an oval mirror pedestal. They are beautiful aliens who move similar to human beings but whose shoulder gear and frontal box impede regular, completely free "human" movement.

To what end this shift away from human habit and form?

¹Eduardo Navarro was one of the performers, the others were Felix Busso, Santiago de Paoli, and Mariana Cruz (meditation leader).

²"Estamos en un hermoso lugar, de mucho sol, plantas, flores, un arroyo, sentimos el sonido del agua, caminamos un poquito disfrutando de ese lugar de aire puro y fresco, sentimos el cantar de los pájaros y de repente llegamos a una cascada." (Excerpt from meditation leader's transcript shared in email correspondence with Eduardo Navarro.)

Horses Don't Lie
Los caballos no mienten
/ Timeless Alex
Alex sin tiempo



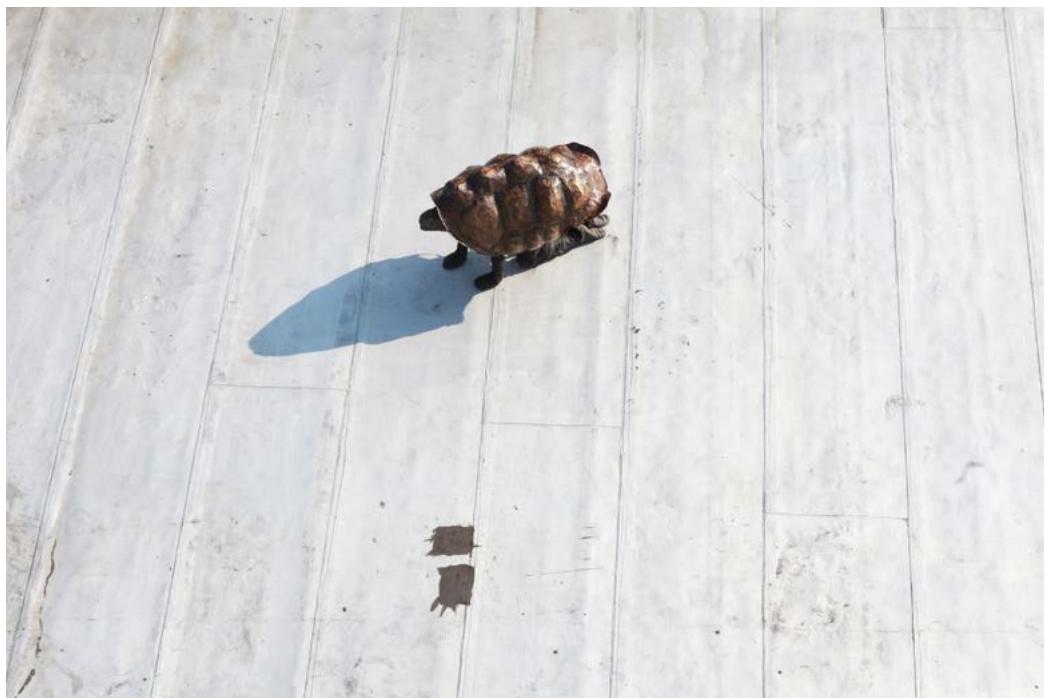


24

Horses Don't Lie, 2013
Los caballos no mienten



25



26



27



¿Qué objetivo tiene ese alejamiento de las costumbres y la forma humanas? Eduardo altera el cuerpo humano gracias a un encuentro paradójico de la restricción espacial con la extensión sensorial. Dos trabajos recientes, **Horses Don't Lie** (Los caballos no mienten, 2013) y **Timeless Alex** (Alex sin tiempo, 2015), que he observado y acompañado de cerca, involucran a personas usando estructuras hechas a mano cuya forma se asemeja a la anatomía de un animal. Su atuendo les obliga a moverse diferente, como cuando uno tiene un yeso y necesita modificar el movimiento de la pierna. Para *Horses Don't Lie*, Eduardo hizo (del tamaño de un humano adulto) un armazón de madera similar a un esqueleto de caballo y una cabeza de papel maché. El ejecutante, parado de pie, fija esta estructura a su torso y se pone la máscara en la cabeza. Había cinco en total.¹ Para *Timeless Alex*, Eduardo se inspiró en las medidas y la forma de una tortuga adulta de las Islas Galápagos. Era su punto de referencia al hacer un caparazón de papel, pegamento, y malla de alambre pintado de crema para zapatos. *Timeless Alex* también consistía de una cabeza de papel maché, muy parecida a la forma de una cabeza de tortuga vista desde arriba. Aquí el humano dentro del caparazón debe permanecer a gatas.

Estas estructuras tienen una similitud evidente con los animales verdaderos, pero el punto de ellas sobrepasa la mera activación de una coreografía de animales. *Timeless Alex* y *Horses Don't Lie* se caracterizan en particular por su lentitud y distancia. A diferencia del zoológico o el circo, los espectadores no se pueden acercar, no pueden tocar o alimentar a los "animales". Están ubicados a una distancia y con *Horses Don't Lie* hasta tienen que usar binoculares, como el turista en un safari. El habitat de Alex y el de los caballos es diferente al nuestro y, muy posiblemente, no les importa para nada el observador humano.² Yo diría que, además de poner en duda nociones de empatía o de conciencia, la diferencia crucial tiene que ver con el tiempo: *Horses Don't Lie* y *Timeless*

Alex se despliegan de manera muy lenta y son de larga duración, de casi dos a tres horas completas. Se mueven lúgicamente en su propio terreno, no observan a los espectadores ni siguen una coreografía muy estipulada. Cada paso que dan lo hacen cuidadosa y deliberadamente. No hay un motivo más allá de la observación que ver pasar el tiempo con mucha atención para notar el movimiento y la estasis, ambos indicadores visuales del paso del tiempo.

Gran parte del tiempo de exhibición de *Timeless Alex* y *Horses Don't Lie* ocurre en un estado más latente: cuando no se usan, los arneses cuelgan en la pared y son evidentemente menos voluminosos, como estructuras sin cuerpos. Aquí hay oportunidad para un análisis inmediato y cercano. El visitante de la sala puede llegar a entender cómo es que un cuerpo humano cabe dentro, y cómo se tiene que adaptar a la estructura. Me gusta ver estos arneses como máquinas para viajar en el tiempo más que como camuflajes o disfraces miméticos. Tienen que ver principalmente con la duración. Ambos performer y observador aumentan su concentración (limpián sus discos duros individuales de cualquier pensamiento casual) al producir o percibir ese movimiento mínimo y lento a través de una trayectoria relativamente banal. (*Timeless Alex*, por ejemplo, toma casi dos horas para moverse diagonalmente sobre un sólo techo, una distancia total de más o menos 20 metros). Con *Horses Don't Lie*, los binoculares ayudan a perfeccionar el enfoque singular en la lentitud. ¿Acaso la concentración mental podría considerarse como un sexto sentido?

Como eventos, *Horses Don't Lie* y *Timeless Alex*, reprograman al ser humano, entendido no sólo como una serie de movimientos habituales y el ámbito de acciones humanas que prescriben, sino también como una gama de períodos de concentración dispersa. Aquí, hay que probar y desarrollar otros movimientos menos cómodos pero precisos; esto requiere plena atención. Me recuerda *Los viajes de Gulliver* (Jonathan Swift, 1729), donde el protagonista llega a un mundo

¹El coreógrafo Eduardo Severino dirigió a los performers. Este trabajo fue comisionado por la 9a. Bienal de Mercosur | Porto Alegre (Brasil), de cuyo equipo curatorial formé parte.

²El lector ya habrá notado que evito usar la palabra "performance" al hablar de las acciones temporales de Eduardo Navarro. Parte de esta vacilación terminológica tiene que ver con la preferencia del mismo artista (y su malestar con el término); y también en parte con la división del trabajo y el valor expositivo del evento, la utilería y la

documentación que se han asociado al género. Estos aspectos no están muy definidos o separados en el trabajo de Navarro y el proceso de producir las estructuras forma parte íntegra de una larga y muy material práctica de taller. La frecuente insistencia en mantener a los observadores lejos del centro de la acción, siento, también es

señal de querer reducir (o diferenciarse de) las expectativas y experiencias implícitas (e inmediatas) del género del performance.

con humanos de tamaño totalmente diferente. El encuentro en Lilliput, por ejemplo, demuestra lo anormal que es el cuerpo "normal" de Gulliver. Llega a ver su propio cuerpo, ropa y accesorios tal y como son vistos a través de los ojos de estos seres de otro tamaño: son raros y solamente accesibles a través de la comparación y restricción. En términos prácticos Gulliver, no tan diferente de los cuerpos dentro de los caballos o Alex, necesita ejercer gran precisión y cuidado al caminar, comer (y, como Swift comenta con gusto, hasta al orinar).

Aprendemos del mundo y luego lo normalizamos gracias al movimiento. Mis ojos pueden ojear, hacer una panorámica, enfocarse gracias a que estoy de pie, en el suelo, y al sentir la solidez del terreno, su fricción e inclinación, puedo estimar la velocidad y el camino más óptimo. Al alcanzar el cuerpo de otro, el barandal o una rama, aprendo de la interacción, la seguridad, el control, la satisfacción del deseo o la autopreservación. Los cuerpos en *Horses Don't Lie* y *Timeless Alex* viven estos primeros momentos de aprehensión de la tierra, o cuando dan un paso es como tocar o probar. A pesar de que los arneses restringen, no prescriben; no vienen con un modo de "mejor uso" o con un mapa. Los movimientos, los gestos y las trayectorias emergen a través del uso, no tan diferentes de los torpes pasos lunares de Neil Armstrong.

¿Qué hay en el tacto?

To what end this shift away from human habit and form? It is through a paradoxical meeting of spatial restriction and sensorial extension that Eduardo alters the human body. Two recent works *Horses Don't Lie* (2013) and *Timeless Alex* (2015), which I have witnessed and accompanied from up close, have adult people wear a handmade structure that resembles the animal's anatomy. Their attire forces them to move differently, similar to (but much more intense than) when you're wearing a cast and need to adapt your leg movement to it. For *Horses Don't Lie*, Eduardo made, to the size of a human adult, a wooden frame resembling a horse's skeleton, as well as a *papier mâché* horse head. The performer would stand up, attach the structure to her torso and wear the mask on her head. There were five of them.¹ For *Timeless Alex*, Eduardo used the measurements and shape of a full-grown Galápagos Turtle as his reference model to make a shell made of paper, glue and chicken wire, which he then painted with shoe polish. *Timeless Alex* also comprises a *papier mâché* headpiece resembling a turtle's head as seen from above. Here, the human wearing the bodysuit inside the shield has to remain on all fours.

These structures have a strong resemblance with their real-life source animals, but their point is more than activating an animal choreography. *Timeless Alex* and *Horses Don't Lie* stand out because of their slowness and distance. Unlike a zoo or circus, viewers can't come close, feed, or touch the 'animals'. They are located at a distance and, with *Horses Don't Lie*, they even need to recur to binoculars, like the tourist on a safari. Alex's and the horses' habitat is different than ours and, for all we know, they might not care much about those human onlookers.² I would venture that, besides raising questions of empathy or awareness, the difference has to do with time: *Horses Don't Lie* and *Timeless Alex* unfold slowly and take a long time, ranging from two hours to a full three hours. They move slowly in their own terrain, neither noticing the viewers nor following a highly scripted choreography.

34

¹ The performers were guided by choreographer Eduardo Severino. The work was commissioned by the 9th Mercosul Biennial | Porto Alegre. I was a member of the curatorial team.

² You may have noticed by now that I am weary of using the term "performance" when talking about the time-based actions created by Eduardo Navarro. Part of that hesitation has to do with the artist's own discomfort with the term, and part also has to do with the division of labor and the division in exhibition value between event, prop,

and documentation that has come to be associated with the genre. These aspects are nowhere neatly divided in the work of Navarro and the process of making the structures is very much part of a drawn-out studio practice. The preference for keeping the audience at a distance, I sense, also speaks to a desire to keep the performative

They take every step carefully, yet deliberately. There is no ulterior purpose to the seeing than attentively spending time to observe movement and stasis, both of which are visual markers of the passing of time.

Much of the exhibited life of *Timeless Alex* and *Horses Don't Lie* happens in an even more latent state: when not used in the outside, the harnesses hang, in more deflated form, as body-less structures on the gallery wall. Here, there is space for immediate, close analysis. The gallery viewer can actually understand how a human body would have to fit inside and adapt to these contraptions. I like to see those structures as out-of-time-travel machines instead of camouflage or mimetic costumes. They primarily deal with duration. Both performer and viewer sharpen their concentration (cleaning out their individual mental hard drives of other random thoughts) by producing or perceiving that minimal, slow movement along a banal trajectory (*Timeless Alex*, for instance, takes nearly two hours to move diagonally across a single flat rooftop, a total distance of about 20 meters). With *Horses Don't Lie*, the binoculars also help in honing a single focus on slowness—mental concentration as a sixth sense perhaps?

As events, *Horses Don't Lie* and *Timeless Alex* reprogram the human, who is not only understood as a set of habitual movements and the usual scope of action they prescribe, but also as a range of scattered attention spans. Here, other, less comfortable but very precise movements need to be tried and learned and they require full attention. I am reminded of *Gulliver's Travels* (Jonathan Swift, 1729) where the protagonist is confronted with humans of a completely different size. The encounter on Lilliput, for instance, makes Gulliver's corporeal "normalcy" abnormal. Gradually, he sees his own body, clothing, and belongings as they are seen through the eyes of those other-sized beings: they are odd, and only accessible through comparison and circumscription. In practical terms, not unlike those bodies inside the horses or Alex, Gulliver needs to

35

experience and expectations of such experience at bay.

exercise precision and care when walking, eating (and, as Swift gladly details, even when relieving himself).

We learn about, and later normalize, the world through moving. While my eyes can glance, browse, pan, scroll, focus, blink, it's through standing on the ground, through feeling a terrain's solidity, friction and incline that I can gauge optimal pathways and speeds. Through reaching for another body, a handrail, or a branch, I learn about interaction, safety, control, fulfilling desire, or self-preservation. The bodies in *Horses Don't Lie* and *Timeless Alex* live through those first moments when apprehending the land, or when taking a step is similar to touching and probing. Whereas the harnesses restrict, they don't prescribe or come with a "best use" guideline or road-map: movements, gestures and trajectories surface through use not unlike the quirky lunar landing steps of Neil Armstrong.



What is it about the sense of touch?

Sanctification
Santificación



40

Sanctification, 2012
Santificación



41

¿Para qué ese alejamiento de la forma y las costumbres humanas? Este artista siente atracción por los límites del mundo racional. Se nota en los arneses aparentemente *low-tech* que hace, y más aún en su exploración de cuestiones espirituales. Es inusual, raro de hecho, que un artista contemporáneo relativamente joven se interese en nociones de la espiritualidad o lo sagrado. Cuando esta temática aparece en el arte contemporáneo, es más que nada desde una perspectiva antropológica, documentando las costumbres de las culturas no occidentales. Pero para este artista, lo que cuenta es la experimentación con lo espiritual como material o método más que la observación de prácticas espirituales existentes. Y esto es, supongo, porque en un nivel cero, lo espiritual, como la ficción, actúa como una estructura narrativa y moldea la posición de uno en la experiencia de la cotidianidad. Una vez que se acepta esta narrativa como una estructura para la realidad, lo espiritual también afecta la realidad como un impulso creativo. De esta manera, el arte y los actos espirituales se encuentran menos alejados de lo que uno suele pensar.¹

Hasta la fecha, ***Sanctification*** (Santificación), es el mejor ejemplo de cómo este artista explora dicha proximidad. Durante una residencia en Como, Italia, en 2012, comisionó lo que denominó una "obra santa". Para lograrlo, contactó a un cura católico local, el padre Giorgio. En una ceremonia privada organizada por el artista y presenciada por él (meramente participando como documentalista), el cura santificó el Lago di Como. Usó el método y lenguaje de su elección: leyó un manual religioso en italiano y consagró el lago con agua bendita. El artista no dirigió ningún aspecto de este proceso.

Muy literalmente hablando, el padre Giorgio llevó a cabo un "acto del habla":² al ser una autoridad reconocida, sus palabras habladas tienen un efecto en la realidad y modifican el estatus simbólico y epistémico del lago a perpetuidad. Un ejemplo clásico de tal acto de habla serían las palabras del representante municipal diciendo: "Por la presente, les declaro

42

¹ Art Center Chapel es un trabajo que Navarro presentó en el Frankfurter Kunstverein en 2008. El artista pidió a un cura que consagrara como capilla una galería separada dentro del espacio expositivo. Esta capilla, similar al museo, invitó a la contemplación y hasta la meditación, pero, a diferencia del "templo de arte", tenía connotaciones espirituales más que estéticas.

² Ver John Searle, *Actos del habla; ensayo de filosofía del lenguaje* (Madrid: Cátedra, 1994).

³ Similar a la dinámica de Art Center Chapel, el mecanismo básico de este trabajo proviene de la tradición del ready-made. El lago, como el centro de arte, y el orinal mítico de Duchamp, no se transforma material o formalmente,

sino que se transforma en otra cosa a través de una declaración verbal que se considera socialmente legitimada.

⁴ El artista quiso hacer una entrevista posterior con el cura sobre sus acciones, pero no pudo debido al fallecimiento del padre Giorgio poco después de Sanctification. Las preguntas abiertas al cura demuestran cómo Giorgio

marido y mujer." Esta breve frase modifica la subjetividad de dos personas, particularmente frente a la ley y la sociedad en general. Giorgio, de manera similar, pero hablando con autoridad divina, transforma al lago en un sujeto sagrado.³

A pesar de que el dogma católico define tres fases diferentes de santificación, el acto de Giorgio más que nada aísla al lago de los otros: lo reconoce como una excepción, más que una muestra de una totalidad.⁴ Si cancelamos brevemente el dogma y la institución eclesiástica, las palabras del cura principalmente insertan una cualidad metafísica al núcleo del entorno físico. Para mí, la interacción de Giorgio con el lago hace eco con los mitos de la creación, que combinan el hablar divino con la emergencia de los fenómenos naturales: palabras de poderes superiores, encarnaciones de poderes de tamaño sobrehumano eran, y son, la base de varios principios de realidad. Para otros, ese acto puede ser un buen recordatorio de que la naturaleza se considera en varias culturas como un sistema de múltiples entidades sagradas, visibles e invisibles, pero tangibles en el entorno físico.

Para católicos tradicionales, *Sanctification* seguramente no tiene legitimidad. Y esto tampoco es el objetivo del trabajo. Al contrario, el interés del artista en cuestiones sobre la creencia y lo sagrado señala una preocupación continua: es decir, cómo lo intangible y lo invisible, ya sea en la religión, la ciencia o la ficción, forman nuestro sentido de la realidad, y, desde luego, nuestras prácticas cotidianas. La ciencia ha desarrollado de manera más exitosa una gama de técnicas y lenguajes para que lo aún desconocido pueda entrar en una estructura de visibilidad y racionalidad, mientras que el modelo de realidad en la religión (y en lo espiritual) gira alrededor de un conjunto de intangibles primordiales.

¿Por qué lo intangible?

43

tenía total autonomía y hasta indican que haya ayudado al artista en su cuestionamiento más amplio. En su estado sin respuestas, las preguntas ahora son un útil punto de partida para los que deseen pensar sobre Sanctification. He aquí las siete primeras preguntas del artista para el cura: *1. Me gustaría preguntarle qué son las palabras para Ud.;*

cuando santificó el lago, ¿usted usó, en el nombre de dios, las palabras para consagrarlo? 2. ¿Cree que todo es espíritu puro y que las palabras son instrumentos efímeros que usamos para transformar nuestro universo material? 3. ¿Casualmente cambió su diálogo interior con el lago en las semanas posteriores a la santificación? 4. ¿Qué significa

consagrando un lago? ¿Se quedará sagrado hasta el final del tiempo? 5. ¿Por qué necesitamos santificar la materia? 6. ¿Cuál es la diferencia entre algo que es sagrado y algo que no lo es? 7. ¿Piensa que dios nos necesita?» (extracto de un borrador compartido digitalmente por Eduardo Navarro).

To what end this shift away from human habit and form? This artist gravitates to the limits of the rational world. That attraction is noticeable in the somewhat naive lo-fi body harnesses he conjures, but even more so in his exploration of spiritual concerns. It's unusual, indeed rare, for a relatively young, contemporary artist to deal with spirituality or questions of the sacred. When this topic does appear in contemporary art, it's mostly in an anthropologic perspective, documenting habits and perspectives of non-Western cultures. But for this artist, what counts is the experimentation with the spiritual as a material or method rather than the observation of existing spiritual practices. And that is, I presume, because, at a degree zero, the spiritual, like fiction, acts as a narrative structure and shapes one's attitude toward, and direct experience of everyday reality. Once you accept that narrative structure as a structure for reality, the spiritual also acts on reality as a creative impulse. In this way, art and spiritual acts are less removed from each other than one tends to think.¹

Sanctification is, so far, the best example of how this artist explores that proximity. When staying in Como, Italy, in 2012, he commissioned what he calls a "holy work." For this, he reached out to a local Catholic priest, father Giorgio. In a private ceremony organized and attended by the artist (who solely participated as documentarian), the priest sanctified the Lago di Como. He used the method and language he saw fit: he read in Italian from a religious manual and blessed the lake with holy water. The artist did not direct any of this.

Strictly speaking, father Giorgio performed a speech act: as an accepted authority, his spoken words have an effect on reality and modify the symbolical and even epistemic status of the lake to everlasting effect. A classic example of a speech act would be the words of a legal municipal representative saying: "I hereby pronounce you husband and wife." This short sentence turns two people into different subjects, in the face of the law and of society at large. Giorgio, in a

44

¹ Art Center Chapel is a work Navarro presented at the Frankfurter Kunstverein in 2008. The artist asked a priest to consecrate a separate gallery of the exhibition space as a functioning chapel. This chapel, much like a museum, appealed to "contemplation" or even "meditation," yet it had a spiritual rather than aesthetic secular connotation.

² Similar to the dynamic in Art Center Chapel, this work's basic mechanism borrows from the legacy of the ready-made. The lake, like the art center, and also much like the mythical urinal of Duchamp, remains largely untouched, and is, through a verbal, socially legitimized statement, made into something else.

³ The artist had planned to do a follow-up interview with the priest about his actions, but he didn't get to it because Father Giorgio unfortunately passed shortly after *Sanctification*. These unanswered questions to the priest further show how Giorgio had complete autonomy and even how he potentially helped the artist in articulating

similar fashion, but speaking with certain divine authority, changes the lake into a holy object.²

Whereas Catholic dogma defines three distinct stages of holiness, the sanctification done by Giorgio primarily sets Lake Como apart from other lakes, recognizing it as an exception more so than as a token for a whole.³ If we can sidestep dogma and institution in this case, the priest's words essentially insert metaphysics at the heart of the physical environment. To me, Giorgio's interaction with the lake echoes myths of creation, all of which combine divine speech acts with the emergence of natural phenomena: words from higher powers, embodiments of forces of superhuman scope, were, and are, at the basis of many reality principles. To others, it may be a reminder that nature is treated by many cultures as a system of multiple, holy entities visible and indeed tangible in the physical environment.

Sanctification probably doesn't pass the test for full-fledged Catholics. And that is certainly not the aim of the work. If anything, the artist's interest in questions of belief and the sacred, signals a longstanding inquiry of his: i.e., how the intangible and invisible, whether in religion, science, or fiction, actually shape our sense of reality, and, hence, our everyday practices, too. Science has most successfully developed an array of techniques and languages to bring the "yet unknowns" into a structure of visibility and rationality, whereas the model of reality in religion (and spirituality tout court) pivots on a set of primordial intangibles.

What's with the intangible?

45

larger questions. At the same time, in their unanswered state, they are now also a useful starting point for anyone who wants to think about *Sanctification*. Consider Navarro's first 7 questions: "1. I would like to start by asking you what are words for you? When you sanctify the lake were you in the name of god using your words to make the lake holy? 2. Do you believe that everything is pure spirit and words are ephemeral tools we use to transform our material universe? 3. Did your inner dialogue with the lake change in the weeks after the sanctification occurred? 4. What does it mean to sanctify a lake? Will it remain sanctified until the end of time? 5. Why do we need to

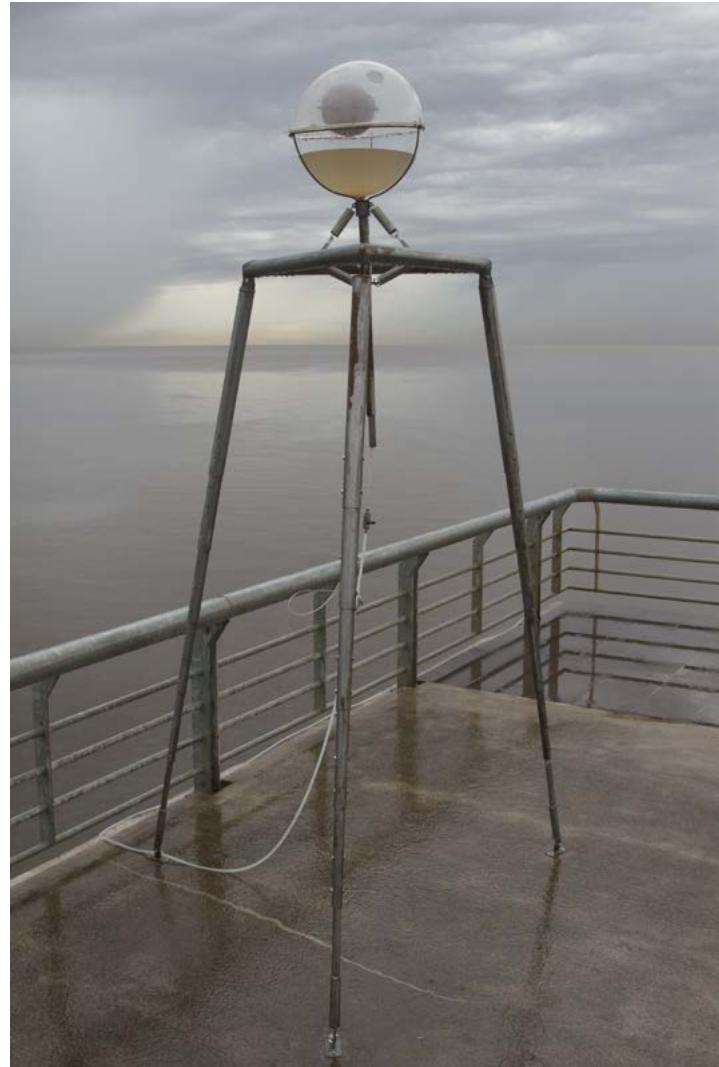
sanctify Matter? 6. What is the difference between something that is sanctified and something that is not? 7. Do you think God needs us?" (excerpted from a draft document shared via email by Eduardo Navarro).

Tratamiento homeopático
para el Río de la Plata
Homeopathic Treatment
for Rio de la Plata



48

*Tratamiento homeopático
para el Río de la Plata, 2013*
Homeopathic Treatment
for Rio de la Plata



49



50



51

¿Por qué lo intangible? En el tratamiento de Eduardo Navarro, lo intangible no es necesariamente algo espiritual o conceptual. Gran parte de ello remite al cuerpo y a los límites de la sensación humana: es lo que el ojo no puede ver, pero aun si es invisible, no es inexistente. Pensemos en las bacterias antes de la invención del microscopio: vivían e impactaban cada parte de nuestro entorno físico, pero simplemente no se registraban; su tacto no era reconocido. La electricidad sería otro ejemplo banal de algo invisible que no se puede asir, pero que a la vez es parte íntegra de nuestras vidas. Mientras que *Timeless Alex*, *Horses Don't Lie* y *Poema volcánico* principalmente tratan el tacto como un sentido corporal humano en el cual se apoya la experiencia del ambiente, ***Tratamiento homeopático para el Río de la Plata*** (2013) toma lugar al otro extremo del espectro: el de las estructuras cristalinas excesivamente minúsculas para poder indicar o siquiera agarrar entre el índice y el pulgar. Estas partículas son solamente visibles gracias a la intervención de lentes y cámaras especializados. Con *Tratamiento*, Eduardo Navarro desarrolla una máquina que le permite probar una manera de tocar e influenciar microelementos cuya existencia se pone en tela de juicio por los científicos *sensu strictu*.

En muy resumidas cuentas, *Tratamiento* es una intervención homeopática en el muy contaminado Río de la Plata en Buenos Aires. El trabajo consiste de un tripié alto de metal con una esfera de acrílico transparente, que funciona como contenedor y dosificador de una solución homeopática llamada Nux Vomica 200. El instrumento se colocó al lado del Río de la Plata entre diciembre de 2013 y febrero de 2014. El proyecto se acompañó de una libreta pequeña con una conversación amplia de Navarro con una historiadora de arte, una bióloga y un doctor homeópata.¹ En su conversación con estos expertos, Eduardo Navarro precisó la forma final del trabajo. La idea inicial para *Tratamiento* se basó en la teoría de Masaru Emoto, un gurú japonés que trabaja con

terapias de conciencia para el agua y que examina las estructuras cambiantes de los cristales acuáticos como señales del bienestar del agua. Una vez que se puso en operación el dosificador, Navarro regularmente tomó pruebas del agua e hizo fotografías microscópicas de los cristales en un laboratorio congelado.² Hay una obvia conexión con *Sanctification*: no sólo existe la presencia de un cuerpo acuático natural, sino que *Tratamiento* también intenta modificar la manera en la que uno se relaciona con el paisaje formado por esa agua.

Desde la segunda mitad del siglo XX, se ha comentado bastante sobre la relación entre el arte contemporáneo y la ciencia. Parte de esta discusión se enfoca en la tecnología: hay numerosos casos de artistas que trabajan con técnicas de visualización y cómputo avanzados. Su mayor enfoque tiene que ver con el medio y el deseo de progreso. El arte trata la forma, y la forma se entiende como propia de su tiempo. Gracias a esta filosofía, surgieron los programas de residencia artística dentro de instituciones científicas. Los artistas desfamiliarizan los medios y métodos de la disciplina. Otro eje de la misma discusión acerca de la relación entre arte y ciencia propone al arte como crítica de la pura ciencia, y se centra frecuentemente en cuestiones de subjetividad y experiencia personal. Esta perspectiva insiste en entender el arte como productor de conocimiento. Aquí el artista y el científico antagonizan, pero tienen un romance secreto. Otra aproximación al tema arte-ciencia se enfoca en las ciencias periféricas, es decir, las ciencias olvidadas, donde las divisiones entre lo duro y lo blando, lo crudo y lo cocido, lo real y lo fantástico, lo racional y lo irracional son menos evidentes. Aquí las distinciones entre arte y ciencia son más nebulosas. Y el objetivo artístico no es la crítica, sino que más bien forma parte de esta larga tradición de alterar y expandir la conciencia humana.

Tratamiento es, en mi opinión, también una nebulosa, similar a las de la ciencia ficción: como ese género literario, se fundamenta en una propuesta que imita los métodos y las

¹ La conversación se llevó a cabo el 7 de noviembre de 2013 en la Asociación Homeopática Argentina en Buenos Aires (con el Doctor homeópata Mario Draiman, la bióloga Alejandra Bustamante y la arquitecta e historiadora de arte Marta Mirás). Junto con Eduardo Navarro, Rivet editó y tradujo la conversación al inglés y la hizo accesible en ambos idiomas en formato PDF en su página web: <http://rivet-rivet.net/Tratamiento.html>

² Para una lectura más a fondo sobre el uso de la fotografía microscópica en *Tratamiento homeopático para el Río de la Plata*, ver mi artículo "Farewell to Nature" publicado en *Art in America*, abril 2015. (<http://www.artinamericanmagazine.com/news-features/magazine/farewell-to-nature/>).

herramientas de la ciencia experimental (la observación, el laboratorio, el *expertise* disciplinario), pero su enfoque principal no es la producción de hechos, ni el descubrimiento de una cura exitosa. El proyecto explora un mundo diferente, paralelo, en el cual las percepciones de, y las interacciones con, una parte específica del entorno natural se alteran a través de la intervención de esta obra-máquina de arte.

¿Obra-máquina de arte?

54

55

What's with the intangible? In Eduardo Navarro's treatment, the intangible is not necessarily spiritual or obscurely conceptual. Much of it actually relates back to the body, and to the limits of human sensation: it is that which the eye can't see but that, even if invisible, is not nonexistent. Think of bacteria before the invention of the microscope: they lived and affected every physical part of the environment but simply weren't registered; their touch was therefore not recognized. Electricity could be another banal example of something ungraspable and invisible but that's an integral part of our lives. While *Timeless Alex, Horses Don't Lie* and *Poema volcánico* deal with touch mainly as a bodily sense to experience the environment, ***Tratamiento homeopático para el Río de la Plata*** (Homeopathic Treatment for Rio de la Plata, 2013) takes place at the other end of the spectrum, that of crystalline structures too tiny for us to point to or willingly pick up between index and thumb, and that are solely visible to us via precision camera lenses. With *Tratamiento* Eduardo Navarro develops a machine that allows him to test a way of touching and influencing nano particles, whose existence is dubious to sensu strictu scientists.

Tratamiento is, in a nutshell, a homeopathic intervention in the heavily contaminated River Plate in Buenos Aires. The work consists of a large metal tripod with a plexiglass spherical container that is used as dispenser of a homeopathic solution called Nux Vomica 200. The contraption stood on the bank of the River Plate between December 2013 and February 2014. The project also comes with a small booklet that contains a long conversation of Navarro with an art historian, a homeopathic doctor, and a biologist.¹ In his conversation with these experts prior to making the object, Eduardo Navarro fine-tunes the actual shape of the work. The initial idea for *Tratamiento* came from learning about Masaru Emoto, a Japanese guru who works with consciousness therapies for water and who looks at the changing structures of water crystals as signs of the water's well-being. Once the dispenser was operative, Eduardo Navarro also regularly took water

56

¹ The conversation took place at the Asociación Homeopática Argentina in Buenos Aires on November 7, 2013 (with homeopath Dr. Mario Draiman, biologist Alejandra Bustamante, and the architect and art historian Marta Mirás). Full disclosure: together with Eduardo Navarro, Rivet edited and translated this conversation into English and made it available as PDF in both English and Spanish at: <http://rivet-rivet.net/Tratamiento.html>

samples and made microscopic photographs of the crystals in a frozen laboratory.² The connection with *Sanctification* is obvious: not only because of the presence of a natural body of water, but also because *Tratamiento* wants to modify the way one relates to a specific landscape.

Since the second half of the 20th century, a lot has been said about the relation between contemporary art and science. Some of these discussions focus on technology: artists working with advanced imaging, computation, etc. In the end, theirs is predominantly a question of medium and of wanting to advance it. In other words: art deals with form, and a form that is of its own time. And that is often how artists can become residents inside a scientific institution. They de-familiarize the means and methods of the discipline. Another strand of the art-science dalliance deals with art as a critique of hard science, often bringing questions of subjectivity and personal experience back into the mix. This side insists on art as a "producer of knowledge." Here, artist and scientist are antagonists but have a secret love affair. Yet another strand focuses on fringe sciences, or forgotten sciences, where the divisions between the hard and the soft, the raw and the cooked, the real and the fantastical, or the rational and the irrational are less clear. Here, the distinctions between art and science are also much more blurry. And the artistic purpose isn't critical, but rather part of that longstanding tradition of altering and expanding human consciousness.

Tratamiento is, I think, also a blur, similar to how science fiction is a blur: like the literary genre, *Tratamiento* is based on a proposition that mimics methods and tools of experimental science (observation, laboratory, disciplinary expertise), but its main focus is not the production of facts, or even the discovery of a successful healing method. The project explores a different, parallel world in which one's perceptions of, and interactions with a specific part of the environment are altered through the invention of this artwork-machine.

Artwork-machine?

57

For more thoughts on the use of microscopic photography in *Tratamiento homeopático para el Río de la Plata*, see my text "Farewell to Nature" published in *Art in America*, April 2015 issue. (Available online at: <http://www.artinamericanmagazine.com/news-features/magazine/farewell-to-nature/>)

Poema volcánico
Volcanic Poem





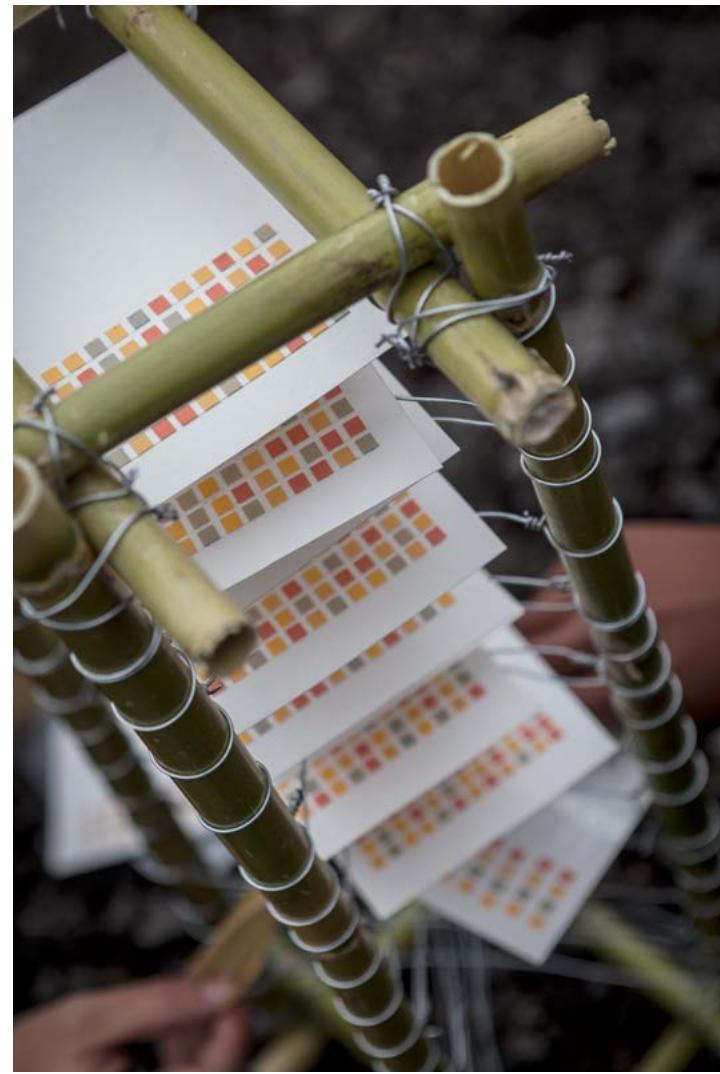
62



63



64



65

¿Qué hay en el tacto? Gracias al tacto, aprendemos sobre lo que nos rodea. Al tocar nos excitamos, nos despertamos, nos calmamos, nos fastidiamos, nos molestamos,... Al tocar dejamos huellas en nuestro entorno. La huella digital es el ejemplo más evidente de esto. No cabe duda que dejamos marcas físicas en otros, humanos y no humanos, pero es más difícil de medir cómo éstos nos tocan a nosotros. Cuando una tormenta desértica de repente llega a nuestras ciudades, entendemos que las dunas también tocan nuestros parabrisas. A pesar de que no lo hacen a través de actos intencionados o debido al deseo típico por los humanos, está claro que impactan en nuestro propio entorno. Este tipo de tocar y ser tocado se despliega en **Poema volcánico** (2014).

El Guagua Pichincha es un volcán activo en las afueras de Quito, Ecuador. Aunque es un volcán relativamente pequeño, del cinturón volcánico ecuatoriano, implica un alto nivel de riesgo. Su erupción en 1999 causó, según varias fuentes locales, una nube de ceniza de 11 kilómetros de altura y 44 kilómetros de ancho, la más grande jamás registrada. Hay gran cantidad de imágenes de esta nube en Internet. La montaña misma tiene el contorno típico de volcán: los costados empinados llevan a un cráter y conforman un cono. Pero Poema volcánico trata con lo que no se ve fácilmente: el interior del cráter, los gases y fumarolas producidos en este paisaje.

Poema volcánico es un instrumento, tal y como lo son *Horses Don't Lie* y *Timeless Alex*. Mientras estas dos obras expanden la percepción del tiempo y reprograman el cuerpo humano, Poema volcánico expande la percepción, pero busca conseguir una impresión –un toque literal– de lo que el ojo humano no ve. Para lograrlo, Eduardo construyó una máquina de escribir para el volcán. La máquina es esencialmente una estructura de bambú con hojas de papel tornasol (“litmus paper”) y una cesta artesanal hecha en Quito que servía de cubierta portable. También requería de dos difíciles descensos al cráter y que requerían de un traje a prueba

de fuego –esta vez un traje de aspecto de aluminio con una máscara con visor que se asemeja a un traje espacial hecho en casa.

Es un tópico literario el intento de descender hacia el interior de la Tierra (el infierno de Dante, la Cueva de Montesinos del Quijote, el viaje de Nemo al centro de la Tierra...). El reciente y literal intento de Eduardo retoma ese sueño de adentrarse al planeta hacia lo que está más allá del alcance humano. A diferencia de los protagonistas mencionados, él emprende este viaje en una época en la que podemos ver *live streams* de volcanes activos hasta en nuestras computadoras personales. Su viaje se hace después de haber pasado varias horas viendo imágenes en Google, después de ver gráficos complejos, hablar con volcanólogos y con alpinistas entrenados. La forma actual y los materiales de su máquina de escribir están informados por estos encuentros. (Silvana Hidalgo del Instituto Geofísico de Ecuador sugirió que Eduardo pensara en el papel tornasol, tiras de papel de color que reaccionan a los niveles de PH de los gases y líquidos, como la tinta metafórica de su máquina y le recordó el uso obligatorio de ropa incombustible para acercarse a una fumarola.)

Poema, como *Tratamiento homeopático para el Río de la Plata*, es una propuesta artística que modifica los modelos de comunicación entre lo humano y lo no humano. Al caminar entre las nubes volcánicas y el vapor, este artista visual se transforma en un observador incapacitado; sus “ojos no pueden enfocar, la cámara tampoco” y le “faltan cuadros por segundo.”¹ Mientras, el Guagua Pichincha exhala sobre el papel tornasol, causa una reacción química entre sus propias partículas y el material colaborando como productor de imágenes. Estamos hablando de la producción visual a nivel de la química orgánica. Esta prueba con el Pichincha me recordó las cuevas Gwion Gwion en el Occidente de Australia, donde unos murales prehistóricos (probablemente datan desde antes del Pleistoceno) han conservado sus fuertes colores

¹ Citas del diario de viaje de Eduardo que fue publicado en formato póster como parte de la instalación en la sala de Poema volcánico.

vibrantes gracias a un *microfilm* de bacterias que básicamente autorrenueva los pigmentos. Estas cuevas visualizan las microrrelaciones simbióticas que han acompañado cada paso del “ascenso” humano y artístico de la cueva hacia el museo.² Me gustaría ver la máquina de escribir de Eduardo y el retorno a estos espacios cavernosos como parte de esta misma trayectoria.

² Para una exploración detallada y ontológica del caso Gwion Gwion y su relación con ciertas preguntas actuales dentro del arte contemporáneo, ver el proyecto y libro de Mihnea Mircan, *Allegory Of The Cave Painting* (Amberes: Extra City Kunsthall, 2014).

What is it about the sense of touch? Through touching we learn about what surrounds us. Through touching we get aroused, awakened, calmed, annoyed, harassed, ... Through touching we leave traces on our surroundings. Fingerprints are the most evident example of this. It's common sense we leave physical marks on others, humans and other-than-humans, but it's harder to gauge in what way they touch us. When an exceptional desert storm suddenly reaches our cities, we understand the dunes also touch our windshields, not through acts of volition or by desire characteristic for humans, but they nevertheless impact our own environment. This type of touching and being touched is at play in **Poema volcánico** (Volcanic Poem, 2014).

The Guagua Pichincha is an active volcano just outside of Quito, Ecuador. It is a relatively small one in the volcanic belt at the Equator, but it is therefore no less threatening. Its eruption in 1999 caused, according to many local sources, the largest ash cloud on record (it measured 11kms high and 44 kms in diameter). Images of that awe-inspiring cloud are plentiful on the Internet. The mountain itself has the contours of a typical volcano: steep slopes lead up to the crater and form a conical shape. But *Poema volcánico* deals with what's not so easily visualized: the inside of the crater as well as the gases and fumaroles produced in this environment.

Poema volcánico is, much like *Horses Don't Lie* and *Timeless Alex*, an instrument. Whereas the latter expand the perception of time and reprogram human bodies, *Poema volcánico* expands perception but seeks to obtain an imprint—a literal touch—of what is not visible to the human eye. With this purpose in mind, Eduardo built a typewriter for the volcano. While that machine is essentially a bamboo structure for several sheets of paper with litmus paper test strips and a locally woven basket that serves as portable cover, it also comes with two trying descents into the volcano's crater that required additional custom-made fireproof gear—this time

an aluminum-looking, loose bodysuit with a mask that, when worn, recall a home-made space suit.

Going down into the earth is a recurring literary trope—there's Dante's hell, the Quijote's Cueva de Montesinos, Nemo's trip to the center of the earth, ...—and Eduardo's actual attempt literalizes this dream of going inside something that's beyond the human reach. He, however, embarks on such a trip when scientists and professional explorers have successfully developed instruments and methods to pierce into that "beyond". And it takes place in an age when we can see live streams of active volcanoes on our home computers. His voyage happens after browsing for hours through Google images, after seeing those complex graphs, after talking with volcanologists as well as with experienced climbers. And the actual shape and materials of his portable typewriter are informed by those encounters. (Silvana Hidalgo at the Instituto Geofísico in Ecuador suggested Eduardo try litmus paper, colored chemical strips that react to PH levels of gasses and liquids, as his typewriter's metaphorical ink and she reminded him of the requisite use of flame-proof gear upon descent into a fumarole.)

Like *Tratamiento homeopático para el Río de la Plata*, *Poema* is a proposition that tilts the patterns of communication between human and other-than-human. The experience of walking into the volcanic clouds and steam turns this visual artist into an incapacitated observer, whose "eyes nor camera can focus" and who is "losing frames per second"¹. Meanwhile, the Guagua Pichincha exhales onto the litmus papers, causes a chemical reaction between material and its own particles, and collaborates as image-maker. This is image making at the level of organic chemistry. This test with the Pichincha reminds me of the Gwion Gwion caves in Western Australia, where ancient murals dating (most agree) back to before the Pleistocene, have conserved their characteristically strong colors thanks to a microfilm of bacteria that essentially self-renews the pigments.

¹ Quotes taken from the Eduardo's travel diary published in poster format as a part of the *Poema volcánico* gallery installation.

Those caves visualize the symbiotic micro relations that have accompanied every step of the human and artistic “ascent” out of the cave and into the museum.² I’d like to see Eduardo’s typewriter and return to those cavernous spaces as part of this trajectory, too.

² For an in-depth cultural and ontological exploration of the Gwion Gwion case and its relation to current questions in contemporary art, see Mihnea Mircan, *Allegory Of The Cave Painting* (Extra City Kunsthalle: Antwerp, 2014).

X Y Z



76



77



78



79



¿Qué hay en el tacto? "La mirada se apoya en el tacto", dice Michel Serres a sus lectores en un recuento detallado de su propia experiencia con el alpinismo.¹ Y una parte significativa del trabajo reciente de Navarro lo dice de manera similar. **XYZ** (2015), un nuevo juego de pelota grupal con ejercicios preparatorios, desarrollados en conjunto con niños en Sharjah, es un buen ejemplo.

He aquí unos pensamientos sobre **XYZ** que escribí hace menos de un año: "Ganamos juegos porque afinamos las conexiones sinápticas entre nuestras habilidades físicas e intelectuales. Un equipo deportivo gana porque ve, siente y percibe aspectos que hasta el seguidor más dedicado no llega a ver. **XYZ** de Eduardo Navarro intenta crear un juego que requiere una reprogramación de estos afinados nexos y habilidades. Ganar prácticamente se vuelve una cuestión secundaria.

"Esta situación inusual existe porque este juego de Navarro impone una limitación sensorial significativa: en **XYZ** los jugadores llevan vendas en los ojos. Esta cancelación de la vista es una privación bastante puntual en un contexto de arte que privilegia lo visual. A la vez, Navarro intensifica todo el entorno sensorial. Hay un aumento de información aural, táctil y olfativa. Mientras, la tarea es muy sencilla: los jugadores hacen rodar una pelota enorme en un campo con una demarcación geométrica equilibrada (es una rejilla rectangular) y aplauden para indicar entre ellos su posición relativa en el campo. La pelota revela su lugar gracias a una serie de fundas exteriores (unas con olores específicos y otras con pequeñas campanas). Su baile perfumado o sonoro en esa cuadrícula se determina por una gama de operaciones sensoriales no visuales.

"Si la propuesta artística de Navarro crea un campo de fuerzas inusuales, la actividad sigue siendo sin duda un juego. Hay un campo delineado y un arco de "cero" a "ganador". Hay un tiempo del juego que se separa del flujo regular

del tiempo. Hay compañeros de equipo y reglas, y con éstos vienen el deseo, la persistencia y el entusiasmo. Existe el olor, el tacto, el aplauso, pero nada de esto se confunde con un juego libre sin fin determinado. Lo más importante aquí es la invención de maneras de comunicación eficaces, más que el juego de roles o la imaginación. En el fondo, el éxito en este juego es una función de la velocidad y de la precisión de los pases entre los jugadores. En **XYZ**, el clímax convencional del gol, con su siguiente explosión de aplausos, se dispersa en los pasos individuales y las palmadas que funcionan como señal íntegra del juego mismo.

"En la mayoría de los casos los juegos de pelota dependen de la simetría de los jugadores posicionados en el campo. El terreno diseñado por Navarro se asemeja a un diagrama para la acción simétrica calculada. Esta superficie, sin embargo, está sobre-escrita por la no-linealidad y la intensidad de olas y partículas emitidas por la pelota. Los jugadores pueden empezar en una formación simétrica, pero **XYZ** requiere que se muevan de maneras impredecibles. De repente, está claro que el juego tiene que ver con agudizar la percepción colectiva. Olvidémonos de los músculos o el habla: con un repertorio muy restringido de expresión y recepción humanas, la pelota dirige el proceso de desarrollo sensorial. E, idealmente, se hace parte del cuerpo expandido del jugador. Cuando los participantes finalmente salen del campo, la pelota queda a la vista, en hibernación, acompañada por sus fundas sensoriales."²

¹ Ver Michel Serres, *Variations On The Body* (Minneapolis: Univocal, 2011).

² Sharjah Biennial 12: *The Past, The Present, The Possible* (Sharjah Art Foundation, 2015), 380-381.

What is it about the sense of touch? "Sight reposes on touch"—as Michel Serres reminds his readers in a detailed account of his own mountain-climbing experiences.¹ And a substantial part of Navarro's recent work says it similarly. *XYZ* (2015), a new group ballgame with accompanying preparation exercises developed together with children in Sharjah, is a beautiful example.

Here are some thoughts about *XYZ* that I penned down no less than a year ago: "We usually win games by fine-tuning the synaptic connections between our physical and intellectual abilities. A sports team wins because it sees, feels, hears and perceives things even seasoned fans can't. Eduardo Navarro's *XYZ* sets out with the aim to create a game that requires reprogramming of those honed nexuses and skills. Winning becomes almost a by-product.

"This unusual situation exists because Navarro's game involves a significant sensory limitation: in *XYZ*, the players wear blindfolds. This loss of eyesight is a deprivation especially pointed in the visually privileging context of art. At the same time, Navarro intensifies the overall sensory environment—there is increased aural, tactile and olfactory input. Meanwhile, the task at hand is as simple as it gets. Players roll around a larger-than-life ball in a court that is marked off as the most geometrically stable of arrangements, a rectangular grid, and they clap to signal to each other their relative positions on the court. The ball comes with several outer jackets—one spreading a smell, another one with small bells—and it reveals its location through scent or sound, depending on its outer jacket. Its dance on the grid is determined by a full range of extra-visual sensory guidance.

"If Navarro's artistic proposition creates an unusual field of forces, the activity is undoubtedly a game. There is a delineated court and an arc from 'zero' to 'win'. There's a time of the game separate from time's usual flow. There are teammates and rules, and with those come desire, persistence

and excitement. There's smelling, touching and clapping, but none of this should be confused with free, open-ended play. What matters is the invention of effective communication methods over roleplaying or imagination. In essence, success in this game is a function of the speed and accuracy of passes between players. In *XYZ*, the conventional climax of scoring a goal, with its subsequent outburst of applause, disperses into the individual passes and the clapping that functions as integral signal within the game itself.

"Often ballgames depend on symmetry in the position of players on the court or in the court's layout itself. The terrain Navarro designed resembles a diagram for calculated symmetrical action. Yet that surface symmetry is overwritten by the nonlinearity and intensity of waves and particles emitted by the ball. Players may start out in a symmetrical formation, but *XYZ* requires them to move out of it in unpredictable ways. Suddenly it becomes clear that the game is about the sharpening of collective perception. Forget conditioned muscle or speech: with a restricted repertoire of human expression and reception, the ball drives the process of sensory development. And, ideally, it becomes part of a player's expanded body. When participants eventually leave the court, the ball remains on view, in hibernation, accompanied by its different sensorial jackets (olfactory, auditory, tactile)."²

La mecánica
del abecedario
The mechanics
of the alphabet



IBRE EN PUGNA	ARCOIRIS PAVIMENTADO	SEÑA INF
ICA	LA MONJA Y EL MAR	NACIDO PARA ENTREVERA
S	FUNDACIÓN FUNDIDA	EL BARCO SEIRINDE Y TODE
PATITO FEO	DUERME BIGOTE	SUEÑOS LUCIDOS. DI
LA JAUZA DE LOS TRES DISEÑOS	GIRASOLIS PE	
ROCO	LABIOS DE INGENIERO	EL MAR AGUA DULCE
GRANDEZAS DEL ALFABETO	ESTRATEGIA DE LOS DÍAS	



90

91

¿Obra-máquina de arte? Les presento ***La mecánica del abecedario*** (2015), un sello extragrande hecho de acrílico transparente y una cinta de hule con letras en relieve. Está hecho para imprimir los títulos de obras de ficción en mayúsculas negras en la pared de un museo, creando un mural como *Títulos* (2007-2015). Estas obras de ficción existen como una lista en continuo crecimiento en un archivo digital del artista. Una vez sacados de la laptop, forman un tapiz cacafónico en los muros del museo.

Esencialmente, el artista rehace, de manera rudimentaria, una máquina que ha sido crucial en la historia de la modernidad, el arte, y hasta del mismo museo. Pero esta máquina ahora publica una lista de obras absurdas, imposibles y falsas para ser impresa encima de una pared blanca de salas. La imprenta funciona como el doble transparente, ficticio y plástico de la historia estricta y metálica de la autoría y de los derechos de autor, que ha definido nuestro arte y cultura. Es un oráculo puesto en pausa. Es también difícil imaginarse el uso de esta máquina. Como los arneses de la tortuga y de los caballos, este sello principalmente existe en estado latente, pero a diferencia de la tortuga y el caballo, su aplicación no tiene conclusión. Mientras este artista esté activo la lista de combinaciones de letras y aplicaciones impresas seguramente crecerá.

Los títulos varían: son afectivos, casi tontos o son lecciones condensadas de historia, pero son también indiscutiblemente raros. Un muestrario: *Quito Blues; Autobiografía de un ñoqui; Ciencia Ficción XXX; Adentro del cero; Elefantes digitales; Funciones de la boca; El octavo enano; Homenaje futurista al pasado; Del caballo al valet; Melancolía con vista al mar; Alfabeto emocional; Policía de mí mismo; Big Mac-Big Bang; Rebelión asistida; El pene que heredó*. Muchos de estos títulos son ingeniosos porque también juegan muy bien con el sonido, por ejemplo: *Bostezo de boa, Fundación Fundida, Utopía outlet, Ventanas de viento, Las Jirafas no saben qué*

hora es. Me recuerdan esta tradición más libre y absurda de la escritura modernista, exemplificada por las greguerías de Gómez de la Serna o los escritos aforísticos de Peralta Ramos. A la vez, son cápsulas de tiempo, dan un sentido de la realidad contemporánea y sus preocupaciones con la naturaleza, el consumismo, la ideología, la sexualidad, la realidad virtual, entre otros temas. Y, muy en el fondo, creo que muy probablemente son las propuestas más autobiográficas que este artista ha mostrado hasta la fecha.

Cada vez que consulto la lista, o cuando escucho *Si el ojo pudiera tocar*, la grabación en vinilo LP hecha para acompañar *Títulos* (2007-2015) (en ese audio el artista lee la lista de manera seca y desafectada), me muero de risa. Es el juego de palabras, la estupidez, pero también la proximidad a tantos conceptos y términos que uso frecuentemente que de repente deforman estas imágenes estándares e instrumentos teóricos de mi mundo. La lista me hace pensar: "Pues sí; ¿por qué no?" Enfatiza que estas propuestas impresas son, de hecho, imaginables. Y que hay un placer en esta realización. Si *el ojo pudiera tocar* me hace querer empezar (o, mejor dicho: redescubrir, porque todos tenemos una lista escondida en alguna parte) mi propia lista, navegando las aguas de lo imaginable, esquivando el imperativo de la seriedad coherente.

¡Inténtalo!

Artwork-machine: meet ***La mecánica del abecedario*** (The mechanics of the alphabet, 2015), an oversized stamp made of transparent plexiglass and moveable rubber lettering. It is made to print titles of fictional works in large black capital letters on the walls of a museum—*Títulos* (2007-2015). Those fictional works exist as a growing list on the artist's desktop and, on the museum wall, they form a cacophonous word tapestry.

The artist remakes a rudimentary machine that has been pivotal in the history of modernity, art, and even of the museum. But this machine is meant to publicize a list of absurd, false, impossible works to be printed on a white museum wall. The press stands for a fictional potential, a transparent plastic double of the strict metallic story of copyright and authorship that has shaped art and culture. An oracle on pause. It is also hard to image one using this machine. Like the horse and turtle harnesses, this press mostly exists in a dormant state, but unlike the turtle and horse, its application is still open-ended. As long as this artist remains active that list of letter combinations and print applications is sure to grow.

The titles are touching, silly, condensed lessons in history, but they are also plainly weird. A random sample: *Quito Blues; Autobiography Of A Gnocchi; Science Fiction XXX; Inside The Zero; Digital Elephants; Functions Of The Mouth; The Eight Dwarf; Futurist Homage To The Past; From The Horse to The Valet; Melancholy With a Sea View; Emotional Alphabet; Policing Myself; Big Mac-Big Bang; Assisted Rebellion; The Penis That Inherited, Giraffes Don't Know What Time It Is*. Many of them are witful because they also play beautifully with sound, like: *Bostezo de boa* ("Boa Yawn"), *Fundación Fundida* ("Fundida Foundation," literally: melted foundation), *Utopía outlet* ("Utopia Outlet"), *Ventanas de viento* ("Windows of Wind"). They remind me of that more absurdist freewheeling strain of modernist writing, exemplified by Gómez de la Serna's *greguerías* or Peralta Ramos's aphoristic *sentencias*,

but they are equally precise time capsules, giving a sense of contemporary concerns about nature, consumerism, ideology, sexuality, virtual reality and so on. And deep down, they may also be the most autobiographical statements this artist has shared so far.

Each time I consult the list, or when I listen to *Si el ojo pudiera tocar*, the LP recording made in accompaniment of *Títulos* (2007-2015) (in the audio, the artist reads this list in a dry deadpan mode), I crack up. It's the wordplay, the silliness, but mostly it's the proximity to so many terms and concepts I use frequently that suddenly warps those go-to images and theoretical tools of my world. The list makes me think: "Yes—why not?" It emphasizes that those printed propositions are actually imaginable. And there's a delight in that realization. In fact, *Si el ojo pudiera tocar* makes me want to start (or rather: dig up, because we all have such a document buried somewhere) my own list, surfing the wave of the imaginable and side-stepping the demand for coherent seriousness.

Have a go!

Cada hombre en un animal

Chus Martínez

Every Man in an Animal

I**Hilemorfismo**

Según parece, el arquitecto Louis Kahn le preguntó una vez a un ladrillo qué forma quería tomar. Solía decirles a sus alumnos: “Si alguna vez les falta inspiración, pidan consejo a sus materiales. Uno pregunta: ‘¿Qué quieras, ladrillo?’ Y el ladrillo responde: ‘Quiero un arco’. Entonces uno le dice: ‘Sí, mira, yo también, pero los arcos son caros. Puedo usar un dintel de hormigón. ¿Qué te parece, ladrillo?’ El ladrillo responde: ‘Quiero un arco’”¹. Uno pensaría que Kahn, en aras de la pedagogía, convertía sus materiales en una sustancia elocuente y montaba una especie de teatro animista y ventrilocuo con un ladrillo para destacar la importancia del cambio y la transformación también en términos de lo que los materiales querían.

La introducción de Kahn del deseo del ladrillo en el diálogo entre el creador, el arquitecto y el material constituye una crítica de la teoría aristotélica paradigmática del hilemorfismo. En esta teoría cada cuerpo y objeto se describe como una combinación de forma y materia. Podríamos hacer numerosas digresiones respecto a lo que Aristóteles quiso decir con exactitud, pero para no hacer el cuento largo, el hilemorfismo es la base de nuestra explicación más aceptada del concepto de unidad. Esta sencilla división contiene nuestro modelo heredado de individuación. El problema filosófico de cómo explicar la unidad y la individuación es confuso y complicado. Uno podría preguntarse incluso por qué vale la pena considerarlo. Sin embargo, no es a mí a quien preocupa esta cuestión, sino a Deleuze. Le fascinaba el problema medieval de qué hacía que un individuo fuera un individuo y en qué se distinguía de los demás individuos.

98

¹Louis Kahn, cita tomada de *Mi arquitecto: el viaje de un hijo*, dirigido por Nathaniel Kahn (Louis Kahn Project Inc., 2003).

El propósito del filósofo francés era producir un concepto de diferencia que ya no estuviera circunscrito a la supremacía de la identidad o la representación. Para Aristóteles, la materia era una sustancia en busca de forma, y esa forma no era cualquiera, sino una característica intrínseca que podía inscribirse o incluso reinscribirse en la materia. Sin embargo, Deleuze suscribía la tesis que la identidad era sólo un producto y la representación, sólo un efecto. En *Diferencia y repetición* sostiene que en la biología posdarwinista el individuo precede a la especie y que las especies se consideran simplemente como poblaciones.² En esta obra, Deleuze subraya que necesitamos una concepción dinámica de la individuación. En otras palabras, necesitamos un concepto de individuación que se base en un proceso continuo y no en una característica intrínseca del individuo.

II**La nube**

Federico Manuel Peralta Ramos (1939-1992) fue un artista argentino de la generación de los años sesenta que me llama la atención debido al huevo gigante, titulado *Nosotros afuera*, que produjo en 1965 para una exposición en el Instituto Torcuato di Tella, en Buenos Aires. Peralta Ramos ganó la beca Guggenheim en 1968, y se volvió famoso porque usó los fondos de la beca en organizar una espléndida cena con amigos en el Hotel Alvear Palace (que sigue siendo un emblema de lujo en Buenos Aires) y para adquirir obras de los artistas más reconocidos entre la sociedad de su época (para complacer a su familia, según dijo, que se identificaba con los nuevos lenguajes artísticos que estaban surgiendo en Di Tella). Esta anécdota viene a colación porque uno podría concebirla como un performance, o como la visión

99

²Véase Gilles Deleuze, *Difference and Repetition* (1968), trad. Paul Patton (Nueva York: Columbia University Press, 1995), capítulo 5.

muy personal de Peralta Ramos, según afirmó, de la fusión del arte y la vida. Sin embargo, este reconocimiento marca una división interesante. Por un lado, representa la conciencia de Peralta Ramos y su arte mucho más allá de su contexto local. La beca Guggenheim señala la irrupción del artista en el presente no sólo en su país, sino también en el mundo contemporáneo del arte. Se “sincronizó” con el ámbito artístico; su identidad como un artista argentino se volvió igual a la de “un artista”. No obstante, aquella cena en el Hotel Alvear —ese gesto increíblemente audaz de generosidad e indiferencia hacia el dinero como posible medio que le habría servido muy bien en el proceso de llegar a ser más “un artista”, que le habría permitido inscribir más formas en materiales para producir obras de arte— fue causa de que Peralta Ramos perdiera su sincronismo y lo envió de vuelta al “pasado”. Las expectativas de la institución estadounidense no coincidían con las de él y este hecho lo confinó a “seguir siendo” un artista argentino. Es interesante pensar en el deseo de reconocimiento y notoriedad en función de su semejanza con el proceso de transubstanciación entre un tiempo y un lugar locales (el aquí y el ahora) y otro tiempo y lugar que son “más extensos” o “más abarcadores”, o simplemente más universales, para usar términos modernos. Sin embargo, Peralta Ramos encontró otra forma de escapar. En 1969, el artista empezó a cantar y actuar en programas de televisión y, en 1970, grabó lo que llamaba sus canciones no figurativas: “Soy un pedazo de atmósfera” y “Tengo algo adentro que se llama el coso”. Una vez dijo que quería convertirse en nube y añadir “un pedazo de atmósfera”. Volverse atmósfera es incluso mejor que llegar a ser un artista reconocido. Es mucho más complejo y, literalmente, más universal; es un desafío mucho mayor para cualquier teoría de la diferencia y la individuación. Se podría decir que la nube, o atmósfera, ha sido desde hace mucho tiempo una imagen para expresar un

órgano de sentimiento y, al mismo tiempo, parte del esfuerzo pictórico por abordar el espacio, la masa y el estado de ánimo. De hecho, Peralta Ramos estudió pintura. Pero querer convertirse en nube significa abandonar toda idea de un cuerpo sólido, de visibilidad patente, de distinción clara. Convertirse en atmósfera, y ni siquiera en toda ella sino sólo en un “pedazo” nos enfrenta a un volumen misterioso sin superficie y adopta la indeterminación como la única identidad.

III

Indeterminación

Desde el principio, Eduardo Navarro ha mostrado interés en la mutación. Hace años, durante una de mis conversaciones con Eduardo, me contó que una vez se había disfrazado de “gordo” en una excursión para avistar ovnis en el norte de Argentina. Recuerdo que me reuní con él en su estudio y cómo me explicó su decisión de inscribirse en este grupo ya establecido, que se reunía con regularidad y organizaba excursiones para experimentar la vida extrasensorial, para avistar ovnis y otras cosas por el estilo. En voz baja, Eduardo explicó que no podía ir al viaje “tal como era”, por lo que decidió crear un atuendo, un traje inflable, que lo hacía ver muy obeso. Es un intento maravilloso y sencillo por convertirse en otra persona, y lo que más me gustó del atuendo fue su total ausencia de realismo. Pero, ¿por qué gordo? Al escuchar su voz durante nuestra conversación y percibir la inmensa y bellísima timidez de su persona, una respuesta simple y clara me vino a la mente: porque la gordura gana más espacio entre el artista y los demás. Crea un refugio y le permite estar “dentro” de sí como si fuera otro. Eduardo relató cómo los

extraños en este viaje surrealista lo miraban con recelo. ¿Acaso la presencia de Eduardo no era lo que estaban buscando, algo de otro mundo? Describió sesiones para invocar a los espíritus, salidas en busca de señales y conversaciones que giraban en torno a sentirse desplazado y raro. Era un grupo muy esotérico con una patente necesidad de sentirse incluido, de pertenecer a un círculo interior, a un núcleo. Nunca había pensado en la importancia radical de la transformación. Jamás se me ocurrió pensar que Eduardo fuera un impostor o espía. Si su objetivo hubiera sido el de infiltrarse, podría haberlo hecho mejor. En cambio, la lógica de esta expresión, era mutar de manera ficticia su ADN. Para Eduardo, era obligatorio convertirse en otro por motivos que son difíciles de explicar en palabras, pero que se relacionan con la empatía y las muchas maneras en que es necesario poner en acción esta capacidad humana.

Poco después de mi reunión con Eduardo, en 2005, conocí al artista italiano Roberto Cuoghi en Milán, que me contó de un intento parecido por transformarse, pero aún más radical. En 1998, cuando tenía 25 años, Cuoghi trató de asumir la apariencia de su padre, que estaba gravemente enfermo. En pocas semanas Cuoghi se transformó en un anciano. En un empeño por acelerar el paso del tiempo, aumentó 40 kilos, se tiñó el pelo de blanco, se dejó crecer una larga barba y empezó a vestirse y a comportarse como su padre. Cuoghi, que no estaba actuando en un performance ni se había puesto un disfraz, existía no obstante entre la ficción y la realidad y mantuvo su nueva personalidad durante años. A pesar de que no creó ninguna obra de arte al respecto, la noticia del intento de Cuoghi por “compartir la vida”, duplicarla y, por consiguiente, prolongar la existencia de su padre, se propagó de boca en boca hasta que pasó a formar parte de las tradiciones populares en el ámbito artístico.

102

La imitación de Cuoghi sobrevivió al original, pero su cuerpo tuvo que pagar un alto precio por los estragos que le causó. Cuando su padre murió, el artista empezó a invertir el envejecimiento prematuro, pero el estrés al que se sometió durante años ocasionó que el proceso fuera sumamente lento y doloroso, e incluso llegó a necesitar varias operaciones.

El caso de Cuoghi es todavía más radical en su realismo que el de Eduardo Navarro, pero sus esfuerzos comunes e imperfectos por representar la ambigüedad y la indeterminación es lo que los vuelve mágicos.

IV Magia

Unos años después recordé aquella conversación que sostuve con Eduardo cuando pensaba en una exposición sobre magia y su relación inversa con la mente moderna. Escribí a mi muy querida amiga Inés Katzenstein para hablar acerca de revivir el departamento de arte del Instituto Torcuato di Tella y mencioné a Eduardo. Me respondió: “¡No vas a creer lo que hizo! ¡Una fábrica de budines!” Esta fábrica de budines no era una metáfora ni arte pop al estilo de Jorge Pardo o una obra de arte participativa. Era una verdadera fábrica de budines de aspecto abandonado que improvisó en una panadería de un centro comercial y que tenía todas las características de ser completamente ilegal. Aunque se pueden analizar muchos aspectos del proyecto, lo que más me interesa hoy es la documentación de las personas disfrazadas de budines. Este tipo de suplantación de identidad se ha hecho millones de veces. Piénsese en todos los Mickeys y Donalds que recorren Disney World saludando a los

103

visitantes. No son Mickey ni Donald, pero tienen que ser Mickey y Donald. Del mismo modo, estos budines que deambulaban por las calles de Buenos Aires y saludaban a los peatones eran budines. Estos budines, más mágicos y míticos que el atuendo de gordo de Eduardo, pertenecen a otro dominio. Tienen menos que ver con la exploración de los sentidos humanos, ya que convertirse en budín se parece más a transformar de manera radical estos sentidos en algo totalmente distinto.

La fábrica de budines pertenece a un proyecto posterior que Eduardo hizo en el Frankfurter Kunstverein en 2008. Como parte de la exposición grupal *La gran transformación: arte y magia táctica*, la contribución de Eduardo consistió en consagrar una iglesia en la galería. Uno de los ritos centrales de la misa católica es la Eucaristía, en la cual el sacerdote come una hostia y bebe vino para transubstanciar el cuerpo y la sangre de Cristo. Esta transubstanciación implica repetición para hacer realidad la maravilla. El eclesiástico Hildebert de Lavardin empleó el término por primera vez en el siglo XI y para fines del siglo XII su uso se había extendido y finalmente se oficializó en el IV Concilio de Letrán en 1213. Durante la Reforma protestante del siglo XVI, la transubstanciación fue parte medular de la controversia. El problema fue, de nuevo, Aristóteles y su hilemorfismo. Según la lógica aristotélica, para que el pan se convirtiera en carne y para que el vino se convirtiera en sangre, era necesario que ya existiera algo inherente a dicho pan y vino, esto es, carne y sangre, respectivamente. En otras palabras, decir que “los accidentes del pan y el vino” permanecen después de la consagración significa empíricamente que los elementos consagrados son indistinguibles por completo del pan y el vino. Saben a pan y vino, se ven como pan y vino y, si se sometieran a una reacción química o se colocaran en un espectógrafo de masas, se comportarían en todo sentido igual que el pan y el vino. Sin

embargo, según la doctrina de la transubstanciación, decir que “las sustancias” de los elementos consagrados son el cuerpo y la sangre de Cristo significa que, en realidad, estos elementos han dejado de ser pan y vino.

Como con el género o la biología, todos estos proyectos revelan la poderosa estrategia en el arte de apartarse de las ideas esencialistas de lo que somos nosotros y las cosas. Estas ideas sólo pueden ser rebatidas por una expansión radical de lo que sentimos o percibimos, puesto que el pensamiento respira a través de los sentidos.

V

Qui Fuit Rāna, Nunc Est Rēx

El pulpo de Eduardo para la exposición *OCTOPIA* en el Museo Tamayo es resultado de un largo estudio de una teoría del llegar a ser, un intento por superar las formas de la soledad, sea esta social, cultural o incluso biológica. Soledad, qué palabra tan curiosa. Asocio el término con la forma. Aún más, asocio la soledad con la modernidad. Desde luego, es una proyección, pero en mi imaginación, la condición moderna implica aislamiento, autonomía, ensimismamiento. Soledad. El espíritu moderno dice que lo “bueno” es algo separado, un particular, un cuerpo, una fortaleza, una nación estado. La lógica es lo que debemos refutar, la lógica de una soledad impertérrita. La soledad necesita aprender a ser incluida en otro. Nuestra soledad debe alterarse e iniciar un proceso radical de amalgama, que permita que las formas, cuerpos, formatos, lenguas, géneros y naciones se combinen, para aprender que es posible “entrar” los unos en los otros.

Tememos que en el proceso de desvanecimiento de la individualidad no haya más futuro, más transformación. De hecho, necesitaremos, o mejor dicho, necesitamos ya un concepto totalmente nuevo de lo social para entender una noción de la VIDA en la que reconoczcamos que lo que compartimos con los demás no es nuestra individualidad, sino nuestra singularidad. Dicho de otro modo, necesitamos un concepto en el que lo social no se base en un contrato, sino en un experimento que precede tanto a la forma individual de vida como a la colectiva.

La creación del pulpo es la creación de un nuevo modo de pensar sobre la experiencia. Una característica excepcional del pulpo es que tres cuartas partes de su cerebro están distribuidas entre sus ocho tentáculos. Como carece de un sistema nervioso central, cada tentáculo “piensa” y “percibe” el mundo circundante con total autonomía de los demás y, no obstante, forma parte del animal. El arte es nuestra posibilidad de imaginar esta forma de sistema de percepción descentrada. Nos permite percibir el mundo de maneras que van mucho más allá del lenguaje. El arte es el pulpo enamorado. Realiza una transformación en nuestra forma de concebir lo social y sus instituciones, así como la esperanza que todos tenemos de la posibilidad de inventiva perceptiva. Esta inventiva se relaciona con la búsqueda de una noción más compleja de la experiencia. Tradicionalmente, nosotros percibimos el arte y el arte nos provee de esa experiencia particular que sobrepasa todas las demás experiencias sin parecerse a ninguna de ellas. Y sin embargo, todavía podemos pensar y juzgar cuando percibimos el arte. La separación y la diferencia son esenciales para una forma centralizada de percepción que deja un margen para las distinciones y la producción de una valoración de todo lo que toca nuestra piel. La historia de la experiencia estética es la historia de la solidificación de una idea materialista de la producción

y posesión de un cierto sentimiento determinado que podemos aislar al pensar y comunicarlo socialmente. La experiencia estética es como una roca y su enemigo es la fluidez, lo líquido. Se dice que todo comenzó en el agua y que necesitamos siglos para controlar nuestra relación con los líquidos. La historia de la higiene no es sólo la historia de la epidemiología, sino también la de un señalamiento firme y necesario de los límites entre el cuerpo y los líquidos.

Es interesante notar que esta separación no fue inmediata, sino más bien un proceso histórico, y que no fue intuitiva, sino arraigada en las normas, en procesos culturales complejos y contradictorios. La historia de estas normas que nos prohibieron “ser fluidos” es la historia de la gobernanza. Es ilegal orinar o defecar en público, o arrojar agua sucia a las calles. Los condones se utilizan para impedir que el semen entre en el cuerpo del otro. Estas son formas de trazar límites, de entender nuestro cuerpo como un contenedor que está separado de lo que hay fuera de él, de los demás. Pero esto no sólo incluye el inodoro o el condón o la toalla higiénica o los sistemas sanitarios. Las experiencias estéticas también forman parte de esta economía de limpieza y separación de objetos y cuerpos que evocan un tipo de experiencia más prístina e impoluta. Me encantaban los textos de Zygmunt Baumann, hasta que él también empezó a tratar el líquido como un problema. Baumann ilustra el líquido como un rasgo de nuestra condición poscapitalista, pero no como la abertura necesaria de las fronteras de la identidad y el cuerpo. En cambio, lo explica como un nuevo retorno a la condición de Sísifo, sólo que ahora, en lugar de una piedra, pasamos horas interminables en tareas digitales con teléfonos inteligentes y computadoras. El héroe de Baumann está condenado a mandar mensajes de texto y hacer citas románticas por Internet. En sus propias palabras, la modernidad líquida siempre está en acción, siempre

sustituyendo la calidad de las relaciones con la cantidad. Es una lástima que Baumann considere que el problema radica en los ríos de agua y fluidos y la indistinción entre nosotros y la máquina. Su perspectiva es semejante a quejarse de que las nuevas generaciones están “absortas” en las pantallas o de que no pueden leer linealmente. Sin embargo, sólo es así porque invertimos demasiado en una tecnología que nos permite romper la línea recta. Hoy en día, navegar es moverse y fluir en una corriente más compleja de texto e interaccionar con un collage de palabras, frases e imágenes que hacen pensar a algunas personas que estamos perdiendo la perspectiva. El filósofo Vilém Flusser es uno de los pocos que piensan que este abandono de la línea, de las formas definitivas, es positivo. En 1988 Flusser visitó el festival Ars Electronica en Osnabrück, Alemania, y concedió una entrevista interesante para la ocasión en la que afirma en términos llanos que las palabras ya no pueden describir el mundo. Explica que hemos llegado al final de un sólo código: el alfabeto. El alfabeto no sólo fue un invento radical que hace más de 3,500 años proporcionó un código único para formar palabras y describir la realidad, sino que también fue la base del origen de nuestra concepción del “tiempo histórico”. El fin de la hegemonía del alfabeto implica la posibilidad de adoptar una corriente “más amplia”. Aquí, el conocimiento adquiere su forma no a partir de una sola lógica argumentativa y crítica, sino de una danza de un millón de enredos, ideas y materiales que componen un nuevo e intrincado océano de conocimiento. No estamos preparados para tomarlo tal como es ahora. Es probable que necesitemos una noción diferente de lo sensual y los sentidos, así como distintas hipótesis para relacionar los órganos biológicos con los materiales y tecnológicos.

No hay nada metafísico, mágico, esotérico o incluso irracional en un posible regreso a la defensa de lo líquido,

sino que simplemente designa la feliz dificultad que tenemos con la vida amorfa y nuestro temor a que nos engulla. En la cultura se ha expresado este temor muchas veces y tal vez fue François Rabelais, el humanista francés del siglo XVII, el que lo explicó mejor. En su literatura, Rabelais subrayó dos ideas fundamentales sobre el tiempo por venir: extravagancia y la importancia de la ininteligibilidad. No funciona tomar en serio los intentos artísticos de Eduardo Navarro. Hay una brutal ligereza en la forma en que Eduardo propone ser una tortuga. Y todavía más en convertirse en un pulpo, porque es algo más grande y necesita que otros seres humanos se ofrezcan a convertirse uno con él. Es pantagruélico y de belleza extravagante. Su imaginación y el hecho de que otros participen de ella están motivados por una especie de humor fuera de toda proporción. De lo contrario, sería sólo otro buscador de poder guiando a un grupo hacia una conversión que no transformará nada, salvo la vida en su destrucción final. Es muy radical invitar a alguien a convertirse en pulpo. Incluso si se considera una mera ficción, una metamorfosis temporal, sus efectos y su poder de transformación no pueden conocerse sino hasta que uno se convierte en realidad en ese pulpo.

Sé que el pulpo de Eduardo no es igual a ese increíble animal que vive bajo el mar. Sin embargo, imaginen los pensamientos de todas y cada una de las personas entrelazadas. Imaginen lo que es tener hambre y no poder detenerse a comer, o ni siquiera sentir hambre porque, una vez conectado a ese enorme cuerpo que se ejerce de manera sincronizada, no existe empatía para prestar atención a un sólo estómago pequeño. Este pulpo tiene por lo menos ochenta estómagos, ciento sesenta oídos que escuchan de forma diferente, ochenta narices que perciben los olores de manera distinta, y otros ciento sesenta ojos que ven el cuerpo, la estructura, el espacio,

la luz, las formas y las texturas de diferente modo. Piensen en la cantidad de metros cuadrados de piel y millones de terminaciones nerviosas que tiene este pulpo “seco”. El complejo entreverado que se transforma en molusco es una especie de autodescubrimiento y de descubrimiento del animal. Cito a Montaigne sobre la “vida” del órgano sexual masculino para defender esta tesis:

¡Cuántas veces revelan los movimientos involuntarios de nuestro rostro los pensamientos que guardamos secretos y nos traicionan ante las personas que nos rodean! La causa misma que vivifica el órgano del que hablo anima también, sin que nos demos cuenta de ello, el corazón, los pulmones y el pulso; la vista de un objeto grato esparce imperceptiblemente en nosotros la llama de una emoción febril. ¿Acaso son sólo los músculos y las venas los que se aplacan o ponen rígidos, sin licencia, no ya sólo de nuestra voluntad, sino tampoco de nuestro pensamiento? [] Pero nuestra voluntad, a la que acusamos de impotencia en este particular, podríamos igualmente censurarla de rebelión y sedición en otros puntos por su desorden y desobediencia. ¿No sucede muchas veces que anhela aquello que la prohibimos, precisamente lo que nos daña? ¿Acaso se deja conducir por los principios de nuestra razón? En conclusión les pido, en nombre de mi noble cliente, que consideren que su causa está inseparable e indistintamente unida a la de un cómplice; y sin embargo, él sólo carga con los vidrios rotos, y por argumentos y cargos tales, vista la condición de las partes, no pueden en modo alguno pertenecer ni concernir a dicho cómplice, pues el fin de este es a veces invitar

a destiempo, pero nunca oponerse, y también invitar sin esfuerzo, todo o cual es prueba palmaria de la animosidad e ilegalidad de los acusadores.³

Permitanme apelar a su sentido del humor para comparar este movimiento que Montaigne, con su lógica, describe tan bien con la intención de transformarse en un pulpo.

“Metamorfosis” implica fluidez, liminalidad y procesos de cambio. Como término científico, caracteriza el desarrollo biológico abrupto de una especie después de la incubación o nacimiento. Esta idea de un espacio intermedio o estado de crecimiento, transición y transformación ha cautivado a los filósofos, poetas y escritores a lo largo de la historia. Al rechazar las categorías de identidad esencialistas y fijas, las estudiosas feministas también han tratado de comprender cómo se interrelaciona el sexo con otras identidades, prestando atención a cómo se realizan estas en o a través de los cuerpos sexuados.

³ Michel de Montaigne, *Ensayos* (1580), 42-44.

I

Hylomorphism

Apparently, architect Louis Kahn once posed the question to a brick of what form it wanted to take. He used to tell his students: “If you are ever stuck for inspiration, ask your materials for advice. You say to a brick, ‘What do you want, brick?’ And brick says to you, ‘I like an arch.’ And you say to brick, ‘Look, I want one, too, but arches are expensive and I can use a concrete lintel.’ And then you say: ‘What do you think of that, brick?’ Brick says: ‘I like an arch.’”¹ One may think that Kahn, for the sake of pedagogy, turned his materials into an eloquent substance and performed some sort of animistic, ventriloquist theater with a brick in order to stress the importance of change and transformation also in terms of what materials want.

Kahn’s introduction of the brick’s desire in the dialogue between the maker, the architect, and the material also constitutes a critique of the Aristotelian paradigmatic theory of hylomorphism. The theory describes each body and object as a combination of form and matter. We could enter numerous digressions about what exactly Aristotle meant, but to cut the story very short, hylomorphism is the base of our most accepted understanding speed account of unity. This simple division contains our inherited model of individuation. The philosophical problem of how to account for unity and individuation is a rather obscure and complicated one. One might wonder why it is even worth considering. Yet it is not me who has been very concerned with this question; it was Deleuze. He was captivated by the medieval problem of what makes an individual an individual, and how an individual can be distinguished from other individuals? The aim of the French philosopher was to produce a concept of difference that would no longer be

ll2

bound to the primacy of identity or representation. For Aristotle, matter was a substance in search of a form, and form was not whatever form but an intrinsic feature that can be inscribed or even re-inscribed in matter. But Deleuze was committed to the thesis that identity is just a product, and representation just an effect. In *Difference and Repetition* he argues that in post-Darwinist biology the individual precedes the species and that species are just thought of as populations.² Here, Deleuze stresses that we need a dynamic conception of individuation. In other words, we need a concept of individuation that relies on a continuous process and not on an intrinsic feature of an individual.

II

The Cloud

Federico Manuel Peralta Ramos (1939–1992) was an Argentinian artist of the 1960s generation who draws my attention because of the large egg—titled *Nosotros afuera* (We, the Outsiders)—he produced in 1965 for an exhibition at Torcuato Di Tella Institute, in Buenos Aires. Peralta Ramos was awarded a Guggenheim Fellowship in 1968, and he became famous for having used the scholarship funds to organize a splendid dinner with friends at the Alvear Palace Hotel—still an emblem luxury in Buenos Aires—and to acquire artworks by the most successful artists in the society of his time (to please his family, he claimed, who could relate to the new artistic languages emerging at Di Tella). I recall this anecdote here because one may think of it as a performance, or as Peralta Ramos’s very personal take, as he stated, on merging art and life. The recognition, though, marks an interesting splitting. On the one hand, it embodies the awareness of Peralta

ll3

¹Louis Kahn, quoted from *My Architect: A Son’s Journey*, directed by Nathaniel Kahn (Louis Kahn Project Inc., 2003).

² See Gilles Deleuze, *Difference and Repetition* (1968), trans. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1995), chapter 5.

Ramos and his art far beyond his local context. The Guggenheim Fellowship marks the coming-into-the-present of the artist not only in his country, but also in the art of today. He became "synchronized" with the art world; his identity as an Argentinian artist was equal to "an artist." However, that dinner at Alvear—that incredibly bold gesture of generosity and disregard of money as potential matter that may serve him well in the process of becoming even more of "an artist," that may too allow him to inscribe more forms onto materials and produce artworks—put into reverse Peralta Ramos's synchronicity, sending him back to the "past." The expectations of the American institution did not match his, and so he was to "remain" an Argentinian artist. It is interesting to think about the desire for recognition and visibility as similar to a process of a transubstantiation between a local time and place—the here and now—and another time and place that is "bigger" or "larger" or just more universal, to borrow modern terms. Peralta Ramos, however, found another way to escape. In 1969, the artist started to sing and perform on TV shows, and, in 1970, he recorded what he calls his non-figurative songs: "Soy un pedazo de atmósfera" ("I am a little piece of atmosphere") and "Tengo algo adentro que se llama el coso" ("I have something in my innermost called the thingamajig"). He said once he wanted to become a cloud, adding "a little piece of atmosphere." Becoming atmosphere is even better than becoming a recognized artist. It is far more complex, literally far more universal, and far more defiant of any theory of difference and individuation. One may say that the cloud, or atmosphere, has long been both an image to express an organ of sentiment and, at the same time, part of the painterly effort to address space and mass and mood. Indeed, Peralta Ramos was trained as a painter, but wanting to become a cloud is wanting to abandon any idea of a solid body, of sharp visibility, of clear distinction. Becoming an

atmosphere—and not even the whole but a "piece"—challenges us with a mysterious volume without surface, and embraces indeterminacy as the one and only identity.

III

Indeterminacy

Since very early on Eduardo Navarro has shown an interest in mutating. Years ago, during one of my first conversations with Eduardo, he told me about how he once dressed up as "fat" on a group tour to spot UFOs in the north of Argentina. I remember meeting him in his studio, and how he explained his decision to join the already established group, which met regularly and organized trips to experience extra-sensorial life, to spot UFOs, etcetera. In a quiet voice, Eduardo explained how he could not go on the trip as "himself," so he decided to create a costume, an inflatable dress, which made him look very overweight. It's a beautiful and simple attempt to become another person, and what I like most about the disguise is its total absence of realism. But why fat? Listening to his voice during our conversation, and perceiving the immense and beautiful shyness of his persona, one simple answer became clear: Fat wins more space between the artist and others. It creates a shelter, and allows him to be "inside" himself as another. Eduardo recounted how the strangers on this surreal journey looked at him with suspicion. But couldn't Eduardo's presence be what they were looking for, something from another world? He described sessions of invoking spirits, looking for signals, as well as conversations about displacement and feeling awkward. It was a really esoteric group, with an apparent need to be embraced, to belong to an inner

circle, to a core. I never thought about the radical importance of transformation before. It never crossed my mind that Eduardo was playing an imposter or a spy. If infiltration was his goal he could have done it better. Instead the logic of the gesture was to fictionally mutate his DNA. For Eduardo, becoming another was mandatory for reasons that are difficult to put into words, but that are related to empathy and the many ways this human capacity needs to be engaged.

Not very long before this meeting with Eduardo, which was in 2005 I met Italian artist Roberto Cuoghi in Milan, who told me about a similar radical attempt to transform himself. In 1998, at the age of 25, Cuoghi attempted to take on the appearance of his father, who was becoming seriously ill. Within just weeks, Cuoghi transformed himself into an old man. In an attempt to accelerate time, he gained 40 kilos, dyed his hair white, grew a long beard, and began to dress and behave like his father. Neither enacting a performance nor wearing a disguise, yet existing somewhere between fiction and reality, Cuoghi maintained this new persona for years. And although he created no artworks about it, news of Cuoghi's attempt to "life-share," to duplicate and consequently prolong his father's existence, spread by word of mouth until it passed into art-world lore. Cuoghi's imitation survived the original, but his body paid a high inheritance tax: When his father passed away, the artist began to reverse the premature aging, but the stress he had subjected himself to over the years rendered the process extremely slow and painful, and even necessitated surgical operations.

Cuoghi's case is even more radical in its realism than that of Eduardo Navarro, but their shared and imperfect efforts to enact ambiguity and indeterminacy are what make them magical.

IV Magic

I was reminded of that conversation with Eduardo a few years later while thinking about an exhibition on magic and its inverse relationship to the modern mind. I wrote to my very close friend Inés Katzenstein to discuss reviving the art department at Turcuato di Tella Institute and mentioned Eduardo. She answered, "You will not believe what he did! A pudding factory!" This pudding factory wasn't done as metaphor or as pop à la Jorge Pardo or as a participatory artwork. It was actually a creepy pudding factory he improvised in a shopping-mall bakery, and it appeared truly illegal.. While many aspects of the project can be discussed, what interests me most today is the documentation of people dressed up as pudding.

This kind of impersonation has been done a million times. Think of all the Mickeys and Donalds running around Disney World greeting people. They are not Mickey or Donald, but they need to be Mickey and Donald. Similarly, these puddings roaming the streets of Buenos Aires and greeting pedestrians were puddings. More magical and mythic than Eduardo's fat-man disguise, these puddings belong to a different realm. Less to do with exploring the human senses, becoming pudding is more like radically transforming these senses into something else entirely.

The pudding factory corresponds to a later project Eduardo did at the Frankfurter Kunstverein in 2008. Part of the group show "The Great Transformation: Art and Tactical Magic," Eduardo's contribution consisted of consecrating a church in the gallery. One central rite in catholic mass is the Eucharist, which involves eating a crisp, flat, dry wafer and drinking wine in order to transubstantiate the body and blood of Christ.

Transubstantiation involves repetition to actualize wonder. The term was first used by ecclesiastic Hildebert de Lavardin in the eleventh century and it became widespread by the end of the twelfth century, officialized at the Fourth Council of the Lateran in 1213. During the Protestant Reformation in the sixteenth century, transubstantiation was at the center of controversy. The problem was again Aristotle and his hylomorphism. According to the Aristotelian logic, for bread to become flesh or for wine to become blood something inherent in that bread and in that wine already needed to be, respectively, flesh and blood. In other words, to say that "the accidents of bread and wine" remain after consecration empirically means that the consecrated elements are completely indistinguishable from the bread and wine. They taste like bread and wine; they look like bread and wine; and, if made to react chemically or placed in a spectrograph, they would behave in every way just as bread and wine do. But to say, according to the doctrine of transubstantiation, that "the substances" of the consecrated elements are the body and blood of Christ means that, in reality, these elements are no longer bread and wine.

As in gender or in biology, all these projects reveal the powerful approach in art to move away from essentialist ideas of what we and things are. And these ideas can only be contested by a radical expansion of what we can feel or sense, since it is in the senses that thinking breathes.

V

Qui Fuit Rāna, Nunc Est Rēx

Eduardo's new octopus for the exhibition *OCTOPIA* at the Museo Tamayo is the result of a long study on a theory of becoming, an attempt to overcome forms of solitude,

whether they be social, cultural, or even biological. Solitude. A funny word. I associate the term with form. Even more so, I pair solitude with modernity. It is a projection, of course, but in my imagination the modern condition implies isolation, autonomy, absorption. Solitude. The modern spirit says that the "good" thing is a separate thing, a particular, a body, a fortress, a nation state. It is this logic that we need to contest, the logic of an undisturbed solitude. Solitude needs to learn to be included in another. Our solitude cannot but be disturbed and start a radical process of mixtio. It allows forms and bodies and formats and languages and genders and nations to blend, to learn how the "entering" of one another is possible.

We fear that in this process of fading individuality there will be no becoming, no future. Indeed, we will and already need a totally new concept of the social in order to understand a notion of LIFE in which we recognize that what we share with others is not our individualities, but our singularities. In other words, we need a concept in which the social does not rest on a contract, but on an experiment with what precedes both the individual and the collective forms of life.

The making of the octopus is the making of a new way to think about experience. One unique characteristic of the octopus is that three quarters of its brain are located in its eight arms. Without a central nervous system, every leg „thinks“ as well as „senses“ the surrounding world with total autonomy, and yet each leg is part of the animal. Art is our possibility of imagining this form of a de-centered perception system. It enables us to sense the world in ways beyond language. Art is the octopus in love. It performs a transformation of our way of conceiving the social as well as its institutions, and also about the hope we all have for the possibility of perceptive inventiveness. This inventiveness has to do with a search for a more complex

notion of experience. Traditionally, we are the ones who perceive art and art is the provider of that particular experience that surpasses all other experiences without resembling any of them. And yet we can still think and judge when perceiving art. Separation and difference is key to a centralized way of sensing that still allows for distinctions and the production of a valuation of everything that touches our skin. The history of aesthetic experience is the history of solidification, of a materialistic idea of the production and possession of a certain determinate feeling that we can both isolate in thinking and communicate socially. Aesthetic experience is like a rock and its enemy is liquid, fluidity. It is said that all began in water, and it took us centuries to control our relationship with fluids. The history of hygiene is not only the history of epidemiology, but also the history of a strong—and necessary—boundary-making between the body and fluids. It is interesting to notice that this separation was not immediate, but rather a historical process, and that it was not intuitive, but rather embedded in norms, in complex and conflicted cultural processes. The history of these norms that prohibited us to “be fluid” is the history of governance. It is illegal to urinate or defecate in public, or to throw unclear water on the streets. Condoms are used to prevent semen from entering the body of another. These are ways to draw boundaries, to understand our body as a container that is separated from what is outside of it, from others. But this does not only include the toilet or the condom or the hygienic pad or systems of sanitation. Aesthetic experiences are also part of this economy of cleanliness and separation, of objects and bodies that evoke a more pristine, unpolluted kind of experience. I used to love the writing of Zygmunt Baumann, until he also started to elaborate on liquid as a problem. Baumann illustrates liquid as a trait of our post-capitalist condition, but not

as the necessary opening of boundaries of identity and the body. Instead, he explains it as a new return to a Sisyphean condition, only now instead of a solid rock, we spend unending hours digitally tasking with smartphones and computers. Baumann’s hero is condemned to texting and Internet dating. In his words, the liquid modern is forever at work, forever replacing the quality of relationships with quantity.

It’s a pity that Baumann sees the problem in the streams of water and fluid and the indistinctiveness between us and the machine. His perspective is similar to complaining about new generations being “absorbed” by screens or not being able to read linearly. But it is this way if only because we invest so much in a technology that allows us to break the straight line. To navigate today is to move and flow in a more complex stream of text, and engage with a collage of words, phrases, and images that make some people believe we are losing our focus. Philosopher Vilém Flusser is one of the few who thinks positively about this abandonment of the line, of definitive forms. In 1988 Flusser visited the Ars Electronica festival in Osnabrück, Germany, and he gave an interesting interview for the occasion, in which he tells simply how words cannot describe the world any more. He explains how we are at the end of a single code: the alphabet. The alphabet was not only a radical invention that—more than 3,500 years ago—provided a unique code to form words and describe reality, but it was also at the core of the genesis of our notion of “historical time.” The end of the alphabet’s hegemony implies the possibility of finally embracing a “broader” stream. Here, knowledge gets its form not from a single argumentative and critical logic, but from a dance of a million entanglements and ideas and materials that compose a convoluted new ocean of knowledge. We are not ready to take it as it is now. We probably need a different notion of the sensual and the

senses, as well as different hypotheses to link biological organs with material and technological ones.

There is nothing metaphysical or magical or esoteric or even irrational in a potential return to a defense of liquidity. It merely designates the happy difficulty we have with amorphous life and our fear of being gobbled up by it. Culture has expressed this fear many times, and it was probably the seventeenth-century French humanist François Rabelais who articulated it best. In his literature, Rabelais stressed two key notions for the time to come: extravagance and the importance of unintelligibility. It does not work to take Eduardo Navarro's artistic attempts too seriously. There is a brutal lightness in the way Eduardo proposes to be a turtle. And even more so in becoming an octopus, because it is something bigger, and he needs others humans to volunteer to become one with him. It is Pantagruelic and beautifully extravagant. His imagination and the ability for others to participate in it are motivated by an out-of-proportion kind of humor. Otherwise he would be just another power-seeker leading a group into a conversion that will transform nothing but life into its eventual destruction. It is very radical to invite someone to become an octopus. And even if it is thought of as a fiction, a temporary metamorphosis, its effects and its power of the transformation will never be known until you actually turn into that octopus.

I know that Eduardo's octopus is not the same as that incredible animal living under the sea. Imagine, though, the thoughts of each and every one of the individuals attaching to each other. Imagine being hungry and not being able to stop and eat or even claim hunger because—once attached to that enormous body that exercises synchronically—it is unempathetic to draw attention to just one small stomach. There are at least eighty stomachs in this octopus, one hundred and sixty ears that hear differently, eighty noses

that smell differently, another one hundred and sixty eyes that see the body, the structure, the space, the light, the forms, the textures differently. Think about how many square meters of skin and millions of nervous terminations this “dry” octopus has. The complex intermingling becoming mollusc is some sort of self-discovery and discovery of the animal I quote Montaigne on the “life” of the male sexual member in order to defend this thesis:

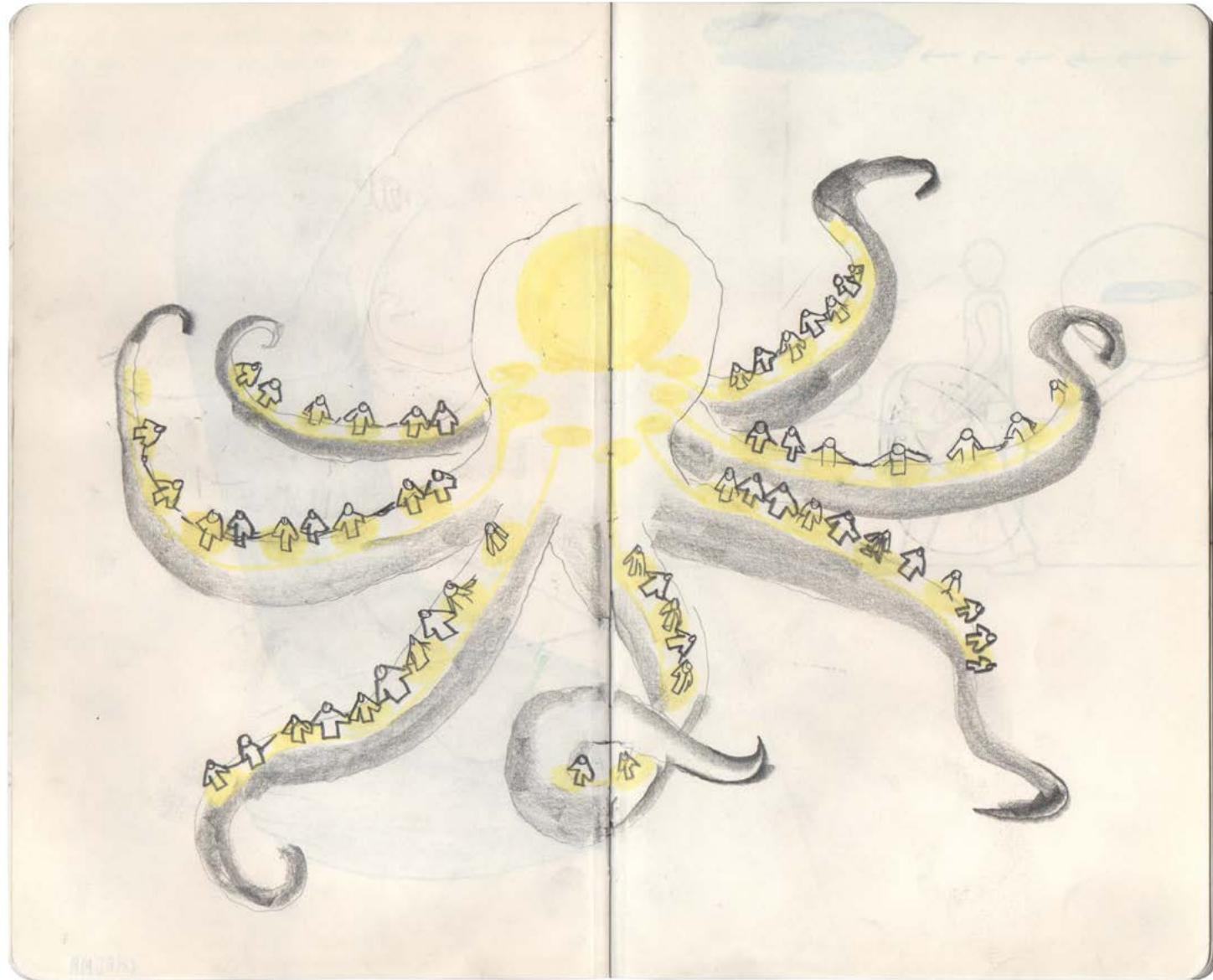
How often do the involuntary movements of our features reveal what we are secretly thinking and betray us to those about us! The same cause that governs this member, without our knowing it governs the heart, the lungs, and the pulse, the sight of a charming object imperceptibly spreading within us the flame of a feverish emotion. Are these the only muscles and veins that swell and subside without the consent, not only of our will, but even of our thoughts? . . . How much more justifiably can we brand [our will] with rebellion and sedition, on account of its constant irregularities and disobedience! Does it not often desire, to our obvious disadvantage, what we forbid it to? Does it let itself be guided, either, by the conclusions of our reason? In short, I ask you on behalf of my noble client kindly to reflect that, although his case in this matter is inseparably and indistinguishably joined with that of an accomplice, nevertheless he alone is attacked, and with such arguments and accusations as, seeing the condition of the parties, cannot possibly appertain to or concern the said accomplice. Wherefore the malice and manifest injustice of his accusers is apparent.³

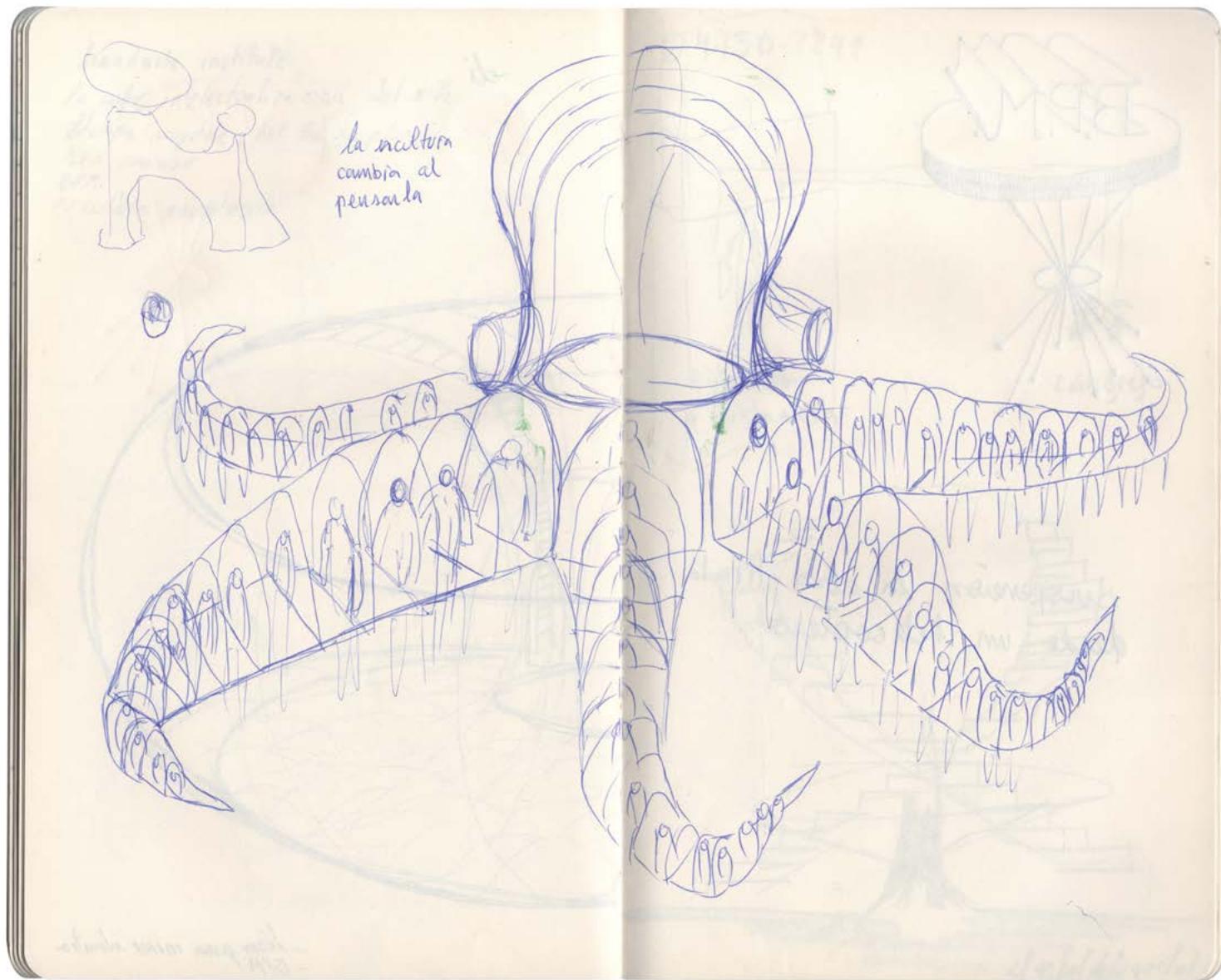
Let me appeal to your sense of humor to pair this movement below with the rationale that Montaigne so well describes with the intention to transform into an octopus.

“Metamorphosis” implies fluidity, liminality, and processes of change. As a scientific term, it characterizes the abrupt biological development of a species after hatching

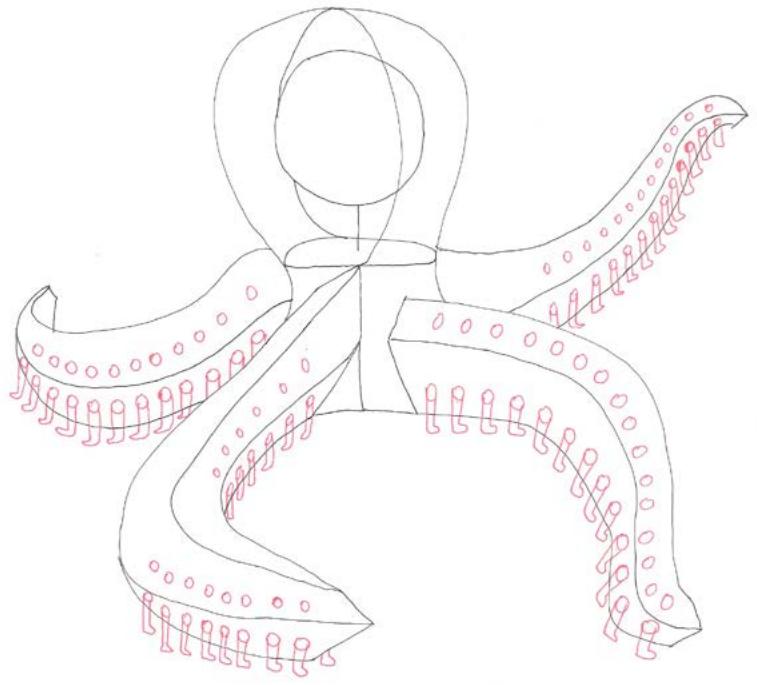
or birth. This idea of an in-between space or state of growth, transition, and transformation has captured the imagination of philosophers, poets, and writers throughout history. In rejecting essentialist fixed identity categories, feminist scholars too have sought to understand how gender intersects with other identities, paying attention to how these are performed in and through gendered bodies.

OCTOPIA

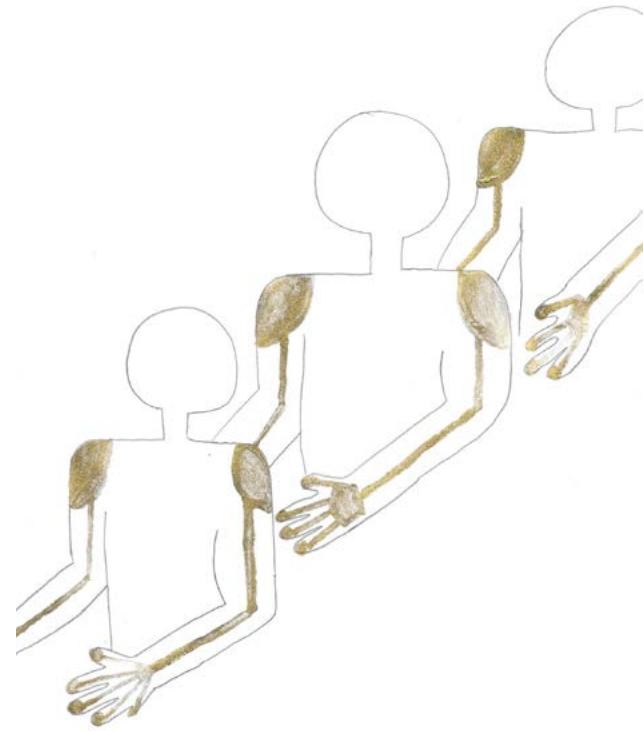




la cultura
cambia al
pensarla



muchas palabras, miles de palabras
y solo algunas se pueden ver, el
pulpo del abecedario o del lenguaje



OCTOPIA es un sistema de pensamiento para un pulpo que ocupa a manera de escultura las salas del Museo Tamayo Arte Contemporáneo; por medio de presentaciones programadas se activa en el interior y exterior del museo el 12 de marzo, 9 de abril, 14 de mayo y 11 de junio de 2016. OCTOPIA son 80 participantes —coreógrafos, bailarines y aficionados al baile— que buscan una transformación colectiva para tomar temporalmente el estado de este animal mediante una exploración de movimiento y sociomotricidad. Para la activación en el Museo Tamayo contamos con la valiosa participación de Andrea Chirinos y Mariana Arteaga, así como de los participantes.

134

Escultura activada en presentaciones
programadas.

MDF corte láser, elásticos,
leotardos, ganchos.

Diseño industrial:
Emilia Álvarez

OCTOPIA is a system of thought for an octopus which occupies the Museo Tamayo Arte Contemporáneo galleries in a sculpture manner; it becomes activate inside and outside the museum's building through scheduled presentations on March 12, April 9, May 14 and June 11, 2016. OCTOPIA is a group of 80 participants—choreographers, dancers, and amateurs—seeking a collective transformation to temporarily take the state of this animal through an exploration of movement and sociomotricity. For the activation at Museo Tamayo we count with the valuable participation of Andrea Chirinos and Mariana Arteaga, and the participants.

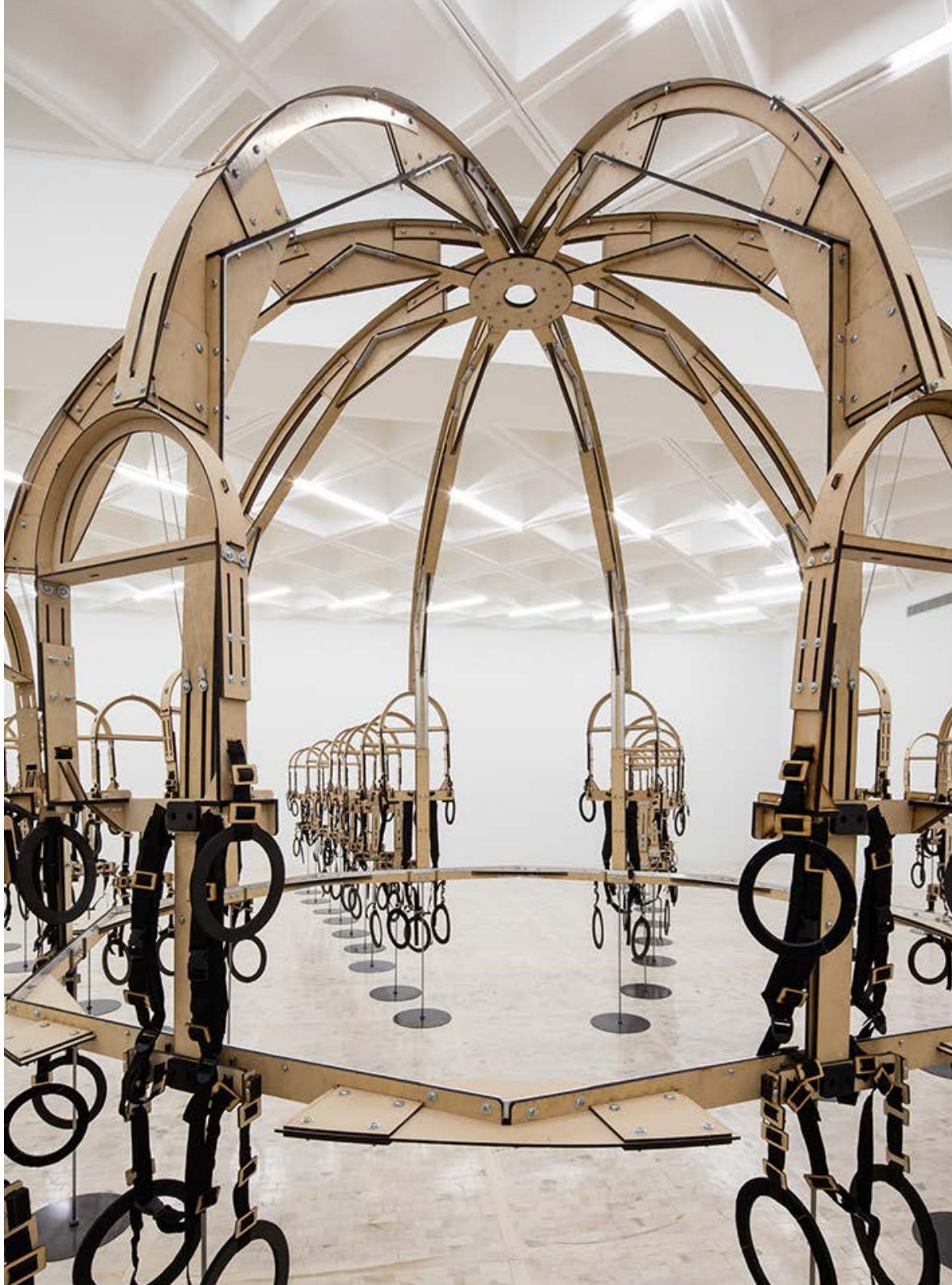
135

Sculpture, activated through
programmed presentations.

MDF laser cutting, elastic
leotards, hangers.

Industrial design:
Emilia Álvarez





















MUSEO RUFINO TAMAYO























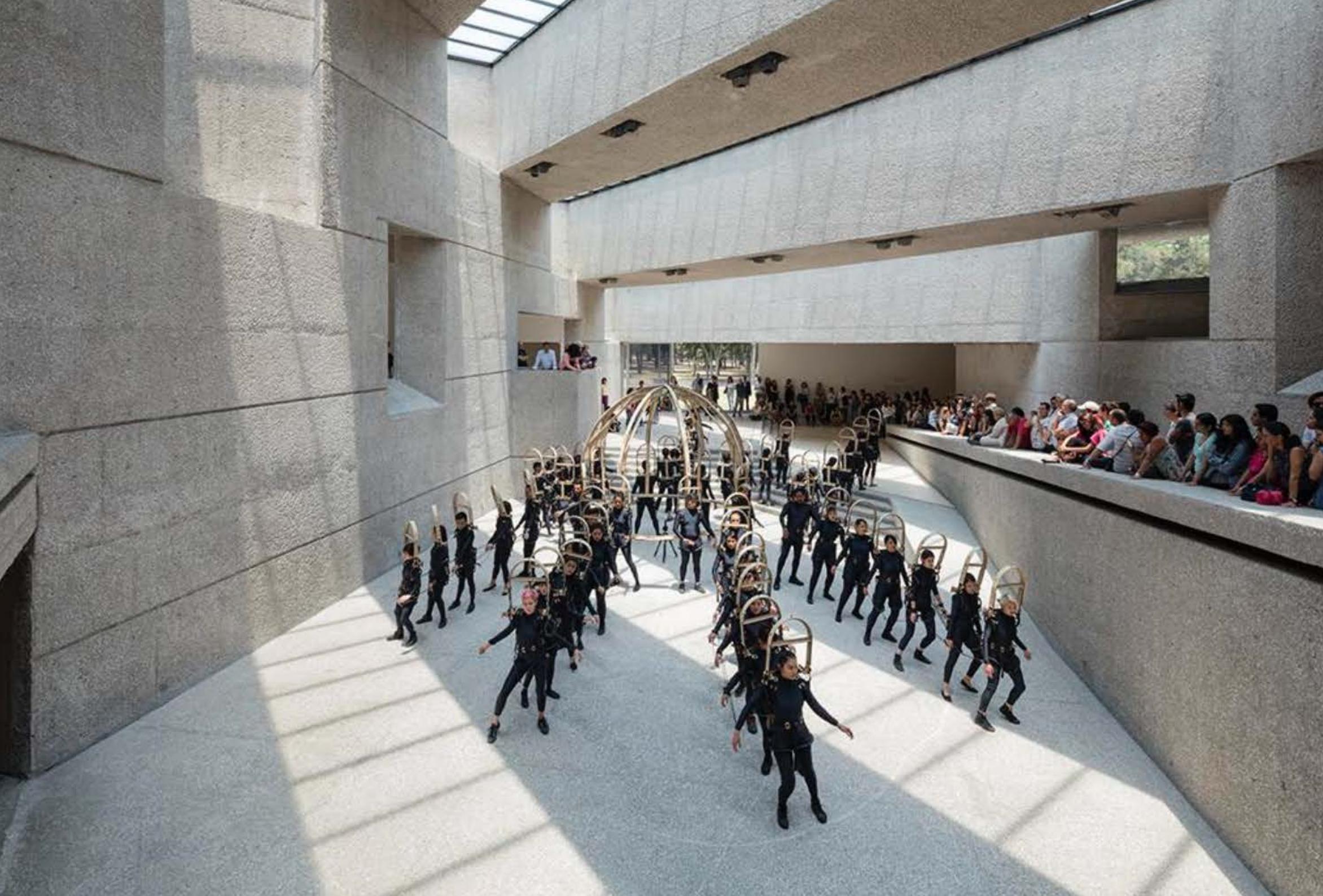
















BAILARÍN LÍDER**VOLUNTARIOS**

194

GUIDE DANCER Marisol Cal y Mayor, Diane Edén, Dionisia Fandiño, Karim Gálvez, Alberto Montzi, Engelbert Ortega, Rosalinda Pérez, José Alberto Sánchez

VOLUNTEERS Edson Alain Almanza Guevara, Alejandra Álvarez Paz, Estefanía Arellano, Mariana Barbosa Barquín, Karla Itzé Bustos Díaz, Grecia Giselle Cabrera Cruz, Violeta Cardon, Alexis Adolfo Castañeda García, Teresa Del Pilar Cedillo, Óscar Axel Estrada Cortés, Hélène Anne Véronique Ficat, Karina Sofía Figueroa Cruz, Norma Angélica Flores Meléndez, Leticia Flores Ortiz, Keren Flores Thomas, Jacsiry Fonseca Rodríguez, José Roberto Fortiz Vázquez, César Fragoso Hernández, Claudia Metzery Fuentes Fernández, Leonardo Humberto Galván Aviña, Esther García Centeno, Daniel García Toltitla, María Fernanda González de la Garza, Nayeli Lorelei González Rivera, Diana Vanessa Guzmán Abarca, Martín Samuel Hermosillo Moreno, Norma Rocío Hernández Ruiz, Nayeri Gwenhael Huesca Reyes, Liliana Gabriela Jiménez Domínguez, Luis Fernando Jiménez Ramírez, Jesús Francisco Lerios Durón, Patricia Luna Reséndiz, Mónica Patricia Marín Ponce, Diana Patricia Martínez Bustamante, Moisés Martín Medina Pedroza, Xiatil Ruth Meza González, Abraham Montaño Reyes, Erik Daniel Nájera Jardón, Juan Carlos Neri Torres, Raúl Onofre Reyes, Santiago Ortiz Lobato, Angélica Rubí Osorio Alcocer, Katerina Olympia Palacios Zaitseva, Luis Alberto Peña, Gabriela Pérez Alameda, Rebeca Pérez Morales, Valeria Pineda Angola, Mercedes Adriana Portillo Elías, Minerva Quintero Ávila, Ariadna Anahí Ramírez Magaña, Karla Jacqueline Ramírez Magaña, Flor Aleyda Ramos Martínez, Keren Rea Castañares, Edith Reyes Zaldívar, Esther Gabriela Rivera Lópeziana, José Alfredo Salmerón, Ángel Santos Gallegos, Georgina Solano, Elizabeth Soto Sánchez, María Fernanda Tovar Palacios, Andrea Trujillo Ascencio, María Martha Urbina, Minerva Ixchel Vázquez Sánchez, Erick Xetiel Vega Del Pilar, Yazmín Xurami Vega Del Pilar, Victoria Lorena Velasco Rodríguez, Elizabeth Zamudio Collado

195

"Soñé que había una persona que era una tortuga, pero de repente era (tortuga)"

**Una conversación entre Manuela Moscoso, Eduardo
Navarro y Daniela Pérez
(Diciembre, 2015)**

Daniela: Cuando empezamos a platicar sobre trabajar en un proyecto nuevo para el Museo Tamayo, tenías un cuaderno con ideas en potencia con bosquejos. Entre ellas había un dibujo de un pulpo amarillo, me parece; no sé qué tan parecida es aquella idea inicial con lo que ahora se ha seguido trabajando. ¿Es decir, desde cuándo y de dónde proviene tu idea de desarrollar un proyecto en el que el pulpo es una inspiración principal?

Eduardo: En aquel momento, cuando dibujé el pulpo amarillo, estaba más interesado en la idea de una obra en la que muchas personas, agarrándose de las manos, llegaban a un estado muy alto de concentración al enfocarse en el tacto. En ese tomarse de las manos pensaba cuando en el *break dance* todos se agarran de las manos y hacen una onda eléctrica, y se transmite algo, se forma un circuito eléctrico; esa era la primera idea: usar el cuerpo como un transmisor.

Manuela: ¿Pero estabas pensando en ideas de transmisión eléctrica corporal?, ¿tenías primero un universo de ideas en relación con la transmisión y luego llegó al pulpo? O ¿Cómo fue?

Eduardo: Es más como una intuición e imaginar que, por ejemplo, un montón de personas forman un esquema de transmisión al tocarse y a partir de ahí investigué aquella idea, así fue. Una de las posibilidades era que entre todos armaban un circuito eléctrico. Otra posibilidad era que todos tuvieran una especie de cinta de metal en la mano y que el pulpo tuviese una suerte de cabeza central en donde, cuando todos se tocaran, el pulpo tomaba vida propia, como un CPU que conecta muchas computadoras. Sin embargo, el caso del pulpo empezó como una idea más que nada de transmisión de energía o electricidad, como un *reiki* grupal.

Daniela: Eso es interesante porque aunque en varios proyectos trabajas con la participación de diversas personas a diferente escala, desde una conversación especializada que te puede llevar al conocimiento de cosas que desconoces, o la participación de múltiples individuos, pero cada uno actuando desde su propia persona o cuerpo, en este caso, desde el principio, contemplabas un número indeterminado de gente como conectados, ya sea por esta cuestión de una onda de energía o por conformar un ente más complejo que el del individuo. Tal vez es similar a trabajar siempre con gente en

donde cada persona aporta una partecita sin tener que estar como, literalmente, unidos conformando una otra cosa mayor, como es el caso de OCTOPIA.

Eduardo: Efectivamente, esta idea que entre todos formaran algo es también en relación con perder la individualidad, que creo que en el trabajo de los caballos [*Horses Don't Lie* (Los caballos nos mienten, 2013)] había algo de eso. Para poder ser y alcanzar un estado de no pensar con palabras y pensar con imágenes como lo hacen los animales, había que entregarse a estar conectado con el cuerpo y los sentidos, nada más. En el pulpo, la primera imagen que me vino a la cabeza era algo similar: ¿qué pasa si utilizo el pulpo como sistema de pensamiento, sistema eléctrico, sistema neurológico, así como escenario para una situación donde las personas son neuronas, más que individuos? Aunque creo que el pulpo se relaciona también con la tortuga [*Timeless Alex* (Alex sin tiempo, 2015)], de donde resulta que hay una especie de necesidad por confiar en el sistema que estoy trabajando. No obstante, en este trabajo no hubo una conversación con un especialista en pulpos, fue más intuitivo el origen de la idea, pensé en el pulpo como una estructura holística. Para realizar *Horses Don't Lie*, leí mucho a Temple Grandin y consulté a un especialista en autismo para entender qué es la equino-terapia y el poder del tacto.

Manuela: Creo que estabas diciendo el otro día justamente que te interesaba mucho menos la idea de colectivo, más bien la idea que te interesaba es que una vez estando en el pulpo, el pulpo te poseía. Tenía que ver más con una idea de que mientras este otro ente te posee, tú no actúas, tú eres el pulpo. ¿Te acuerdas?

Eduardo: Sí, por eso no lo entiendo como un performance. Creo que lo que sucede es que se activa una entidad, pero la entidad no tiene relación o responsabilidad alguna con el público; cuando el pulpo no está activo, se pierde y ya. Los 80 participantes que van a activar el pulpo van a brindar sus extremidades, es decir, son 20 dedos por bailarín, en total van a ser 1600 dedos que formarán parte del pulpo. Entre todos forman una entidad hipersensible que está ahí en el espacio. Por eso la necesidad de la escala. ¿No sé si respondo o me estoy yendo por las ramas...?

Manuela: Un poco, es que hablabas de esta idea en relación con la tortuga, que el punto no era actuar ni ser un actor tortuga, sino dejar que la tortuga actúe en ti.

Eduardo: Sí, es como eso que dicen de la hipnosis, de que te no convertís en gallina, sino que la gallina se convierte en vos, es como invertir los roles, no es que estoy actuando de pulpo, sino que el pulpo me está usando a mí para ser pulpo.

Daniela: ¿Y en este caso qué elementos del pulpo nos permiten realmente concebir al pulpo como tal?

Eduardo: Es que en realidad no es un elemento... el elemento físico proporciona la restricción de ser ese animal. Pero no es que el elemento sea parte de una suma y de la totalidad del pulpo y sus equis cantidad de ventosas que lo constituyen. Más bien, cada ventosa va a ser una persona, entonces, ser ventosa es lo que va a hacer que el pulpo sea pulpo como entidad holística. Creo que es la restricción física como herramienta lo que hace a los caballos y a la tortuga. Para ser tortuga primero está la restricción física, moverse lento; y después la transformación sensorial, los sentidos se vuelven atemporales al dejar de pensar en palabras; y, por último, la transformación metabólica, como lo es bajar las pulsaciones y digerir más lento. Cuando ensayábamos la obra de los caballos les enfatizaba a los bailarines: "no actúen de caballos", pero luego ellos me decían "bueno, ahora salimos todos juntos y todos levantamos la pata". Así que era muy importante dejar claro que no era una coreografía; si son caballos, los caballos no hacen coreografías a menos que estén hiper-domesticados como en el circo, ¿no? Ahora, en este caso, lo que hace al pulpo tal, para mí es eso, lo hiper... y eso es gracias al sensor que brinda cada persona, que es anónimo.

Manuela: ¿Podrías ahondar un poco de dónde viene esta reflexión en torno al performance? En tu última visita hablamos sobre tus trabajos y decías que sentías que había pasado algo con ciertos tipos de trabajo desde el 2010. Hubo un cambio en tu práctica que modificó la forma en que te aproximas a tus intereses; decías que el pulpo es uno de esos proyectos, el caballo es otro, pero ese cambio se manifestó evidentemente y por primera vez con Órbita (2013), ¿te acuerdas de la conversación?, incluso hablamos también...

Eduardo: del camión [Estudio Jurídico Mercosur, 2012].

Manuela: del camión. Pero, ¿por qué sientes que hubo ese cambio en el 2010?

Eduardo: Me parece que en los trabajos anteriores había algo de apropiación en donde llevaba a cabo una suerte de colaboración con un especialista, pero yo trataba que la persona con la que colaboraba quedara dentro de un paréntesis. Yo creaba una situación en donde la persona ingresaba dentro de una suerte de realismo mágico y no era modificado o juzgado, sino más bien potenciado, como el cura en *Sanctification* (Santificación, 2012), los mormones en *La sede*, la psicóloga en *Colleagues* (Colegas, 2006) o las personas tratando de dejar de fumar en *Primer Maratón Antitabaco* (2005). A partir del camión dejó de ser un espacio donde adentro había un especialista invitado, conviviendo con una situación ajena a su práctica; desde 2011 la transformación de sus prácticas como especialistas comenzó a ser parte de la obra misma, como lo fue colaborar con un homeópata en *Tratamiento homeopático para el Río de la Plata* (2013). Creo que a partir de 2010 levanté el paréntesis, básicamente.

Manuela: Pero cuenta un poco del camión para el lector...

Eduardo: Lo que sí se conecta del camión con los trabajos anteriores es la idea de trabajar alrededor de lo que damos por real. El camión llevaba la ley, representada por un grupo de abogados, a un lugar donde supuestamente no hay una ley común, sino que hay tres realidades distintas, en donde ocurre esa especie de parábola con la ley en donde el hombre crea la ley y después la ley crea al hombre y a partir de ahí ya se considera que la ley es real, es sólida y se da por hecho que así es, punto. Pero en ese triángulo...

Manuela: Mercosur...

Eduardo: ...de Paraguay Argentina y Brasil, estaba interesado en cómo la realidad cambia al pasar una línea que es imaginaria. La ley y la realidad de cada uno de los lugares no son nada más que convenciones, obviamente. A veces pensaba en la hormiga que cruza la frontera mil veces y su realidad es tan real como la muestra. Buscaba hacer un trabajo que tratara de absorber esa realidad que hasta cierto punto me parece surrealista. Cruzar una línea ...yo miraba mucho eso, los pájaros ahí en la frontera, las palmeras... y pensaba "qué locura toda la convención que se creó en relación con algo que no existe, pero es tan sólido como la gravedad o la física"; eso es el camión.

Manuela: ¿Qué hacías en el camión, te ibas por esos lugares y qué pasaba?

Eduardo: Se podían consultar a sus tres abogadas, una de cada país. Lo que ocurre en la triple frontera es que de repente si tu esposa es de Paraguay y tu hijo nació en Brasil y vos sos de Argentina y te divorciás, es como... "dios, bueno veamos cómo se soluciona esto"... Todo el tiempo todo está en estado de circulación: quién y qué es lo que tiene prioridad es la pregunta. Y el camión brindaba eso nada más, la posibilidad de ir y consultar a tres abogadas de distintos países al mismo tiempo. Por lo que yo investigué, este escenario no existe en la triple frontera: un estudio jurídico que tiene acceso a tres abogados en simultáneo, uno de cada realidad.

Lo que siguió después del camión fue *Órbita*, y ahí yo no sentía la necesidad de trabajar con el abogado haciendo de abogado. En *Órbita* participó una profesora de yoga que fue la guía y trabajé en colaboración con ella para hacer que ella también, de alguna forma, modificara su meditación ya pautada. Así que me parece que el cambio que hay entre el camión y los trabajos posteriores es que las personas con las que colaboro modifican su práctica durante la colaboración, como el homeópata; y la colaboración deja de ser con personas que brindan servicios, sino que más bien me ayudan a re-entender lo que damos por hecho como el río, el volcán, o un paisaje imaginado en nuestra cabeza. Entonces, el rol del colaborador pasa a ser más incierto y ocurre una transformación, deja de ser *ready-made*.

Daniela: ¿Cómo concibes la colaboración con la coreógrafa (Andrea Chirinos), los bailarines y la coordinadora (Mariana Arteaga) en OCTOPIA, a pesar de no haber comenzado todavía los ensayos con todos reunidos?

Eduardo: Lo que más me interesó de Andrea cuando conversamos un rato en persona en diciembre (2015) fue que ella dijo "vamos a ver cómo domesticamos a este pulpo"... Me pareció interesante la idea de animal no domesticado que no conoce reglas o sabe convivir en sociedad o dar la patita. Creo que Andrea y Mariana nos van a ayudar a encontrar el pulpo, sin que resulte en una coreografía.

Daniela: Cambiando un poco el rumbo de la conversación, me quedé pensando hace rato en algo ya mucho más físico y material del pulpo y como de una estética que también tiene un diálogo muy

directo con la estética del caballo [*Horses Don't Lie*]. Y hay algo muy fuerte que remite a la prótesis en estos arneses, para mí al menos, así que quería platicar eso, cómo es importante para ti en estos proyectos generar ciertas extensiones del cuerpo donde uno ya no es necesariamente uno mismo, ¿no? Es decir, esas prótesis tienen un lugar fundamental, delimitan el movimiento de toda esta masa de gente que conforma el pulpo gigante.

Eduardo: Es decir, ¿cuál es el lugar de la prótesis?

Daniela: Sí.

Eduardo: Yo creo que la idea de la prótesis en los caballos era para poder alcanzar una instancia de cierta mímica o réplica del movimiento de un caballo. Para mí lo que era importante de la obra de los caballos es que no es un disfraz, sino un vehículo que ayudaba a los bailarines a alcanzar el estado de caballo que a la larga es inmaterial, había algo del espíritu del caballo y de alcanzarlo, eso era lo que más me importaba. No era tan relevante el reconocimiento visual de decir ahí está el caballo, por eso es que también era como un dibujo, un contorno hueco...

Daniela: Claro, pero ese contorno también era suficiente como para hacer un *link* con una entidad ya preexistente, o visualmente completar la imagen...

Eduardo: Lo que yo quería era que a la distancia a la que se encontraba el espectador que observaba, éste pudiera ver algo que emulaba un caballo. La falta de información era clave para que el espectador completara con su imaginación y que uno lo viera y dijera, "ah sí, ¿es un caballo o es una persona? Ah no, es una persona", y tener esa instancia donde la cabeza completa lo que el ojo no termina de registrar. En la tortuga [*Timeless Alex*] era distinto porque buscaba algo más parecido a la sensación de ver la obra con los ojos cerrados. Ese trabajo para mí funciona mucho mejor una vez que se dejó de ver la tortuga y al recordar el trabajo como un, "jah!, soñé que había una persona que era una tortuga, pero de "...pero de repente era (tortuga)", esa instancia nebulosa donde se cruzan imágenes de sueños y la realidad es lo que me importaba en la tortuga. La obra era sobre el tiempo compartido con la tortuga y cómo se recuerda la tortuga; la tortuga es eso, una persona tortuga o una tortuga-persona, un recuerdo confuso.

Manuela: ¿Pero también es en Órbita, no?

Eduardo: Y, sí. En Órbita la guía te llevaba por un paisaje: una cascada, un bosque... y lo importante era que el trabajo estaba en la cabeza de cada uno. Se llegaba al estadio, se ingresaba y mientras la gente ingresaba, nosotros (los que tocábamos las copas) dimos una vuelta por la pista de atletismo, o sea que había una instancia visual y de sonido donde ya sonaban las copas con los dedos y cuando el público se sentaba, ahí la guía decía, "vamos a comenzar por cerrar nuestros ojos...". Y veinte minutos después, al terminar la meditación guiada, los abrían –si cumplían con la consigna, ¿no? Que era también un detalle no menor, cada cual sabrá, pero sí, lo importante era que el trabajo no era lo que ocurría en el estadio sino lo que ocurría dentro de la cabeza del espectador. Y era también una forma de armar un diptico entre el vacío del estadio y el irse con la obra en la cabeza, como si fuesen dos recipientes, uno quedó vacío y el otro sale lleno. Y que cualquiera que quiere acordarse de ese trabajo se acuerda por lo que vio con su propia imaginación, no tanto por lo que estaba ocurriendo ahí.

Creo que todos los trabajos tienen algo de eso, de la instancia casi sueño o postsueño.

Manuela: ¿Sueño o imaginación para ti es lo mismo o cómo lo piensas? O ¿ensueño tal vez sea más preciso?

Eduardo: Para mí el sueño es como perder el control. En cambio, la imaginación está más domesticada en función a lo que uno quiere. Pero en el sueño no hay control, creo que hasta en la narración de los trabajos las personas se los pueden imaginar como quieren. Yo siento que para el trabajo del camión no tendría que mostrar más imágenes. Por eso es que hace poco pensé que mi página web podrían ser audios nada más. La parte narrativa del trabajo es algo que quiero explorar en este momento. Para mí sería ideal si las personas soñaran con el trabajo después, si ocurriese eso, entonces el trabajo entró en otro ciclo y tiene continuidad desde ahí.

Daniela: En ese sentido, para ti realmente (y eso lo digo por un ejercicio que de alguna forma intentamos en esta ocasión y decidimos abortar), ¿es totalmente imprescindible una sala de exhibición, por ejemplo? Lo digo porque buscas en general activar desde otros sitios y cuando tienes que pensar en documentación o en objetos físicos, como para que pueda haber un encuentro más constante,

no efímero, es un tanto forzar la dinámica de naturaleza que está implícita en tu trabajo. Tal vez no siempre, pero estoy generalizando ahora...

Eduardo: Sí. Bueno, en Órbita no hubo instancia de exhibición. Como que fue ir a ver eso y cuando se salía del estadio se cerraba el trabajo ahí mismo. Creo que hay algo de escultórico en los elementos que llevan a esa construcción de una sensación de sueño. Me parece que no exhibir esos elementos restringe la imaginación de cómo es usarlos y creo que ya se vuelve demasiado...

Manuela: ¿Hermético?

Eduardo: Se vuelve solemne, me parece. Como que en ese "sólo te muestro la activación" lo vuelve demasiado como una película, sin embargo, esa instancia entre tortuga viva, tortuga elemento...

Manuela: ¿Elemento en sala, dices?

Eduardo: Sí, bueno, en realidad los caballos yo no los quería mostrar. Y me acuerdo que Sofía Hernández me dijo "sí, estaría bueno mostrarlos", para mí era mejor que aparecieran y que se fueran, pero después entendí que hay algo de eso que es muy teatral. Sería bueno poder ver a los actores colgados en un perchero a la salida del teatro, ¿no? Este es el cast que se usó... nunca me gustó eso de "me transformo sólo cuando estoy en el escenario y después ciao, no hay nada".

Daniela: Eso está buenísimo, hay que hacer una imagen de eso que acabas de decir...

Eduardo: Sí, no sé, como que era importante mostrar lo que quedó del caballo y era eso que estaba ahí después, colgando. Ver esa instancia des-ficcionalizaba la transformación; lo veías y decías: ¿Había personas adentro de esto, así era? Me parece importante esa instancia de quiebre con el antes y el después, entre el "Suspension of disbelief" y la realidad. Sin ese quiebre la activación se vuelve como un truco de magia, esto es como ver el mecanismo que te hace ser caballo, por eso era importante mostrar las prótesis que los bailarines usaron.

Manuela: Cambiando un poco el tema, aunque me interesaría conectar los trabajos de los que estamos hablando con Poema volcánico (2014) y el Tratamiento homeopático para el Río de Plata; en estos últimos hay algo sobre los misterios de la

naturaleza en donde intentas crear formas de comunicación no solamente con el ser humano que somos, los que tenemos el “don” del habla, sino con otras entidades. Es decir, para el pulpo la idea es que todo mundo se comunique a través del cuerpo y no del habla; también hay instancias en las cuales intentas hablar con otros seres y de otras formas; te pregunto ¿cómo comunicar o transmitir con o a partir de aquellos que no son humanos?

Eduardo: Es que confío más en lo que no es medible, que en lo que es medible. Y me parece que el volcán como volcán es como una piedra que está hiper-estudiada. Me parece más interesante pensar el volcán como posibilidad de invertir el rol del conocimiento. Creo que también eso tenía que ver con el Río de la Plata. El agua del río es una entidad no medible ya que nunca es dos veces la misma agua, a diferencia de la del lago.

Manuela: Extiéndelo. ¿Cuál es tu idea sobre invertir los roles? ¿Qué quieres decir?

Eduardo: Creo que ya el volcán se estudió como volcán y creo que hay algo de ese conocimiento que también tiene un límite en lo que es medible y lo que no es medible, es solamente una instancia de medición, el volcán como volcán. Pero el volcán como entidad es más interesante tocarlo que medirlo. Buscaba otro tipo de conexión con el volcán, y generar un elemento en donde el volcán es el que comunica algo, y no la persona la que va a medirlo, a eso me refiero con invertir el rol. Es decir, no quería ser el pintor que va al paisaje y lo pinta para después colgarlo en su casa, sino más bien quería que el volcán haga algo que no es predecible. Por eso era importante armar una suerte de máquina de escribir a través de la cual el volcán dijese algo, algo así como crear un pincel para que la mano de energía del volcán lo usara. Buscaba darle lugar a la energía del volcán, pero no la energía de un terremoto o si va a “erupcionar” o no –sino la energía de hacer contacto.

Manuela: ¿Y qué tiene que ver esta máquina con el trabajo [Títulos (2015)] que hiciste en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)?

Eduardo: Creo que en Títulos la máquina es sólo una herramienta. No tiene otra pretensión más que expresar algo que no es, creo que la máquina del

volcán es distinta. Es que ni siquiera era una máquina, era un collage, pero el collage estaba creado para que el volcán lo usara; por eso es que lo pienso como una máquina de escribir, hecha para el volcán. La máquina del MALBA era simplemente una impresora.

Manuela: Curioso. Cuéntanos de esta impresora: ¿cómo se relaciona con tus otros trabajos?

Eduardo: Es que todos los trabajos nacen de palabras, esta impresora es una suerte de homenaje a ese momento de donde nacen las ideas, y las letras en la cabeza trabajan como una sello-máquina, por ejemplo, “Primer Maratón Antitabaco” lo escribí en un cuaderno y ya está, así fue. La obra primero fue un título...

Manuela: Ahora toca hacer.

Eduardo: Y Estudio Jurídico Mercosur fue lo mismo, fue anotar “Bar legal”. Pero digo, es como una condensación: está ahí y después cae y se condensa y ya está, el título se creó... por eso la máquina se llama “La mecánica del abecedario”.

Ahora, en el caso del pulpo y en relación con la máquina impresora, esta es la primera vez que hay una especie de módulo planteado previamente porque era importante que el pulpo se desarmara, se armara, que se enviara. El pulpo como prótesis es un archivo que se envía y sale a cualquier lugar del mundo porque creo que eso le da también un carácter de ser. Por eso se trabajó con corte láser y madera MDF, así la obra se puede hacer en cualquier lugar del mundo en donde haya corte láser, es sólo enviar archivos por mail. La tortuga, en vez, es una tortuga y es esa tortuga. El pulpo es un módulo, una estructura para la cual la gente brinda un servicio, algo así.

Manuela: ¿Algo cinético?

Eduardo: ¿En qué sentido?

Manuela: No sé, como las esculturas cinéticas que creas, así como un mini software tipo Julio Le Parc, ¿sabes?, como una luz que se prende y se apaga, dentro de una escultura, como algo muy minimal. O...

Eduardo: Sí, creo que las personas cumplen un poco ese rol, porque como Le Parc trabaja con la luz, *hace trabajar a la luz*, como que la emplea. Y el pulpo va a ser algo muy parecido, está el pulpo y la forma que se canaliza al pulpo es con todas estas personas. Pero bueno, sí, es algo parecido a

trabajar con algo que es efímero como la luz, como con una entidad que tampoco está en ningún lado, no se sabe. Como que no tiene materia, en ese sentido me parece que la luz es una buena forma de pensar el pulpo.

Daniela: También me parece interesante regresar al hecho de que el pulpo es hipersensible, volviendo a todo esto que explicabas, como la cantidad de extremidades que finalmente lo van a conformar o que conforman también un pulpo en la realidad. Pero al mismo tiempo hay dos sentidos, el de la vista y una estrategia/herramienta de comunicación que es el lenguaje/el habla, que están cancelados, ¿no? Es decir, cancelados en cierto momento del pulpo, cuando éste está recibiendo la energía, al menos. Pero el pulpo es hipersensible aun cuando la vista está obstaculizada y cuando tiene ciertas dificultades para llevar a cabo una comunicación tradicional entre humanos. Porque finalmente regresamos a eso, no es un humano, ¿no? Sino que son individuos transformándose en un pulpo.

Básicamente, estoy dándole vueltas al rol de los sentidos. ¿Por qué es tan importante que la vista esté obstaculizada? ¿Por qué es tan importante que no se comuniquen usando el habla? y ¿qué pasa entonces, o cuál es la intención o la apuesta, al menos? No que sepamos exactamente qué va a pasar cuando toda esta gente esté reunida comunicándose de otra forma, mandando energía entre sí; y uno como espectador dónde queda parado con los sentidos que activa para vincularse con ese ente.

Eduardo: En el caso del pulpo, la restricción de que el bailarín casi tenga sus ojos cerrados hace que se enfatice el hecho de que la extremidad brinde el rol de ventosa para el pulpo. Me parece que si no ven es más intuitiva su conexión con el exterior, el pulpo pasa a ser un estado mental. Creo que ver el público hace que muchas veces las personas pierdan la concentración, que era lo que yo también les decía a los bailarines que fueron caballos, "olvídense de que va a haber público, si son caballos están más allá de la mirada."

Manuela: También es que siempre se da prioridad a la vista como el sentido más importante y que no necesariamente lo es. O sea, como históricamente, primero se dividen los sentidos, y en el fondo no hay tal división, es casi una forma de explicarlo, además muy occidental; desde otras culturas uno

aprende con toda la combinación de los sentidos. Mientras ves, escuchas, sientes,... es la combinación y no solamente los sentidos por separado actuando para el cuerpo, sino en realidad es mucho más loco y uno es capaz de estar escuchando la conversación del teléfono ahí, mientras te estoy viendo en tanto me incomoda algo en el pie, tengo una piedra en el zapato. No sé, a mí me parece que tu trabajo hace una especie de cuestionamiento sobre categorías de cómo dividir el cuerpo. Cómo suspender esas categorías por un momento.

Eduardo: Sí, creo que tiene que ver más con estados. Generar otro tipo de percepción para generar otra forma de comunicación que no sea desde la competencia, en el caso de XYZ (2015), y así modificar un poco los sentidos para que ahí se establezca otra forma de estructura social o de juego, de conexión. Hay algo en lo sensorial que para mí es importante hacer como un leve giro de dos o tres grados para que sea distinta la experiencia de absorción o asimilación de la obra.

Manuela: ¿Te acuerdas lo que te comentaba hace un momento sobre la narrativa y sobre la idea del mito? También estoy pensando en los paradigmas de explicar las cosas: Goethe contra Newton, y justamente hablabas sobre la teoría del color que fue algo que estudiaste bastante. ¿En qué momento leíste este tipo de literatura y de qué manera afectó a tu trabajo?

Eduardo: Sí, en el libro de Oliver Sacks que se llama *Un antropólogo en Marte* se habla mucho sobre el caso de una persona daltónica y los estudios que le hacen para saber si ve color, o si está mal el ojo y el ojo no está captando bien las ondas, porque hay varias instancias de absorción del color y de creación del color. Eso me pareció muy interesante: el momento histórico en el que se dejó de decir, ah no, no es el ojo el que percibe el color. es una construcción mental el color. Eso es lo que más me interesó.

Manuela: ¿Y quién era Oliver Sacks?

Eduardo: Se murió este año, fue un neurólogo. Lo que hacía era escribir sobre todos los casos que iba teniendo, que eran casos muy extraños de personas que funcionaban diferente.

Manuela: Me parecía interesante que en tu trabajo había un interés en ver o dar la posibilidad de tener un espacio donde

las cosas funcionen un poco diferente a lo que se toma por seguro. Como una vuelta de tuerca, dándole respuesta a la inercia de como vemos las cosas con movernos, hacemos un... —ni siquiera 360 grados— sino pequeñas modificaciones, la percepción puede sacar conclusiones diferentes o pueden ser otras. Y en esas conclusiones, curiosamente, hay una cosa mucho más holística (tú mencionaste la palabra). ¿Es tal vez algo casi místico estar en el mundo?

Eduardo: Sí, me interesa más desde la *incertezza*, no tanto desde el misticismo vs lo mundano. Esa especie de rivalidad que siempre hay. Creo que *Solaris* es una película que explica mucho mi trabajo, de sentir que uno está siendo afectado por algo que es mucho mayor y eso genera una relación holística, aunque siempre se piensa al revés, ¿no? Por ejemplo, como que siempre es uno el que va y mide el volcán y saca fotos y lo entiende, pero no hay un diálogo con el volcán más allá de eso.

Daniela: Cuando el mensaje telepático en la Bienal de Mercosur... ¿qué pasó de tu lado?

El día que se informa los primeros detalles de la Bienal, hubo una gran conferencia de prensa, por así decirlo, en un teatro, y Eduardo envió un mensaje telepático. Es decir, se invitó a que el público entrara en...

Manuela: ¿en tu cabeza?

Eduardo: No, para mí es igual que los radio receptores. Alguien envía un mensaje, pero si el otro no está abierto a recibirla, no lo recibe, si no hay un receptor abierto y este piensa que ese mensaje es una estupidez nunca va a llegar ese mensaje, porque el mensaje no tendrá valor y como tal nunca llega. Por un lado está lo que se está enviando y por otro lado está la otra persona que tiene que creer que la comunicación no es sólo vía *mail*, teléfono o hablado. No hay otra forma de comunicación que no sea esa en el mundo y fue eso, mandar un mensaje ahí.

Manuela: Pero ¿a quién? ¿Tú a alguien o alguien a ti?

Eduardo: Yo a...

Daniela: A toda la gente que estaba presente y que sabía que Eduardo estaba del otro lado mandando ese mensaje, si es que estaban dispuestos.

Manuela: Pero un poco la afectividad funciona así, ¿no? En principio como que no es un sentimiento, no es una emoción, es una intensidad equis, obviamente invisible, de estar abierto a que tú me afectes y tú estar abierto a que yo te afecte a ti; si no hay la doble vía de comunicación, la afectividad no sucede. ¿Y en tu trabajo como sería?

Eduardo: Creo que el mensaje telepático invocaba una suerte de tecnología emocional. Todo afecta a todo, eso es verdad, pero eso no significa que haya comunicación. Como las redes sociales, es una hiperconectividad, pero no es garantía de comunicación obviamente. Y creo que lo que hace esa hiperconectividad es que también te “des-responsabiliza”, ya que da por hecho que estás integrado, que tu forma de moverte está pautada como si fuese un rompecabezas, hay reglas. No sé, creo que el mensaje era una instancia más íntima de comunicación. Por eso tiene mucho lugar el tacto en mi investigación. La idea de ir a tocar el volcán no es lo mismo que ir a sacarle fotos. Sacarle fotos es conectar entre las personas, por eso existen las fotos. Para mí la idea de comunicación es a escala uno a uno y se va armando como cuando la gota cae en el agua, dejando una arruga circular que se expande.

Manuela: Efecto Doppler.

Eduardo: ...como si la gota fuese lo que cae en la cabeza de la persona y sale el anillo y después los anillos se interconectan en algún momento. Pero no creo que sea a la inversa, la sociedad como algo holístico no me interesa, tampoco me interesa la metáfora o la representación de los animales. Me interesa el animal, confío en el animal, no en la proyección que se le carga al animal. Por eso es que trato que la conexión con la mirada sea intuitiva; los caballos estuvieron presentes tres horas. Entrás, ves un caballo y te vas, pero confío que ahí ocurre una comunión con el espectador, el caballo, la persona transformándose en caballo y las miradas; no es simbólico, es real. Tiene que haber contacto con la obra. A los animales siempre se les carga de proyecciones como la tortuga es: la paciencia, la longevidad, la...

Daniela: ¿Pero tú no crees que de entrada lo que a ti te hizo pensar o seleccionar un pulpo, pensar que era interesante un pulpo, también de alguna forma, inevitablemente era esa carga? De entrada, ¿crees

que haya sido posible o más bien inevitable quitarse ese bagaje? Sabes que se ha estudiado todo sobre el pulpo y a pesar de que la idea es que este pulpo sea hipersensible, tal vez no todos los tentáculos o todas las extremidades (de ochenta individuos) del pulpo vayan necesariamente a percibir. Estoy nada más pensando que habrá ventosas que tal vez no estén activas, ¿me explico?

Eduardo: Lo que decías en relación con que el pulpo ya se estudió, eso es lo que yo pensaba como en relación con el volcán. Que no me interesaba invocar el estudio que se hizo sobre el volcán, nada de lo que yo haga va a ser mejor que un científico que lo viene estudiando desde hace mil años. Pero bueno, es verdad que no es posible mirar un volcán como quien nunca vio un volcán...

Manuela: De hecho, hablaste con las vulcanólogas.

Eduardo: Sí, tuve una reunión con los vulcanólogos para elegir el volcán.

Daniela: Claro, pero lo que quiero decir es que ese conocimiento muy general del pulpo, muy por encima, es lo que realmente te llevó a seleccionar y confiar en esa entidad, ¿sabes? No tuviste que entender a este animal como lo entienden los especialistas.

Eduardo: Digo, es una relación que consta de hacer contacto también desde la falta de conocimiento...

Manuela: del conocimiento del experto.

Eduardo: Claro, me parece que eso termina generando un diálogo con la disciplina predeterminada y en eso tampoco, me parece, hay certeza de su medición al final.

Daniela: Yo sé, sólo pienso que esa intuición está "premeditada" por muchas cosas...

Eduardo: Sí, eso es inevitable, tiene que ver con la imaginación. (Yo miraba un montón el Pulpo Manotas).

Manuela: ¿Qué es el Pulpo Manotas?

Daniela: Una caricatura.

Eduardo: El pulpo que trabajaba en el acuario, era como una especie de falso bípedo que caminaba así...

Daniela: Morado.

Manuela: Pero, ¿cómo? ¿En dónde?

Eduardo: Un dibujito animado. A mí ese dibujo me encantaba.

Daniela: Era como torpe, ¿no?

Eduardo: Hablaba todo raro y trabajaba ahí limpiando el acuario, era empleado del acuario y tenía un sombrerito.

Manuela: Digo, no sé, no me quiero poner pesada pero es como "la ecología de la práctica" de Isabelle Stengers; es decir, para saber qué es un pulpo, no solamente tienes que preguntar al especialista sobre pulpos, sino habría que preguntar por ejemplo al de las leyes que protegen animales, porque es la ley la que generalmente decide los parámetros para considerar un pulpo como un ser con derechos, u otras prácticas que tienen que ver con conocer desde diferentes perspectivas al objeto de estudio. En el pulpo, el cocinero podría ser otro especialista... El otro día vi este documental que se llama *Jiro* que es sobre un japonés que tiene un lugar diminuto de sushi, que tiene 70 años y que cocina increíble y para cocinar el pulpo lo masajean durante una hora para que quede rico, para que quede así en el punto. Pero digamos, si es que tuviéramos que hablar del pulpo, también tendríamos que hablar con el cocinero porque cada práctica tiene su aproximación al animal, y no hay unas jerarquías de que si uno es el científico o no.

Eduardo: Creo que este trabajo replantea también el entendimiento del pulpo que no es... es como los caballos. Por eso es ideal que la activación se vea 20 minutos al menos, porque a los 20 minutos ocurre algo que es como que dejás de ver, empieza a mirarte el caballo a ti. Creo que con el pulpo va a ocurrir lo mismo, el espectador va a decir, "capitalismo, experto, el pulpo se come, no se come, el estudio del pulpo, etcétera", y después de un tiempo cuando se deje de ver con las ideas que se proyecten en este pulpo, éste va a tomar vida propia.

Yo te estoy hablando ahora a vos y te estoy diciendo "así es como puede ser un pulpo nuevo, fuera del agua, con otra escala, pero no es el pulpo vivo al fin". El pulpo vivo se le estudia, se le come, se escribe sobre el capitalismo, pero por eso creo que hay que darle lugar a este pulpo, a que hable... pero bueno, supongo que eso va a ser cuando entablemos comunicación con el pulpo que estamos creando y no como un símbolo o una

representacion. Habrá que mirarlo con una mirada vacía, pero creo que en la primera instancia va a ser analizado. Y está bien que así sea, luego de un tiempo el pulpo nos va a hablar.

Manuela: Que chistoso que relaciones al pulpo con el capitalismo, porque lo único que yo pienso en relación con pulpos es un animal súper inteligente y nada que ver vinculado al capitalismo.

Eduardo: Bueno, puede ser interpretado de muchas maneras, pero para mí es importante que no es una representación de un sistema el pulpo que vamos a armar, es dejar que el pulpo sea. No a manera de herramienta de conocimiento, porque siempre se piensa: "no entiendo qué nos ocurre como sociedad, así que salgo a entenderlo afuera, el pulpo nos explica quiénes somos". OCTOPIA no va a cumplir ese rol de explicación, hay que confiar en que el pulpo se va a expresar y eso no lo vamos a saber hasta que esté frente a nosotros, eso me parece importante.

Manuela: Sí, no hay que proyectar una expectativa.

Eduardo: Claro, no domesticarlo.

Daniela: En este caso no estás poniendo unos binoculares o un sitio lejano como condición predeterminada desde donde observar.

Eduardo: Sí, no va a haber una restricción en cuanto a la distancia como con los caballos. Igual sí es importante decir: "no moleste al pulpo", como condición de observación, como en las etiquetas pegadas en los vidrios de las peceras que dicen: "No golpee el vidrio"; si realmente querés que el pulpo sea pulpo, bueno, no lo molestes.

Manuela: Bueno, eso olvídate. O sea, o hay que decirlo o es parte de...

Eduardo: Pero a lo que voy, lo que quería decir con eso es que bueno, el pulpo ya está fuera del agua; veamos qué ocurre.

Igual siempre digo "menos mal que no pasó lo que yo imaginé, menos mal que la escenógrafa empezó a hacer los caballos una semana antes de la inauguración y vi la estructura vacía y fue el caballo que imaginaba, o que la tortuga no fue en el Central Park, que el camión llegó a la triple frontera pero no cruzó a Brasil y a Paraguay, que el tratamiento homeopático no fueron seis tanques de mil quinientos litros de homeopatía..."

Manuela: Que el volcán no era el Cotopaxi...

Eduardo: ¡Dios!, tal cual. Por eso es que con el pulpo pienso que, bueno, confiaré en la entidad, nada más. Que se exprese el pulpo en ese momento, no lo sé... una vez que estén las ochenta personas con todo eso, ahí va a ocurrir algo; ¿qué? Por ahora, no sé.

"I Dreamt of Someone Being a Turtle
But Suddenly it Was (Turtle)"

A conversation between Manuela Moscoso, Eduardo
Navarro and Daniela Pérez
(December, 2015)

Daniela: When we started talking about working on a new project for the Museo Tamayo, you had a notebook with potential ideas and sketches. Amongst them, I believe there was a drawing of a yellow octopus: I don't know how similar that original idea is to the ongoing one. In other words: when and how did you develop an idea for a project in which the octopus would be the main source of inspiration and where does this idea come from?

Eduardo: When I drew the yellow octopus, I was more interested in the idea of an installation in which a lot of people, holding hands, would reach a high state of concentration while focusing on the touch. In that joining of hands, I thought of that moment in breakdance where they all hold hands and create an electric wave, and something is passed on, an electric circuit is formed; that is the initial idea: to use the body as a transmitter.

Manuela: But were you thinking of ideas of electrical transmission using the body? Did you start out with a universe of ideas in connection with electrical transmission and then the octopus came about? Or how did it happen?

Eduardo: It's more like an instinct; imagining, for instance, a bunch of people forming a transmission scheme as they touch, and from there on I explored that idea. One possibility was that between all of them they would form an electric circuit. Another one was that they would all have some sort of metal tape in one hand and that the octopus would have like a central head and whenever they came into touch, the octopus would come to life, like a CPU connecting many computers together. Nevertheless, in the octopus' case, it started out as an idea primarily based on energy or electrical transmission, like a collective reiki.

Daniela: That's interesting because even though you have worked on various occasions using different people at different scales -from a specialized conversation that can lead you to the knowledge of something, until then unknown to you, to the participation of multiple individuals, each acting with their own body and from a personal perspective; this time, and since the beginning, you took into account an indefinite number of interconnected people, either forming this energy wave we were talking about or making up a more complex being than the simple individual. It is probably similar to working

with people, where each person makes a contribution without having to be literally joined together, conforming a larger entity, as it is the case in OCTOPIA.

Eduardo: Indeed, the idea that all of them together would form something new is also connected with losing one's individuality and I think that the horses' performance conveyed some of that [*Horses Don't Lie*, 2013)]. To be able to just be and reach a state in which you think with pictures and not words, as animals do, it was necessary to be committed to being connected only to the body and the senses. In the octopus, the first picture that came to mind was something similar: What would happen if I were to use the octopus as a system of thought, an electrical system, a neurological system, just like a scenario for a situation in which people are neurons, rather than individuals? Although I think the octopus is also linked to the turtle (*Timeless Alex*, 2015), and in that sense there is a certain need to trust in the system I have set up. Nevertheless, in this work I never talked to a specialist in octopus the original concept was more intuitive: I thought of the octopus as a holistic structure. To create *Horses Don't Lie*, I spent a long time reading Temple Grandin and I consulted a specialist in autism to understand the power of touch and what equine therapy was.

Manuela: I think the other day you were saying that the concept of collectiveness interests you less, and what is of your interest is the idea that once you were part of the octopus, the octopus took possession of you. That had to do more with the idea that as long as this other entity possesses you, no one can act independently, you are the octopus. Do you recall that?

Eduardo: Yes, that's why I don't conceive it as a performance. The way I see it, is that an entity is put in motion, but this entity is in no way connected to the public nor does it have any responsibility towards it; when the octopus is no longer active, it ceases to be and that's it. The eighty participants who will activate the octopus, will provide it with its extremities, in other words, each dancer has ten fingers and ten toes, adding up to a total of 1600 extremities that will be part of the octopus. Between them all, a hypersensitive entity that exists in space and time is formed. Hence, the need for scale. Am I answering your questions or am I going off at a tangent?

Manuela: Slightly; it's just that you were talking about this idea in connection with the turtle, that the point wasn't to act or to be a turtle actor, but to let the turtle act inside of you.

Eduardo: Yes, it's like what it is said about hypnosis, that you don't become the chicken but that the chicken becomes you, it's like a role reversal; I am not acting as an octopus, rather the octopus is using me to be an octopus.

Daniela: And in this case, what elements of the octopus allow us to really conceive the octopus as such?

Eduardo: It's not really an element... The physical element constitutes the restriction of being that animal. But it doesn't mean that the element is part of a sum and the whole octopus and whichever number of suction cups that conform it. Rather, each suction cup will be a person, so, to be a suction cup is what will make the octopus be such, as a holistic entity. I think that the physical restriction used as a tool is what makes the horses and the turtle. To be a turtle, first there is the physical restriction: to move slowly; then comes the sensory transformation, the senses become timeless when thoughts are no longer in the shape of words; and last comes the metabolic transformation, as in lowering the pulse and digesting slower. During rehearsals of the horses, I would emphasize to the dancers "don't act as horses", but then they would say to me "ok, now we all come out together and we all lift one leg". So it was very important to make it clear that it wasn't a choreography; if they are horses, horses don't do choreographies unless they are hyper-domesticated as in the circus, right? Now, in my opinion, in this case, what makes the octopus an octopus is exactly that, the hyper... And that is thanks to the anonymous sensor that each person brings.

Manuela: Could you elaborate a little on where this reflection on performance comes from? During your last visit we spoke about your work, and you said something had happened with certain projects since 2010. There was a change in the way you operate that modifies your approach to the subjects that interest you: the octopus is one of those projects, the horse is another, but change manifested itself very clearly and for the first time in *Órbita* (Orbit, 2013). Do you remember that conversation? We also talked about...

Eduardo: the bus [Estudio Jurídico Mercosur, (Law Firm Mercosur, 2012)].

Manuela: the bus. But, why that change in 2010?

Eduardo: It seems to me that in the previous works there was some sort of appropriation when certain partnership with a specialist would take place, but I would try to make sure that the person with whom I collaborated would remain inside a parenthesis. I would create a situation in which the person would enter some kind of magic surrealism and was neither modified nor judged, but rather enhanced, like the priest in *Sanctificacion* (2012), the Mormons in *La sede* (2004), the psychologist in *Colleagues* (2006) or the people trying to quit smoking in *Primer Maratón Antitabaco* (2005). From the bus onwards, it ceased to be a space where I would invite a specialist to be in a situation foreign to his own practice; since 2011 the transformation achieved by their professional practice started to become part of the work itself, like for example working with a homeopath in *Tratamiento homeopático para el Río de la Plata* (Homeopathic Treatment for Rio de la Plata, 2013). I think that as of 2011, I basically lifted the parenthesis.

Manuela: Please talk a bit about the bus for the sake of the reader...

Eduardo: What connects the bus with previous works is the idea of working around what we consider as real. The bus took the law, represented by a group of lawyers, to a place where supposedly there is not a common law, but three different realities, where the kind of parabola with the law: the man creates the law and later the law creates the man, and from then onwards, the law is considered to be real and solid, and it is fact, that that's just the way it is, period. But in that triangle...

Manuela: Mercosur...

Eduardo: ...of Paraguay, Argentina and Brazil, I was interested in how that reality changes just by crossing an imaginary line. Law and reality in each one of these places are nothing but conventions, obviously. I would sometimes think of the ant that would cross that border a thousand times and its reality is just as real as ours. I was trying to create a work that would absorb that reality that to some extent seems surreal to me. To cross a line... I would observe that a lot, the birds flying over the border, the palm trees... And I would think "it's crazy all that convention created around something that doesn't exist, but it is as solid as gravity or physics"; that is what the bus is about.

Manuela: What would you do in the bus, you would drive around those places and what would happen?

Eduardo: One could confer with three different lawyers, one from each country. What can happen in the triple border is that if your wife is from Paraguay, and your son was born in Brazil and you are from Argentina, and you file for divorce, it's like..."My God, let's see how we sort this out"... Everything is always in constant movement: who and what has priority, that is the question. And that's all the bus would offer, the possibility of consulting three lawyers from different countries at the same time. As far as I know, this scenario doesn't exist in the triple border: a law firm in which one has simultaneous access to three lawyers, each representing their respective reality.

After the bus, came Órbita, and from then on I didn't feel the need to work with a lawyer acting as a lawyer. A yoga teacher participated in Órbita as a guide and I collaborated with her in such a way that she too, somehow, would modify her own usual meditation. So I think the difference between the bus and the subsequent works, is that the people with whom I work modify their own practice during our collaboration, like, for instance, the homeopath; and the collaboration is no longer with people who offer a service, but that rather help me re-understand what we take for granted such as rivers, volcanoes or an imaginary landscape created in our minds. So, the role of the collaborator is somehow blurred and a transformation takes place, it is no longer "ready-made".

Daniela: How do you imagine the collaboration with the choreographer (Andrea Chirinos), the dancers and the coordinator (Mariana Arteaga) in OCTOPIA, even if you haven't started the rehearsals all together?

Eduardo: What interested me most about Andrea when we spoke in person in December (2015) is what she said: "Let's see how we can domesticate this octopus"... I found the idea of a non-domesticated animal very interesting, an animal that knows no rules and doesn't know how to live in society or doesn't know how to "shake!". I think Andrea and Mariana will help us find the octopus, without it turning into a choreography.

Daniela: Changing the subject a little, I stared thinking about a much more physical and material quality vis-à-vis the octopus and about an

aesthetic that also has a very direct dialogue with the aesthetic of the horse [*Horses Don't Lie*]. And there is something very powerful that reminds us -or me at least- of the prosthesis in those harnesses, so I wanted to discuss that, how important it is for you to create certain extensions of the body where one is not necessarily oneself, right? That is to say, those prosthesis play a crucial role, they define the movement of all that mass of people that make up the giant octopus.

Eduardo: You mean, what role does the prosthesis play?

Daniela: Yes.

Eduardo: I think the idea of the prosthesis in the horses was to be able to reach an instance of a certain mimic or reproduction of a horse's movement. For me, the most important thing in the play about the horses was that it is not a disguise, but a vehicle that helped the dancers to reach a horse state, which in the long-run is intangible; there was something of the horse's spirit and how to reach it and that was what I cared about the most. Recognizing visually the shape of the horse wasn't that important and that's why it was like a drawing, a hollow outline...

Daniela: Of course, but that outline was enough to make the association with a preexisting entity, or to be able to complete the picture...

Eduardo: What I wanted was that no matter the distance between the spectator and the horse, he or she could always see something that emulated a horse. The lack of information was a key element to ensure that the spectator would complete the picture with his own imagination and that one would see it and say: "Oh yes, is that a horse or a person? Ah no, it's a person", and to have that instance in which the mind completes what the eye does not see. In the turtle [*Timeless Alex*] it was different because I was looking for something closer to the sensation of seeing the work with closed eyes. For me, that piece works much better once you stop seeing the turtle and you remember the work as if in a dream, like "Ah! I dreamt of someone being a turtle but suddenly it was (turtle)", that blurry moment where images of dreams and reality intertwine is what mattered to me. That piece was about the time shared with the turtle and how the turtle is remembered; the turtle is just that, a turtle-person or a person-turtle, a vague memory.

Manuela: But that is also the case in Órbita, right?

Eduardo: Yes. In Órbita the guide would take you across a landscape: a waterfall, a forest... And what mattered was what each person created in his or her mind. One would arrive to the stadium, would go in and while people entered, we (the ones rubbing the glasses) went around the racetrack, in such a way that there was a visual and sound element where you could hear the glasses being rubbed by our fingers and when the public would sit down, the guide would say: "Let's begin by closing our eyes...". And twenty minutes later, after the guided meditation, they would open them -if they followed instructions, of course-. That was no minor detail, each to their own, but yes, the important part was that the work didn't happen in the stadium but what happened in the mind of the spectator. And it was a way of creating a diptych between the emptiness of the stadium and leaving with the play in mind as though there were two containers, one that remains empty and one that went away full. And whomever wishes to remember the play, will do so by remembering whatever their imagination created and not so much by what was actually going on there.

I think all of my works have a bit of that, that element of dream or post-dream.

Manuela: Dream or imagination: are they the same to you, or how do you define them? Or is "reverie" a more adequate term?

Eduardo: For me, dreaming is like losing control, while the imagination is more domesticated depending on one's desires. But in dreams there is no control, I think that even the narrative of the pieces can be imagined the way a person wants. I feel that with the bus I don't need to show any more pictures. That's why, not so long ago, I started to think that in my website there could be only audios. The narrative part of the work is something I want to explore right now. For me it would be ideal if people would dream about the work afterwards, if that were to happen, then the work would have penetrated another cycle and would have continuity from then on.

Daniela: In that sense, is an exhibition hall absolutely necessary to you? (I mention this in relation to an exercise we did on this occasion but decided to abort). I ask this because you usually try to activate from other places, and when you need to think of documentation or physical objects, for there to be a more constant encounter, one

not so fleeting, it's slightly like forcing the dynamic of nature implicitly present in your work. Maybe not always, but I am generalizing now...

Eduardo: Yes. Well, in Órbita there was not an exhibition area as such. You just went to see it and when you left the stadium, the work would end there and then. There is a sculptural quality in the elements that lead that construction to a dreamlike feeling. I believe that not displaying those elements restricts the imagination on how to use them and I think it becomes too...

Manuela: Hermetic?

Eduardo: It becomes solemn, I think. As if in that "I will only show you the activation", it becomes too much like a film, nevertheless, that instance between live turtle, element turtle...

Manuela: Element in the exhibit room, you mean?

Eduardo: Yes, well, actually I didn't really want to show the horses. And I remember Sofía Hernández told me "It would be better to show them", for me it was better that they would appear and then disappear, but I later understood there is a theatrical quality to it. It would be good to be able to see the actors hanging from the coat rack on the way out, wouldn't it? This is the cast we used... I never liked that concept of "I am someone else while I am on stage and then ciao, nothing".

Daniela: That's fantastic, we must create an image of what you just said...

Eduardo: Well, I don't know, it was important to show what was left of the horse and that's what was left afterwards, hanging. Seeing that instance dis-functionalized the transformation; you would see it and say: "Where there people inside this, is that how it was?". I find the breaking point instance between the before and the after to be important, between the suspension of disbelief and reality. Without that break, the activation would be like a mere magic trick, it is like seeing the mechanism that allows you to be a horse, that's why it is important to see the prosthesis that the dancers used.

Manuela: Changing the subject a little, although I would like to connect the works we are talking about with Poema volcánico (Volcanic Poem, 2014) and the *Tratamiento homeopático para el Río de la Plata*; in these last two, there is something about the mysteries of nature where you try to create ways of communicating not only with the human being that we are, we who have

the “gift” of speech, but also with other entities. That is to say, in the case of the octopus, the idea was that everyone communicates through the body and not through speech; there are also instances in which you try and talk to other beings in different ways; my question to you is: how does one communicate with or transmit to or from those who are non-human?

Eduardo: It's just that I trust more that which is non-measurable rather than measurable. And I believe that the volcano as a volcano is like an over-studied rock. I find it more interesting to think of the volcano as a possibility of reversing the role of knowledge. I think that was also the case in Río de la Plata. The river's water is a non-measurable entity since its water is forever changing as opposed to that of a lake.

Manuela: Could you go deeper? What are your views on “reversing the roles”? What do you mean by that?

Eduardo: I think that the volcano has already been studied as such and that there is something of that knowledge that has a limit as far as what can be measured and what can't, it is only a measuring instance, a volcano as a volcano. I was searching for another type of connection to the volcano, a way in which it would be the volcano itself that would communicate something as opposed to the person who was doing the measuring. That is what I mean by “reversing the roles”. In other words, I didn't want to become the painter who would go to the landscape and paint it to later hang it on the wall at home, I'd rather the volcano do something unpredictable. Hence the importance of putting together a kind of typewriter through which the volcano could express something, to give it a paintbrush in a way, so that the volcano's energy hand could use it. I wanted to give the volcano's energy its place, but not the energy of an earthquake or expecting it to erupt or something, but just the energy born from sheer contact.

Manuela: And what's the relation between this machine and the work [*La mecánica del abecedario* (2015)] you did for the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)?

Eduardo: I think that in *La mecánica del abecedario* the machine is just a tool. Its only purpose is to express something it is not, and I think that the volcano's machine is different. I mean, it wasn't even a machine, it was a *collage*, but the *collage* was created so that the volcano could use it; that's

why I think of it as a typewriter, made for the volcano. The machine at the MALBA was just a printer.

Manuela: Interesting. Tell us about that printer: how is it connected to the rest of your works?

Eduardo: All works are born from words, that printer is a kind of tribute to that moment in which ideas are born, and the letters on top work as a seal-machine, for example, I wrote “Primer Maratón Antitabaco” in a notebook and that's it, that's what it was. The work was first of all a title...

Manuela: Ahora toca hacer.

Eduardo: And *Estudio Jurídico Mercosur* was the same principle, I wrote down “Bar legal” (Legal bar). But I mean, it's like a condensation: it's there, then it drops and it condenses and that's it, the title is formed... That's why the machine is called “*La mecánica del abecedario*”.

Now, in the octopus' case and speaking of the printing machine, it's the first time that there is a kind of module planned beforehand, because it was important that the octopus could be dismantled, put back together again and sent. The octopus as a prosthesis is a file that is sent all over the world because I believe that that too gives it a quality of existing. That is why we used laser cutting and MDF wood so that the work can be reproduced in any place where laser cutting exists, it's only a question of sending a file by e-mail. On the other hand, the turtle is a turtle and it is *that* turtle. The octopus is a module, a structure for which people provide a service, something like that.

Manuela: Something kinetic?

Eduardo: What do you mean?

Manuela: I don't know, like the kinetic sculptures you create, just as a mini software like Julio Le Parc, you know?, like a light that comes on and off, inside a sculpture, like something very minimalistic. Or...

Eduardo: Yes, I think people fulfill that role, because since Le Parc works with light, he makes light work in return, in a way he uses it. The octopus will be something very similar; on the one hand, there is the octopus, and on the other the way the octopus will be channeled through all these people. But yes, it is like working with something as fleeting as light, like with an entity that is nowhere, that is unknown. It has no matter and in that way I think light is a good way to envisage the octopus.

Daniela: I also think it is interesting to return to the fact that the octopus is hypersensitive, and coming back to all you were explaining before, such as the amount of extremities that will end up constituting it and that also constitute an octopus in real life. But at the same time, there are two senses: sight and a communication strategy/tool that is language/speech that are cancelled, right? I mean, they are cancelled at a certain moment for the octopus, at least when it is receiving the energy. But the octopus is hypersensitive, even when sight is impaired and when it finds it hard to communicate in the traditional way humans do. Because in the end it all boils down to that, it is not a human being, right? But individuals *turning into* an octopus.

Basically, I am still speaking about the role of the senses. Why is it so important that eyesight be impaired? Why is it so important they do not communicate using words? And what happens then, what's the intention, or the bet at least? Not that we can know exactly what is going to happen when all these people are together, communicating in a different way, sending energy to each other; and us spectators, where do we stand with the senses we activate to communicate with this entity?

Eduardo: In the octopus' case, when the dancer has his eyes nearly shut, it is a constraint that emphasizes the fact that the extremity plays the role of a sucker for the octopus. I believe that if they cannot see, their connection with the outside world is more instinctive; the octopus becomes a mental state. I think that people may lose concentration if they look at the public, which is what I also told the dancers that were horses: "Forget about the public, if you really are horses, you are beyond someone staring."

Manuela: It is true that great priority is given to eyesight, as the most important of the senses, and that may not always be true. Historically, that is how the senses are divided, when that division doesn't actually exist, it's nearly a way of explaining it, a very westernized one; in other cultures, one learns through all the senses. As you see, you hear, you feel... It's the combination and not only one sense acting for the body, but it is something much more crazy, and I am capable of listening

to a telephone conversation, while looking at you and at the same time feeling that something is bothering me in my shoe. I don't know, I feel your work questions the categorization in which the body is divided and how we can put aside those categories for a moment.

Eduardo: Yes, I believe it's more a question of a state of mind. To create a new way of perceiving things to be able to create another form of communication that is not related to one's competence, in the case of XYZ (2015), and thus slightly modifying the senses as to establish another form of social structure or game, or connection. As far as the senses are concerned, it is very important for me to create a slight modification, to turn something two or three degrees so as to make the experience of assimilating the piece somewhat different.

Manuela: Do you remember what I mentioned about narrative and the idea of a myth? I am also thinking about the paradigm of explaining things: Goethe against Newton, and precisely you were talking about the theory of color, which you studied a great deal. When was it that you read that kind of literature and in what sense did it influence your work?

Eduardo: Yes, in Oliver Sacks' book entitled *Un antropólogo en Marte* (An Anthropologist on Mars), he writes quite a lot about the case of a colorblind person and the studies that they ran to determine if he can see color, or if there is something wrong with his eye which doesn't allow it to perceive some visible waves, because there are various levels of color absorption and creation. I found that very interesting: the historical moment in which they stopped saying "Ah no, it's not the eye that perceives color, color is a mental construction". That's what interested me the most.

Manuela: And who was Oliver Sacks?

Eduardo: He died this year, he was a neurologist. He would write reports on all the cases he treated, they were all strange ones in which the patients would function differently.

Manuela: I find it interesting that in your work you search to provide a space where things would function differently to normal, things we take for granted. Such as the turn of the screw, answering to the inertia by which we see things, by simply

moving, we do a...not even a 360 degrees turn- but just subtle changes, and the human perception can reach different conclusions. And in those conclusions, funny enough, there is a strong holistic element (you used that word). Is it a near mystical phenomenon, to be in this world?

Eduardo: Yes, I am more interest in the uncertainty part of it rather than the opposition between mysticism and mundane. That sort of rivalry that always exists. I think that *Solaris* is a film that explains my work very well, that feeling that one is affected by something greater and that creates a holistic connection, although one always thinks it's the other way around, right? For example, it is always us who go and measure the volcano and take pictures and study it, but there is no dialogue with the volcano beyond that.

Daniela: During the telepathic message during the Mercosur Biennial... What was going on from your side?

The first day that the media covered the Biennial, there was a large press conference, so to speak, in a theatre, and Eduardo sent a telepathic message. That is to say, the public was summoned to enter into...

Manuela: ...your head?

Eduardo: No, for me it's just like radio antennae. Someone sends a message, but if on the other side, no one is open to receive it, it won't be received, if there isn't an open receptor and that message is thought to be stupid, it will never get anywhere, because it has no value and as such it will never arrive. On one hand we have the sent message and on the other the person who must believe that communication isn't only through e-mails, telephone or the spoken word. No other form of communication exists in the world and that was it, to send a message right there.

Manuela: But to whom? You send it to someone, or someone sends it to you?

Eduardo: Me to...

Daniela: ...to all those who were present and knew that Eduardo was on the other side sending that message, that is, of course, if they were open to it.

Manuela: But that is how affectivity works, isn't it? In the beginning it's not really a feeling or an emotion, it's a certain amount of intensity, obviously invisible, in which you are open

to being influenced by me and me by you; if that back and forth of communication failed to exist, there would be no affectivity. Applying this to your work, how would it be?

Eduardo: I think that the telepathic message called upon a certain emotional technology. Everything affects everything, that is true, but that doesn't mean there is communication. With social media for instance, it is a hyper-connectivity, but in no way a guarantee of communication. And I think that's what that hyper-connectivity also does, it makes you "non-liable", since it is taken for granted that you are integrated, that your way of acting is guided as if it were a puzzle, there are rules. I don't know, I think that the message was a more intimate instance of communication. That's why touch has an important place in my investigation. The idea of touching the volcano is not the same as to take pictures of it. To take pictures is to connect with people, that's why photos exist. For me, the idea of communication is on a one to one scale and it starts building just like when the drop falls in the water, leaving a ring that expands.

Manuela: The Doppler effect.

Eduardo: ...as though the drop were to fall on somebody's head and the rings start forming and afterwards all the rings were to interconnect at some point. But I don't believe it works the other way around, society, holistically speaking, doesn't interest me, nor does the metaphor or the representation of animals. What interests me is the animal itself, I trust it, yet I don't trust what we project on them. That's why I try to make the eye contact very instinctive; the horses were there for three hours. You come in, you see a horse and you leave, but I trust that at that moment there is a communion between the spectator, the horse, the person turning into a horse and the eye contact; it is not symbolic, it is real. There has to be contact with the play. We always project things on animals, for example, the turtle is patient, long-lived, the...

Daniela: But don't you think that what made you think of, or choose the octopus, what made you think it was interesting, was inevitably that projection? For starters, do you think it would have been possible to rid yourself of that background? You know that the octopus has been thoroughly studied and despite the idea that *this* octopus is hypersensitive, perhaps not all the octopus' tentacles or extremities

(of eighty individuals) are necessarily going to perceive. I'm only thinking that maybe some suckers may not be activated, do you see what I mean?

Eduardo: What you were saying about the octopus having already being studied, is what I used to think about the volcano. I wasn't interested in talking about studies about the volcano, nothing I could possibly do is going to improve on a scientist's lifelong study of the matter. But it is true that it is impossible to see a volcano the same way as someone who has never set his eyes on one...

Manuela: In fact, you spoke with the volcanologists.

Eduardo: Yes, I had a meeting with volcanologists to pick out the volcano.

Daniela: Of course, but what I mean is that that general knowledge of the octopus, above all, is what led you to choose the octopus and to trust that entity, you know? You didn't have to understand the octopus as specialists do.

Eduardo: Well, it's a relationship that also implies making contact through this lack of knowledge...

Manuela: ...the expert knowledge.

Eduardo: Of course, I believe it encourages a dialogue with that predetermined discipline and I think that as far as that goes, you can't be sure of the end results either.

Daniela: I know, I just think that that intuition is "premeditated" due to a lot of factors...

Eduardo: Yes, that is inevitable, it has to do with the imagination (I used to watch Squiddly Diddly a lot).

Manuela: What's Squiddly Diddly?

Daniela: A cartoon.

Eduardo: An octopus that worked in an aquarium, it was a sort of false biped that would walk like *this*...

Daniela: Purple.

Manuela: But how? Where?

Eduardo: A cartoon. I used to love it.

Daniela: It was sort of clumsy, wasn't it?

Eduardo: It spoke weird and its job was to clean the aquarium, he was an employee and had a little hat.

Manuela: I mean, I don't know, I don't want to sound like a drag but it's like Isabelle Stengers' "la ecología de la práctica" (an ecology of practices); that is to say, to know it's an octopus, not only do you have to ask the specialists about it, but you would also have to ask, for instance, the expert on animal protection, because it is the law that usually decides the parameters in which the octopus can be considered or not as a being which has rights, or other practices that allow us to know the subject of study from different perspectives. In the octopus' case, a chef could be another specialist... The other day I watched the documentary called *Jiro*, about a seventy year old Japanese man who has a tiny sushi shop; his cooking is amazing, to cook the octopus, he massages it for an hour for it to be very tasty, so it is just right. But let's say, if we had to talk about the octopus, we would also have to talk to the cook, because each practice has its own approach to the animal, and hierarchies don't apply as to whether one is a scientist or not.

Eduardo: I think this work also questions the understanding of the octopus that isn't one...just like the horses. That's why it is ideal that the activation be seen at least for twenty minutes, because after twenty minutes something happens, like you don't see anymore, the horse starts looking at you. I think that with the octopus the same will happen, the spectator will say "Capitalism, expert, the octopus is food, it isn't, the study of the octopus, etc...." and after a while, when one stops seeing through the ideas we project on the octopus, it will take on a life of its own. I am talking to you now and saying "This is how a new octopus can be, out of the water, in a different scale, but in the end it is not a living octopus". The live octopus is studied, eaten, we write about capitalism, but that is why I believe we have to give this octopus its place, for it to talk... But well, I guess that will happen once we establish communication with the octopus we are creating and not as a symbol or a representation. We have to look at it through empty eyes, but I think that to begin with, it will be studied. And that's ok; after a while, the octopus will talk to us.

Manuela: How funny that you associate the octopus to capitalism, because all that comes to mind for me is a very intelligent creature and nothing to do with capitalism.

Eduardo: Well, it can be interpreted in many ways, but for me it is important that the octopus we are building is not a representation of a system, we must let the octopus be. Not as a tool for knowledge, because one always thinks: "I don't understand what is happening to us as a society, so I will go out there to find out, the octopus shall explain to us who we are". OCTOPIA will not serve as an explanation, we must be confident that the octopus will express itself and we will not know that until it is in front of us, I think that is important.

Manuela: Yes, we must not project our expectations on it.

Eduardo: Of course, we mustn't domesticate it.

Daniela: In this case you aren't imposing binoculars or a distant location from which to observe it, as a predetermined condition.

Eduardo: Yes, there will be no restriction as with the horses, as far as distance is concerned. But it is important to say: "Do not disturb the octopus", as a condition to observe it, like a notice on a fish tank that says: "do not tap on the glass"; if you really want the octopus to be an octopus, well, don't disturb it.

Manuela: Well, of course. I mean, does it have to be said or is it part of...

Eduardo: But what I am trying to say is that the octopus is, well, out of the water; let's see what happens.

I always say "Thankfully, what I imagined didn't happen; luckily, the stage designer started making the horses one week before the opening and I got to see the empty structures and it was the horse I had in mind, or that the turtle didn't happen in Central Park, that the bus arrived to the triple border but did not cross over to Brazil and Paraguay, and that the homeopathic treatment wasn't six tanks of five hundred liters of homeopathy..."

Manuela: That the volcano wasn't the Cotopaxi...

Eduardo: God! Exactly. That is why with the octopus I will trust the entity and nothing more. Will the octopus express itself at that moment, I don't know... Once all eighty people are there, all hooked up, something will happen. What? At the moment, I don't know.

LISTA DE OBRA / LIST OF WORKS

- Órbita*, 2013
Orbit
Universidad Torcuato Di Tella,
Buenos Aires, Argentina
Fotografías / Photos:
Bruno Dubner, Nicolas Goldberg
Cortesía del artista / Courtesy of the artist
- Horses Don't Lie*, 2013
Los caballos no mienten
Colección / Collection Alec Oxenford
Fotografías / Photos:
© Anderson Astor Schwingel
Cortesía del artista / Courtesy of the artist
9a. Bienal del Mercosur
Porto Alegre, Brasil
- Timeless Alex*, 2015
Alex sin tiempo
Fotografías / Photos:
© Pascal Perich
Cortesía del artista / Courtesy of the artist
New Museum Triennial
Nueva York, Estados Unidos
- Sanctification*, 2012
Santificación
Fondazione Antonio Ratti
Lago di Como, Italia
Cortesía del artista / Courtesy of the artist
- Tratamiento homeopático para el Río de la Plata*, 2013
Homeopathic Treatment for Rio de la Plata
Fotografías / Photos: Tomas Maglione
Parque de la Memoria
Buenos Aires, Argentina
Cortesía del artista / Courtesy of the artist
- Poema volcánico*, 2014
Volcanic Poem
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Fotografías / Photos:
©Paul Navarrete
12 Bienal de Cuenca
Cuenca, Ecuador
Cortesía del artista / Courtesy of the artist
- XYZ*, 2015
Colección Sharjah Art Foundation
Fotografías / Photos:
© Sharjah Art Foundation
12 Bienal de Sharjah
Sharjah, Emiratos Árabes Unidos
Cortesía del artista / Courtesy of the artist
- La mecánica del abecedario*, 2015
The mechanics of the alphabet
Colección / Collection Gabriel Guilligan
Colección / Collection Alec Oxenford
Fotografías / Photos:
© Gustavo Lowry
MALBA
Buenos Aires, Argentina
Cortesía del artista / Courtesy of the artist
- OCTOPIA*, 2016
Escultura activada en presentaciones programadas
MDF corte láser, elásticos, leotardos, ganchos
Diseño industrial:
Emilia Alvarez
- Sculpture, activated through programed presentations
MDF laser cutting, elastic leotards, hangers
Industrial design:
Emilia Alvarez
- pp. 128-133
Eduardo Navarro
Dibujos preparatorios para OCTOPIA / Sketches of OCTOPIA
- pp. 136-175
Estructura de OCTOPIA en salas; preparación de los 80 voluntarios y activación en la explanada del Museo Tamayo
- Structure of OCTOPIA in galleries; the volunteers preparing for the presentation, and presentation at esplanade at Museo Tamayo
- pp. 177-193
Activación en el patio de esculturas del Museo Tamayo
- Presentation in the patio of sculptures at Museo Tamayo
- Fotografías / Photos:
© Enrique Macias

SECRETARÍA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

**INSTITUTO NACIONAL
DE BELLAS ARTES**

Maria Cristina García Cepeda
Directora General

Xavier Guzmán Uriola
Subdirector General del
Patrimonio Artístico Inmueble

Magdalena Zavala Bonachea
Coordinadora Nacional
de Artes Visuales

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión
y Relaciones Públicas

**MUSEO TAMAYO ARTE
CONTEMPORÁNEO**

Juan A. Gaitán
Director

Daniela Pérez
Subdirectora Artística

Juan Carlos Pereda Gutiérrez
Subdirector de Colecciones

Amanda Echeverría Corcuerá
Subdirectora de Desarrollo
Institucional

Ana Carmina Muñoz Osorio
Subdirectora Administrativa

Martha Sánchez Fuentes
Subdirectora Técnica

Andrea Paasch
Coordinación de Proyectos
Especiales y de Dirección

Verónica Miranda
Asistente de Dirección /
Recursos Humanos y Materiales

Úrsula Verea
Relaciones Públicas

Andrea Wild Botero
International Council

Armando Estrada Rojas
Jesús Rebollar
Auxiliares

Curaduría
Manuela Moscoso
Curadora

Andrés Valtierra
Curador Asociado

Karla Noguez Núñez
Asistente curatorial

Subdirección de Colecciones
Lucía Rodarte
Registro de obra

Yisel Rahal
Asistente curatorial

Enrique Posadas
Bodega de obra

Educación
Manuel Alcalá
Jefe de Educación

Ana Paula Pérez Córdova
Coordinadora general de Taller
Tamayo/Investigación, desarrollo
y contenido

Ana Luisa Espinosa
Asistente educativo

Cristina Brambila
Carlos Amado Cabrales
Itzel Esquivel
Sofía Prado
Ricardo Daniel Sierra Mercado
María Pía Vásquez
Adrián Villar Apolinar
Talleristas Sala Educativa

Voluntariado
Alejandra del Carmen Can Pérez
Grace Cheja Sitton

María Luisa Díaz
Pilar Gavito
Francisco Lleros Durón
Montserrat López
Sofía Moreno
Marisol Ocádiz León
María José Ramírez Ochoa
Siouxie Melissa Ríos Cruz
Esi Rosenthal
Carmen Soler

Comunicación
Hélène Ficat
Jefa

Beatriz Cortés Chávez
Coordinadora de prensa

Paulina de la Paz
Redes sociales

Marco A. Rodríguez
Diseñador

Editorial

Arely Ramírez Moyao
Coordinadora

Nicole Monsiváis
Diseño

Administración

Ivone Papaqui
Miriam Olmos Domínguez
Jorge Mario Sandoval López
Recursos Materiales

Julieta Islas Solís
Hilda Islas Solís
Recursos Financieros

Delia Velázquez Gama
Silvia Sánchez
Gestión documental y
archivo de transparencia

Roberto Segura Pineda
Almacén

Óscar Hernández
Gonzalo López Bazaldú
Gabriel Nieto Santuario
Guadalupe Osorio
Óscar Patiño Arellano
Personal de apoyo

Israel Hernández Frías
Daniel Jiménez
Óscar Molina Camacho
Antonio Ovalle Martínez
Miguel Ovalle Martínez
Olivo Sotero Álvarez
Estacionamiento

Museografía

Rodolfo García Lara
Jefe

Jorge Alvarado Arellano
Carlos Maldonado Bravo
Daniel Reyes Ramírez
Pablo Servín Ángel
Equipo de montaje

Diego Moreno
Asistente de Subdirección
Técnica

Medios audiovisuales

Jacobo Horowich
Jefe

Juan Martín Chávez Vélez
Octavio Villaescusa
Equipo

Mantenimiento

Andrés Rivera Arrieta
Jefe

Daniel Lescas Rojas
Jorge Luis Sánchez Ramos
Equipo

Seguridad

Alfredo Espíndola Vélez
Jefe

Alfonso Alvarado Arellano
Verónica Arrieta Luna
Alicia Barreto Flores
María Asunción Atanasio
Equipo

**FUNDACIÓN OLGA
Y RUFINO TAMAYO,
A.C.**

David Cohen Sitton
Presidente

Ninfa Salinas Sada
Vicepresidenta

Aimée Servitje
Tesorera

Patronos
Juan Domingo Beckmann
Legorreta
María Eugenia Bermúdez
de Ferrer

Rosa María Bermúdez Flores
Magda Carranza de Akle
Fernando Chico Pardo
David Cohen Sitton
Agustín Coppel Luken
Moisés Cosío Espinosa
Alfonso de Angoitia Noriega
Xavier de Bellefon

Antonio del Valle Ruiz
Álvaro Fernández Garza
Carlos Hank Rhon
Eugenio López Alonso
Alejandro Ramírez Magaña
Ninfa Salinas Sada
Aimée Servitje y Roberto
Servitje

Enrique y Beatriz Vainer
Asociados

Teodoro González de León
Jaime Zabludovsky Kuper
Honorarios

Mireille Sentíes
Asistente de Presidencia

María Antonieta Hernández
Administración

Estefanía Cesin
Coordinadora de eventos

Anahí Méndez
Auxiliar de eventos

Dennise Abush Chelminsky
Proyectos especiales

Erika Montes de Oca Velázquez
Atención en Tienda

Naguib Kuri
Gerente operativo
del restaurante

**Derechos de autor
de Rufino Tamayo**

María Eugenia Bermúdez
de Ferrer
Iliana Sánchez Gallegos
Julio Álvarez

Publicado con motivo
de la exposición
/ This book is published on the
occasion of the exhibition

Eduardo Navarro - OCTOPIA
Museo Tamayo Arte
Contemporáneo
Ciudad de México
12.03.2016 – 03.07.2016

Curadoras y editoras
/ Curators and editors
Manuela Moscoso
Daniela Pérez

Asistentes curatoriales
/ Curatorial assistants
Adriana Domínguez
Karla Noguera Núñez

Agradecemos la valiosa
participación de los voluntarios
que activan OCTOPIA, así como
el apoyo de la coreógrafa
Andrea Chirinos y a Mariana
Arteaga para la activación
colectiva.

We would like to thank the
volunteers in OCTOPIA, their
contributions are extremely
valuable. Also, thank you to the
choreographer Andrea Chirinos,
and Mariana Arteaga for the
collective activation.

Agradecimientos especiales /
Special thanks to: Liliana Cruz,
Verónica Flom,
Alejandro Ikonicooff y / and
Daniel Navarro.

Primera edición:
2016

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional
de Bellas Artes

Coordinación Editorial
/ Editorial Coordination:
Arely Ramírez

Diseño / Design:
Maricris Herrera,
Santiago Martínez Alberú
(Estudio Herrera) y
Marco A. Rodríguez

Diseño de logo OCTOPIA
/ OCTOPIA logo design:
Vanina Scolavino

Traducción / Translation:
Pilar Carril Villarreal,
María José Pérez de Salazar
Fitzpatrick

Corrección de estilo
/Copy Editing:
Arely Ramírez

Las características gráficas y
tipográficas de esta edición son
propiedad del Instituto Nacional
de Bellas Artes de la Secretaría
de Cultura

The graphic and typographic
characteristics of this edition
are owned by the Instituto
Nacional de Bellas Artes de la
Secretaría de Cultura

Todos los Derechos Reservados.

ISBN INBA:
en trámite

Impreso en México
/Printed in Mexico

Queda prohibida la reproducción
total o parcial de esta obra por
cualquier medio o procedimiento,
comprendidos la reprografía
y el tratamiento informático,
la fotocopia o la grabación, sin
la previa autorización por escrito
de la Secretaría de Cultura/
Instituto Nacional de Bellas Artes

All rights reserved.
Total or partial reproduction
of this work by any means or
process, including photocopying
and computer processing,
photocopying or recording,
without the prior written
permission of the Secretaría
de Cultura/Instituto Nacional de
Bellas Artes

D.R. © 2016 de la presente
edición Instituto Nacional
de Bellas Artes
Paseo de la Reforma
y Campo Marte s/n
Chapultepec Polanco
11560, Ciudad de México

Museo Tamayo
Arte Contemporáneo
Paseo de la Reforma 51,
Bosque de Chapultepec
11580, Ciudad de México

D.R. © de los textos
© Sarah Demeuse
© Chus Martínez
© Manuela Moscoso
© Eduardo Navarro
© Daniela Pérez

D.R. © de las imágenes
© Eduardo Navarro
© Enrique Macías

