







*tono lengua boca* es el título de la exposición de la artista Wendelien van Oldenborgh que presenta el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, comisariada por Anna Manubens. La muestra reúne gran parte de su producción audiovisual, en lo que constituye su primera retrospectiva a nivel internacional y la primera exposición institucional realizada por la artista en nuestro país.

Wendelien van Oldenborgh, conocida por sus trabajos de cine, de exposición e instalaciones multimedia, es hoy día la artista más destacada de la escena holandesa, representante de los Países Bajos en el pabellón nacional de la 57ª edición de la Bienal de Venecia y galardonada en 2014 con el Dr. A. H. Heineken Prize, el más prestigioso galardón de su país.

El modo en que esta artista aborda el lenguaje audiovisual se explica a partir de la organización de un rodaje llevado a cabo en el año 2004 que, en principio, no estaba orientado a ser una película sino a generar una situación para producir imágenes donde la idea de lo colectivo reemplazaba por completo al hecho individual. Con aquella pieza, la artista anulaba los protocolos habituales del cine —guion preestablecido, tiempos, etc.— ya que con la excusa de un rodaje reunió a un grupo de amigos

con el fin de averiguar qué hacer con todo aquel material y reflexionar improvisadamente sobre la responsabilidad de lo producido: ¿Desde qué lugar tomar la palabra? ¿Qué decir? ¿Con qué legitimidad? En su trabajo, la artista evidencia la importancia de los procesos colectivos a la hora de construir una obra más que de los resultados en sí mismos. De esta forma, los modos de interpretación grupal se convierten en formas de visibilizar y exorcizar herencias discursivas coloniales, ideológicas, raciales o de clase, que de otro modo persisten inadvertidamente reproducidas.

El título de la muestra, *tono lengua boca*, remite a la idea de la conversación, del diálogo, y al uso de la palabra tan presente en los procesos corales que reflejan los registros fílmicos de la artista.

Con esta exposición dedicada a una de las creadoras más interesantes de la escena internacional, la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid vuelve a evidenciar el apoyo a la difusión que desde el CA2M se lleva a cabo en materia de arte contemporáneo a través de la singularidad y calidad de sus exposiciones y la insistencia permanente en la importante contribución de las mujeres artistas en el presente.

*tono lengua boca* (tone language/tongue mouth) is the title of an exhibition by the artist Wendelien van Oldenborgh, presented by the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo and curated by Anna Manubens. The show gathers together a substantial part of her audiovisual production to present her first international retrospective, as well as the first institutional exhibition realised by the artist in our country.

Wendelien van Oldenborgh—known for her works in film, exhibitions and multimedia installations—is the most outstanding artist today on the Dutch scene. She represented the Netherlands in its national pavilion of the 57th edition of the Venice Biennale and received the Dr. A.H. Heineken Prize in 2014, the most prestigious art prize in her country.

The manner in which this artist approaches audiovisual language is demonstrated in the organisation of a film shoot she carried out in 2004: it was not conceived to be a film, but as generating a situation for making images, where the idea of the collective replaces individual action entirely. With that work Van Oldenborgh annulled the customary protocols of film (preestablished script, time frames, etc.), since the shoot served as an excuse for bringing together a group of friends to decide what to do with the material and to reflect in an improvisatory manner on the responsibility of the outcome:

From what place should one speak? What to say? With what legitimacy? Van Oldenborgh shows throughout her oeuvre the importance of collective processes—more than the results—when constructing a work. In this way, the modes of group interpretation are transformed into forms of making visible (and which exorcise) colonial, ideological, racial or class legacies that otherwise are inadvertently reproduced.

The title of the exhibition, *tono lengua boca*, refers to the idea of conversation, dialogue and the use of the word so present in the chorus which informs the artist's film recordings.

With this exhibition dedicated to one of the most fascinating artists on the international scene, the Office of Culture, Tourism, and Employment of the Regional Government of Madrid once again supports the work of CA2M in the diffusion of contemporary art through the uniqueness and quality of its exhibitions and its insistence on the vital contribution of women artists to the present.

#### WORKS IN THE EXHIBITION

*Splitsing* (1998)  
Digital video, transferred from Super 8 film, black-and-white, sound  
1 min., loop

*Flight* (1999)  
16 mm film, colour, no sound  
3 min., loop

*A Certain Brazilianness* (2004–2006)

Rotterdam, 2004  
Magazine, book, photocopies and contact sheet  
*A Sample* (2004)  
Digital video, colour, sound

12 min.

*Polyphonic Stage*, Hoogvliet, 2004

Drawings, sketches and publication  
Photographs, 10 × 15 cm each

Digital video, colour, sound

20 min.  
*A Certain Brazilianness: Polyphonic Stage*  
Photograph, mounted on Dibond  
93 × 93 cm

Photo: Bas Princen  
*www.acertainbrazilianness.net* (2005)

Website project

*The Basis for a Song* (2005)  
Slide installation, colour, sound  
24 min., loop

*Maurits Script* (2006)

Two-channel video installation, colour, sound; architectural setting and publication  
26 min. and 38 min.

*No False Echoes* (2008)

Three-channel video installation with acoustic panels, colour, sound  
30 min.

*Bete & Deise* (2012)

Digital video, colour, sound  
41 min.

*La Javanaise* (2012)

Two-channel video installation, colour, sound; curtain  
25 min.

*From Left to Night LP* (2019)

Sound installation and posters  
18 min.

#### PUBLICATIONS

Caspar Barlaeus  
*Nederlandsch Brazilië onder het bewind van Johan Maurits Grave van Nassau (1637–1644)* (Dutch Brazil under the reign of Johan Maurits, count of Nassau)  
Martinus Nijhoff, 's-Gravenhage, 1923  
Courtesy of the Leiden University Library

Soewardi Soerjaningrat  
*Als ik eens Nederlander was* (If I were a Dutchman), pamphlet

Inlandsch Comité tot herdenking van Neerlands Honderdjarige Vrijheid (Indigenous Committee for the commemoration of a Century of Freedom for the Netherlands), Bandoeng, 1913  
Courtesy of the Leiden University Library

*Maurits Script* (2006)  
Video-installation in two channels, colour, sonido; montaje arquitectónico y publicación  
26 min. y 38 min.

*The Basis for a Song* (2005)  
Instalación con proyección de diapositivas, color, sonido  
24 min. en *loop*

*www.acertainbrazilianness.net* (2005)  
Proyecto web

*Polyphonic Stage*, Hoogvliet, 2004  
Dibujos, croquis y publicación  
Fotografías 10 × 15 cm cada una  
Fragmento de video-documentación de la acción en Hoogvliet, 20 min.  
*A Certain Brazilianness; Polyphonic Stage*  
Fotografía en dibond, 93 × 93 cm  
Foto: Bas Princen

*A Certain Brazilianness* (2004–2006)  
Róterdam, 2004  
Revista, libro, fotocopias y hoja de contactos  
*A Sample* (2004)  
Video-documentación del encuentro en Róterdam  
12 min.

*Splitsing* (1998)  
Video digital, transferido de original en 8 mm, blanco y negro, sonido  
1 min. en *loop*

*Flight* (1999)  
Proyección en 16 mm sin sonido  
3 min. en *loop*

*No False Echoes* (2008)  
Video-installación en tres canales con paneles acústicos, color, sonido  
30 min.

*La Javanaise* (2012)  
Video proyectado sobre estructura en dos pantallas, color, sonido, cortina  
25 min.

*Bete & Deise* (2012)  
Video digital, color, sonido  
41 min.

*From Left to Night LP* (2019)  
Instalación sonora, 18 min.  
Pósteres

#### PUBLICACIONES

Caspar Barlaeus  
*Nederlandsch Brazilië onder het bewind van Johan Maurits, grave van Nassau (1637–1644)* (Brasil Holandés bajo el reinado de Johan Maurits, conde de Nassau)  
Martinus Nijhoff, 's-Gravenhage, 1923, cortesía de Leiden University Library

Soewardi Soerjaningrat  
Folleto *Als ik eens Nederlander was* (*Si yo fuese holandés*)  
Inlandsch Comité tot herdenking van Neerlands Honderdjarige Vrijheid, 1913 (Comité Indígena para la conmemoración del Siglo de Libertad para Holanda), cortesía de Leiden University Library

Anna Manubens

The first time that Wendelien van Oldenborgh took part in an exhibition it was not as an artist, but as a curator. It was 1995 and she was living in Antwerp. The exhibition offered, as its subtitle stated, ‘reflections on being in Antwerp’, with works by artists from Argentina, Bangladesh, Benin, Bosnia and Herzegovina, Brazil, Jamaica, Nigeria, Norway, the Philippines, Senegal, South Africa, and the Netherlands. That is, it presented reflections on being a foreigner in Antwerp.

In the text accompanying the show Van Oldenborgh wrote, ‘I am trying to imagine to be other than myself’, asking herself, ‘how far can empathy take you?’

Arthur Jafa, in a recent interview, commented that ‘empathy is maybe the single most important thing that’s at issue now in society. We know that the process of oppressing people requires the person who is oppressing another to first dehumanize them’.<sup>2</sup> If we take Jafa’s words further, the power of film lies in its capacity for exercising the empathy muscle. It is a medium that more than most takes advantage of the emphatic compulsion of the viewer, in order to force identification with subjects that are other.

From that first exhibition until now, Van Oldenborgh’s artistic practice has stretched the muscles of empathy, forcing—no more than on herself—a movement away from the comfort of a self-centred vision to call into question and put into play the place of enunciation in general and that of her own as an artist in particular.

<sup>1</sup> The title of the exhibition is left in the original, it has not been translated into English as ‘sound tongue mouth’. This decision is yet another way of insisting on finding one’s own voice through speaking in another’s tongue or tone.

<sup>2</sup> Arthur Jafa and Tina Campt, ‘Love is the Message, the Plan is Death’, *e-flux journal* 81 (April 2017), <https://www.e-flux.com/journal/81/126451/love-is-the-message-the-plan-is-death> (last accessed August 5, 2019). The first time I visited the space in which *tono lengua boca* is presented (October 3, 2019–January 5, 2020), *Love is the Message, the Message is Death* by Jafa was on show as part of *Elements of Vogue: A Case Study in Radical Performance*, CA2M (November 17, 2017–May 6, 2018). I thought about and read on his film while preparing this exhibition by Wendelien van Oldenborgh.

\*

The first time that Wendelien van Oldenborgh organised a film shoot it was not to make a film per se, but rather to work within the situation of its making: ‘I set out with the form of a film production, but we were not making a film. It was just a basis for things to grow.’<sup>3</sup> In 2004, with no exhibition in mind and with the film strictly as a pretext, Van Oldenborgh gathered colleagues and friends over various days to collectively and artistically process the ‘baggage’ she had accumulated during her recent visits to Brazil. She assigned each of them responsibilities, such as ‘sound’ (to artist Imogen Stidworthy), ‘space’ (to architect Milica Topalović) and ‘script’ (to author and artist Maria Moreira), among other tasks to other persons. Two aspects stand out among those mobilised during the conversations ‘on set’: the structure of priestess and cook Tia Ciata’s house in a favela in Rio de Janeiro and a text by Moreira mentioning *tal brasilidade* (a certain Brazilianness), which later provided the title for this work in process. Both of these elements reflect each other: the house, for example, can serve as an illustration of that certain Brazilianness, described in the text as a cultural attitude of hybridisation which establishes zones of contamination and code-switching around a core of secrecy or ritual; an approach which links to seminal texts such as the *Manifestos* by *Antropófago* by

<sup>3</sup> From conversations with the artist in her studio during the preparation of the exhibition, Rotterdam, 2018.

En el texto que acompañaba la exposición, Van Oldenborgh escribe: «I am trying to imagine to be other than myself», y se pregunta: «How far can empathy take you?».

Decía Arthur Jafa<sup>1</sup> en una entrevista reciente: «empathy is maybe the single most important

thing that is at issue now in society. We know that the process of oppressing people requires the person who is oppressing a person to dehumanise them»<sup>2</sup>. Según él, el poder del cine reside en su capacidad para ejercitar el músculo empático. En aprovechar a su favor la compulsión empática de quien mira para forzar la identificación con sujetos otros en pantalla.

<sup>1</sup> La primera vez que visitamos el espacio en el que ahora se presenta *tono lengua boca* (3/10/2019–5/01/2020), *Love is the Message, the Message is Death* de Arthur Jafa formaba parte de la exposición *Elements of Vogue* que entonces se presentaba en el CA2M. Estuvimos pensando y leyendo sobre la película con Wendelien mientras preparábamos la exposición.

<sup>2</sup> «La empatía es, tal vez, la única cuestión y la más importante que está sobre la mesa hoy en día en la sociedad. Sabemos que el proceso de opresión requiere que la persona que oprime a otra la deshumanice.» Arthur Jafa y Tina Campt, «Love is the Message, the Plan is Death», en *e-flux journal*, 81, abril 2017, <https://www.e-flux.com/journal/81/126451/love-is-the-message-the-plan-is-death/> [consultado el 21/06/2019].

Oswald de Andrade, or to fiction including *Macunaíma* by Mário de Andrade.<sup>4</sup>

The house of Tia Ciata, priestess and cook, was in some way a longitudinal study, journeying from the profane to the sacred. One would enter through a hall which opened out to the street, then, once inside, you would go through the kitchen before arriving in the space designated for the celebrations of the candomblé cult. The liminal space of the entrance, between the house and the street, open to passers-by, was where the *rodas* took place, the jams and improvisations which allegedly gave birth to samba. Thereby, the cradle of Afro-Brazilian musical alchemy.

The structure of this house directly shaped the form of a public intervention by Van Oldenborgh in Hoogvliet, Rotterdam just a few months after the ‘film shoot’, which also more generally marked her later work with its focus on welcoming, conviviality, and the mix of discourses and sensibilities.

\*

I write about Van Oldenborgh’s first exhibition and the first film shoot, because in retrospect they contain embryonic features which are now distinctive to her practice. In addition to evoking the capacity for trying (on) roles which might seem strange (the curator and the ‘shooting’ without a film), both situations use the same methodology in which the political agency and agenda of her work resides.

The encounter in Rotterdam makes visible—perhaps in its most radical form—a manner of understanding film as an event and the generator of critical analysis rather than an outcome. In Van Oldenborgh’s films the shoot is not a device to control content, but rather a set of conditions to make it occur. The artist does not direct the film, but instead regards the

<sup>4</sup> See Maria Moreira, ‘Repersonalização, Enfrentamento e Reverseabilidade’, *Item: Revista de arte* 5 (2002).

production as a form of hospitality, accommodating and mobilising knowledge aimed at a collective construction or revision of meaning. The prologue to *La pyramide humaine* (The Human Pyramid, 1961) by Jean Rouch, an author Van Oldenborgh has often cited, serves her film productions as well: ‘This film is an experiment that the author has provoked. Once the game is set in motion, the author restricted [him]self to filming what happened.’<sup>5</sup> In this way, her works can be seen as a form of curating, as the opening of a space-time in which the artist gathers and rubs different origins, anchorings and perspectives together until they become complementary.

*tono lengua boca* focuses especially on this polyphonic trait. Not only as something which she does, but something that *does* her. It is about other voices, and, above all, it is about a body of work which searches for its own voice by letting in the other.

The exhibition’s title isolates in just three words what makes up a voice: it conveys an operation of linguistic deconstruction or the unpacking of what the voice is in just three elements through the direct use of language. The sequence of words also creates a path, from what is distant to what is adopted; from the tone without semantic content heard from afar to the mouth as the place of situated enunciation, passing through the tongue, both a visceral organ and a political construction.

Further, *tono lengua boca* is a title conceived as if it were the refrain of a song. The exhibition draws a parallel between the role that voice and music have played in the work with the elements which have configured the singularity of her artistic voice. In *From Left to Night LP* (2019) rapper Mehrak Golestan claims, ‘We can’t just sing our way to revolution [...] it might inspire revolution, or [be a]

<sup>5</sup> *La pyramide humaine*, directed by Jean Rouch, 1961.

La casa de Tia Ciata, sacerdotisa y cocinera, era de alguna manera un recorrido longitudinal de lo profano a lo sagrado. Se accedía por un

recibidor abierto a la calle al que seguía una cocina antes de llegar, al fondo, al lugar para el culto candomblé. En el espacio liminar de entrada, entre la calle y la casa, abierto a quien por ahí pasase, acontecían las *rodas*, las jams y las improvisaciones que supuestamente fueron la cuna de la samba. Cuna, pues, para la alquimia musical afrobrasileña.

Hablo de la primera exposición y del primer rodaje de Van Oldenborgh porque observados retrospectivamente contienen formas incipientes de rasgos ahora distintivos de su práctica. Además de evocar su capacidad para probarse (en) roles que ahora pueden parecer extraños (un comisariado y un rodaje sin película), ambos escenarios apuntalan una metodología en la que residen la agencia y la eficacia políticas del trabajo de Wendelien van Oldenborgh.

El encuentro en Róterdam hace visible, tal vez en su versión más radical, una manera de entender lo cinematográfico como acontecimiento y generador de análisis crítico, más que como resultado. En las películas de Van Oldenborgh el rodaje no es un dispositivo de control de contenidos, sino una serie de condiciones dentro de las cuales hacerlos suceder. La artista no dirige películas, sino que las entiende como una forma de hospitalidad para acoger y movilizar saberes orientados a una construcción o revisión colectiva de sentido. El prólogo de *La pyramide humaine* [La pirámide humana] de Jean Rouch, autor que Van Oldenborgh sitúa entre

<sup>3</sup> «Lo planteé con la forma de una producción de película, pero no estábamos haciendo una película. Solo era una base para hacer emerger cosas.» Cita tomada de conversaciones con la artista en su estudio en Róterdam durante la preparación de la exposición.

<sup>4</sup> Maria Moreira, «Repersonalização, Enfrentamento e Reverseabilidade», *Item: revista de arte*, 5, Río de Janeiro, 2002.

soundtrack to revolution, but music on its own, I believe, has a different power. It works on your emotions and it goes to a different place’.

*tono lengua boca* does not underestimate the importance of that different place.

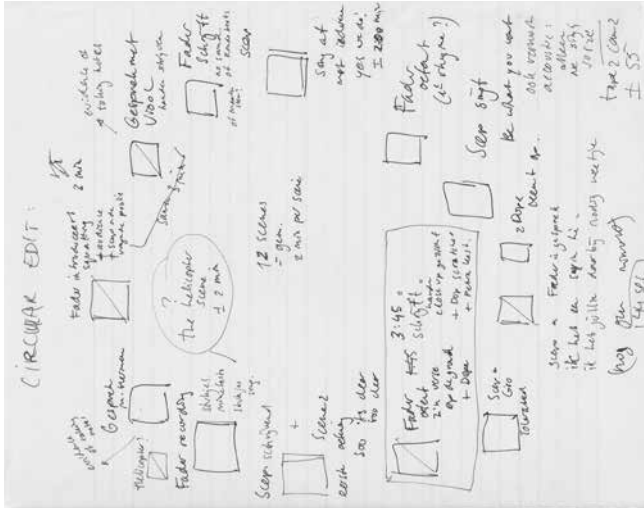
\*

#### The Basis for a Song

The exhibition begins with *The Basis for a Song* (2005), the first of Wendelien van Oldenborgh’s projects in which musical composition takes central place. At a time when she had not yet made a film, the recording studio and the excuse to make music anticipates her productive real-time events. For *The Basis for a Song* she invited Milford Kendall (known as Scep) and Romeo K. Gambier (aka Mixmaster Fader), both involved in Rotterdam’s hip-hop scene, to come up with lyrics about the city’s squatting movement in the 1970s and 1980s, based on the research and memories of the artist as well as other invited participants. The project’s explicit interest was in examining the political mechanisms of conflict neutralisation in the Netherlands, which in the case of squatting led to many paradoxes, such as the concession of a subsidised house to an anarchist punk group. Perhaps less explicitly, the project was driven by a certain perplexity over the fact that squatting in Rotterdam was mainly carried out by those who were not local nor white. Thanks to Kendall and Gambier’s verses, who are both of Surinamese origin, another type of anchoring, another gaze, another relationship to squatting and the urban space permeates the project—and this will not be the only time in which a deep conflict surfaces during the apparently harmless handling of a case study. The work is part of creating situations in which discourse remains porous for the agency of those that utter it.

#### Rounding a Corner to Think Circularly

*The Basis for a Song* consists of a sequence of slides edited into a circular formation [fig. 1]. One half of the projection follows the development of a song from its early stages to its finalised version, and the second half



[fig. 1]

starts with a finished song to somewhat go backwards towards its first words. In this way the two ends meet.

The slides are projected on a screen which leans against a protruding corner at the entrance to the exhibition space; the screen covers and in a certain way rounds this corner. The decision to suppress a right angle renders spatially the idea of the exhibition as a circular journey, which here works in two directions [fig. 2].

To the left: empowered by a song (*Bete & Deise*)  
To the right: the soundtrack without the film (*From Left to Night LP*)

In *Bete & Deise* (2012), the camera is witness to the encounter between two women from Rio de Janeiro: Bete Mendes combined her career as a telenovela actress with her activist work in armed resistance groups against the dictatorship in Brazil during the

sus referencias, podría servirle a sus películas: «Esta película es un experimento que el autor ha provocado. Una vez iniciado el juego, el autor se limitó a filmar el desarrollo»<sup>5</sup>. Las obras de Van Oldenborgh pueden mirarse como una forma de comisariado; como la apertura de un espacio-tiempo en que la artista congrega y pone en fricción bagajes, anclajes y perspectivas que devienen complementarias.

*tono lengua boca* se fija especialmente en este rasgo polifónico de su obra. Pero no solo como algo que hace, sino como algo que *la* hace. Se trata de las voces ajenas pero también y sobre todo de una trayectoria que busca la voz propia dejándose atravesar por lo ajeno.

El título de la exposición aísla en tres palabras aquello de lo que está hecha una voz, aludiendo a una operación de despiece analítico. Esta sucesión de palabras crea también un recorrido de lo alejado a lo asumido. Del tono que se oye de lejos sin contenido semántico, a la boca como lugar de enunciación situado, pasando por la lengua, órgano visceral y construcción política.

*tono lengua boca* es sobre todo un título pensado como si fuese el estribillo para una canción. La exposición pone en paralelo el recorrido por los elementos que fueron configurando la singularidad de la voz artística con el papel que la voz y la música han ocupado en su trabajo. Dice el músico Mehrak Golestan en *From Left to Night LP*: «we can’t just sing our way to revolution [...] it might inspire revolution, or [be a] sound track to revolution, but music on it’s own, I believe has a different power.

5 Jean Rouch, *La pyramide humaine*, 1961.

It works on your emotions and it goes in a different place»<sup>6</sup>. *tono lengua boca* se propone no subestimar la importancia de ese otro lugar.

\*

#### La base para una canción

La exposición arranca con *The Basis for a Song* (2005) [La base para una canción], primer proyecto de la artista en que la composición musical ocupa el centro de la acción. En un momento en que todavía no había realizado ninguna película, el estudio de grabación y la excusa de la composición anticipan el papel que más tarde ocuparía el rodaje, como ocasión productiva a tiempo real. Van Oldenborgh propuso a Milford Kendall (conocido como Scep) y Romeo K. Gambier (conocido como Mixmaster Fader), ambos parte de la escena *hip hop* de Róterdam, que compusiesen letras sobre el *squatting* en los setenta y ochenta, a partir de las investigaciones y recuerdos de la artista y de otras/os invitadas/os. El interés explícito del proyecto era la observación de mecanismos políticos de neutralización de conflicto en Holanda que, en el caso del *squatting*, había dado lugar a paradojas como la concesión de una casa subvencionada a un grupo de *punk* anarquista. De manera tal vez menos explícita, el proyecto estaba alentado por cierta perplejidad ante el hecho de que no había en Róterdam ocupación por parte de colectivos no locales, no blancos.

6 No podemos simplemente cantar el camino a la revolución. Puede inspirar la revolución o [ser su] banda sonora, pero la música por sí misma creo que tiene un poder distinto. Opera en las emociones y va a otro lugar.

Entre los versos de Kendall y Gambier, ambos de origen surinamés, se cuelan otro anclaje, otra mirada y otra relación con la ocupación y el espacio urbano. No será la única vez en que remonta a la superficie un conflicto de fondo en manejo aparentemente tranquilo de un caso de estudio. Forma parte de los resultados de crear situaciones de tal manera que el discurso se mantenga poroso a la agencia de quienes lo configuran.

#### Redondear una esquina para pensar en círculo

*The Basis for a Song* es una secuencia de diapositivas organizada circularmente [fig. 1]. La primera mitad de la proyección sigue el desarrollo de una canción desde su estado incipiente a su versión finalizada. La segunda mitad arranca con la versión definitiva de otra canción, para retroceder hacia sus primeras palabras. De esta manera los dos extremos de ambos segmentos se tocan.

Se proyectan las diapositivas sobre una pantalla apoyada en la esquina saliente de la antesala del espacio expositivo. Así colocada, la pantalla cubre y, en cierta manera, redondea una esquina. La decisión de suprimir un ángulo traduce la voluntad de pensar la exposición como recorrido circular que funciona en ambos sentidos [fig. 2].

#### A la izquierda: Poder con una canción

A la derecha: La banda sonora sin la película

tions in the film continually returned to the event. After the exhibition ended, the artist began to recompile and re-edit parts of the soundtrack, which includes dialogue and songs by Dean Burke (aka Owlz) and Reveal (Mehrak Golestan’s stage name), with the idea of producing an LP—the actual vinyl was never released. *From Left to Night LP* goes back to that impetus to produce a sound version of the film (without images) and with the structure of a music album.

It begins with the voice of Burke:

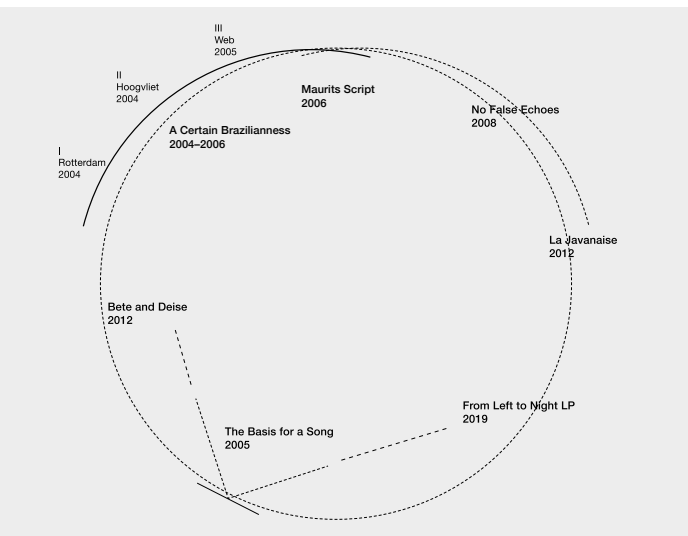
*They filmed me  
they filmed me  
they filmed me  
they filmed me  
and then I was seen.*

*They made up a story  
from all the fragments,  
and then I was charged.  
Seen as charged.*

*Now you film me  
you film me  
you film me  
and then you’ll  
make up your  
story.  
And then I’ll be  
what?  
Visible?*



This blind version of *From Left to Night* amplifies the project’s coherency. By doing away with the images, it liberates the ‘film’ from the power normally exercised by those who record and edit. In freeing the voices from the visibility of the bodies which profess them, they



[fig. 2]

En *Bete & Deise* la cámara es testigo del encuentro entre dos mujeres en Río de Janeiro. Bete Mendes combinó su carrera como actriz de telenovela con la militancia en grupos de resistencia armada contra la dictadura en los sesenta y fue cofundadora en los ochenta del Partido dos Trabalhadores, que propulsó a la presidencia a Lula da Silva. Deize Tigrona es una de las voces femeninas del *funk* carioca o baile *funk* que surgió en las favelas de Río de Janeiro, y se la había visto compartir escenario con M.I.A.

Bete y Deize se interesan por las vidas y trayectorias respectivas. Emergen así el contraste entre dos generaciones de feminismo y dos modos de asumir la responsabilidad frente a la toma de palabra

1970s; she later co-founded the Partido dos Trabalhadores in the 1980s, which brought Lula da Silva to presidency. Deize Tigrona was, and still is, one of the most powerful female voices of the funk carioca (or *baile funk*) which emerged in the favelas of Rio; she has been on stage with M.I.A.

In the film, Bete and Deize show interest in each other’s lives. What emerges from their dialogue is the contrast between two generations of feminism and two ways of assuming responsibility as a public voice. Yet, something else, something that would have been otherwise problematic or difficult to address directly emerges, as in *The Basis for a Song*: differences of class and skin colour which condition their interaction filter through the seams of the conversation. The footage records how they both accept (or not) the presence of the camera; it captures their expressions, especially when they are silent, when they listen to each other, how they ask questions or interrupt each other. Bete, more comfortable on a public stage, adds dramaturgy to her discourse, punctuating it with pauses, taking her time. She speaks from the position of self-conscious activism, which at times is tinged with a ‘pedagogical’ tone. Deize listens more than she speaks and when she does she tries to underline the value of what she says for Bete. She occasionally gets blocked, or alternatively rushes through a series of anecdotes, but then she starts to sing. This is when her political power appears, all the more embodied than expressed—‘A Porra da Buceta é Minha!’ (The fucking pussy is mine!). Listening to her and watching her leads one to think that maybe it is (still) possible to ‘sing our way to revolution’, it’s just that the revolution may have moved to another place.

In London, in 2015, Van Oldenborgh presented the project *From Left to Night*. The memory of the so-called London riots still lingered in the city and to such an extent that conversa-

en el espacio público. Pero, como en *The Basis for a Song*, se abre paso en su diálogo algo que hubiese sido problemático y difícil de suscitar directamente. El montaje se detiene en cómo asumen (o no) la presencia de la cámara, en sus expresiones cuando callan, cuando se escuchan, en cómo se preguntan o cómo se cortan a media frase. Se filtran, por las costuras del hilo de la conversación, diferencias de clase y tono de piel que condicionan su interacción. Bete, más cómoda con la escena pública, acompaña de dramaturgia su discurso, lo puntúa con pausas, se toma su tiempo. Habla desde una militancia autoconsciente que se tiñe a ratos de un tono «pedagogizante». Deise escucha más que habla, trata

*From Left to Night* fue una película que Wendelien van Oldenborgh presentó en 2015, en Londres, cuando la memoria de los llamados *London Riots* todavía planeaba sobre la ciudad de tal manera que las conversaciones retornan a menudo a aquella experiencia. Al concluir la exposición, la artista empezó a compilar y editar partes de la banda sonora, que incluía intervenciones y canciones de Dean Burke (conocido como Owlz) y Mehrak Golestan (conocido como Reveal), pensando en producir un vinilo que nunca vio la luz. *From Left to Night LP* (2019) retoma ese impulso y presenta por primera vez una versión de aquella película que es exclusivamente sonora y está estructurada como un LP.

Empieza con la voz de Burke:

*Me filmaron  
me filmaron  
me filmaron  
me filmaron*

*Y entonces fui visto.*

*Inventaron una historia a partir de todos  
los fragmentos,  
y así me hicieron culpable*

*Visto como culpable*

*Ahora me filmas  
me filmas  
me filmas*

*y luego inventarás tu historia  
Y entonces seré ¿qué?  
¿visible?*

are less susceptible to being captured for a story fabricated *a posteriori*.

Entering the exhibition through *From Left to Night LP* means beginning with sound and going through the rest of the show with a heightened aural perception. Exiting through *From Left to Night LP* is to leave the space with a fade to black of the image.

Entering through *Bete & Deise* is to begin with the public use of the word as both theme and problem. Exiting through *Bete & Deise* is to finish with one of the most powerful and cinematic examples of Van Oldenborgh's film-making.

Going through There to Talk from Here

Wendelien van Oldenborgh's *A Certain Brazilianness* is a multilayered project which acquired its shape between 2004 and 2006. Displaying the documents and materials from its first iteration in Rotterdam in 2004, *tono lengua boca* traces a continuous line from that first encounter to *Maurits Script* (2006); it has never been exhibited before in this manner.

On the one hand, *A Certain Brazilianness* makes visible its own process of consolidation, using the situation of the film shoot as something generative in and of itself; something more than just the mise en scène which disappears behind the resulting moving image.

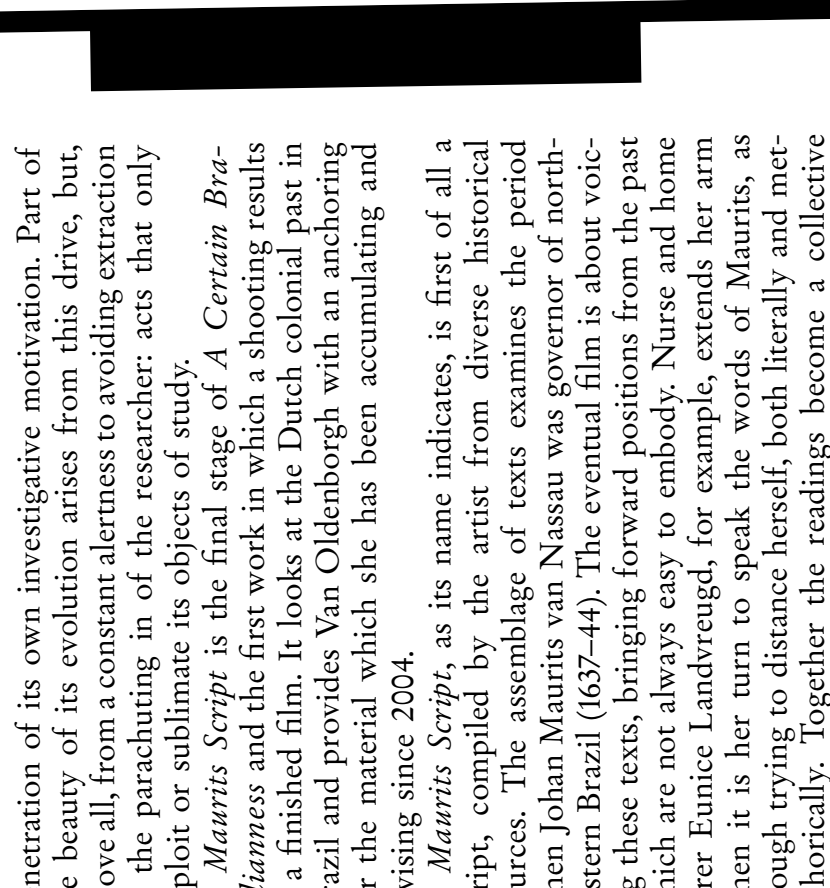
On the other hand (or rather, working in parallel), the project is a movement of personal estrangement, a flight which consists in letting oneself be traversed by that which is from 'there' in order to find a place to speak from 'here'. The work was shaped tentatively and privately, as a cautious

penetration of its own investigative motivation. Part of the beauty of its evolution arises from this drive, but, above all, from a constant alertness to avoiding extraction or the parachuting in of the researcher: acts that only exploit or sublimate its objects of study.

*Maurits Script* is the final stage of *A Certain Brazilianness* and the first work in which a shooting results in a finished film. It looks at the Dutch colonial past in Brazil and provides Van Oldenborgh with an anchoring for the material which she has been accumulating and revising since 2004.

*Maurits Script*, as its name indicates, is first of all a script, compiled by the artist from diverse historical sources. The assemblage of texts examines the period when Johan Maurits van Nassau was governor of north-eastern Brazil (1637–44). The eventual film is about voicing these texts, bringing forward positions from the past which are not always easy to embody. Nurse and home carer Eunice Landvreugd, for example, extends her arm when it is her turn to speak the words of Maurits, as though trying to distance herself, both literally and metaphorically. Together the readings become a collective exorcism. The participants let themselves be momentarily possessed by the testimonies, like succumbing to a trance, but it is a difficult state to maintain; they later critically distil the texts as a group. The process serves as an 'image' for how the passage through an alienated enunciation can become a strategy for the recovery of one's own.

Perhaps one of the most direct expressions of this idea can be found in the pamphlet by Soewardi Soerjaningrat, *Als ik eens Nederlander was* (If I were a Dutchman), which appears in Van Oldenborgh's *No False Echoes* (2008).



a negro de la imagen a favor del sonido. Entrar por *Bete & Deise* es arrancar con una obra en la que el manejo de la palabra pública es tema y problema. Salir por *Bete & Deise* es acabar por una de las versiones más eficaces y cinematográficas del modo de hacer películas de Van Oldenborgh.

Pasar por allí para hablar desde aquí

*A Certain Brazilianness* [Cierta Brasilianidad] es un proyecto por capas que fue tomando forma entre 2004 y 2006. Exponiendo por primera vez los documentos y materiales de su forma embrionaria en 2004, *tono lengua boca* traza una línea continua inédita desde aquel protorrodaje en Róterdam a *Maurits Script* en 2006.

Por un lado, observada en conjunto, *A Certain Brazilianness* hace visible la progresiva consolidación de una manera de usar el dispositivo de rodaje como algo generativo en sí mismo, más que como herramienta que desaparece detrás del resultado audiovisual.

Por otro lado, o más bien en paralelo, *A Certain Brazilianness* da a ver un movimiento de extrañamiento respecto a lo propio. Un movimiento de salida que consiste en dejarse atravesar por lo de allí, para dar con un lugar desde el que hablar aquí. *A Certain Brazilianness* se abrió paso tímida y privadamente, como penetración cautelosa de un núcleo de pulsión investigativa. Parte de la belleza del recorrido es su inicio como pulsión pero sobre todo como estado de alerta respecto a una posición extractivista o paracaidística que instrumentalizase o sublimase los objetos de estudio.

*Maurits Script*, presentado como final de recorrido de *A Certain Brazilianness*, es la primera obra en que el rodaje se hace película. Es también una mirada sobre el pasado colonial de Holanda en Brasil que brinda a la artista el anclaje desde el que volcar el bagaje revisado desde 2004.

*Maurits Script* es ante todo, y como su nombre indica, un guion. Confeccionado por la artista a partir de diversos materiales históricos, el ensamblaje de textos y fuentes repasa el periodo de Johan Maurits van Nassau como gobernador del noreste de Brasil (1637–1644). La película consiste en dar voz y traer al cuerpo posiciones del pasado que no resultan siempre fáciles de encarnar. Eunice Landvreugd, por ejemplo, alarga el brazo como tratando de colocar a distancia el guion, literal y metafóricamente, cuando le toca leer palabras de Johan Maurits. La lectura es como un exorcismo colectivo.

Los asistentes se dejan poseer momentáneamente — Writing in 1913, when the colonial Dutch government in Indonesia was preparing for the centenary of independence of the Netherlands from France, the radical Indonesian nationalist Soerjaningrat speaks from the place of the other, as if he were Dutch, so as to point out the aberration of such a celebration in a colonised country. Putting oneself in the mouth of the enemy is like the Derridean 'pharmakon', simultaneously poison and remedy for the potency of the word. Such a strange but effective ventriloquist violence is updated in *No False Echoes* when we see Salah Edin, a rapper whose lyrics deal with the social exclusion of immigrants from Dutch society, read Soerjaningrat — not without surprised pausing. The film was recorded in the Radio Kootwijk building, a transmitter which played a key role in the radio communications between the Netherlands and the Dutch East Indies (present-day Indonesia). Van Oldenborgh's choice of location highlights the colonial technologies of control over the space of radio broadcasting. In *No False Echoes*, the transmission of the voice becomes both theme and process of the work.

Similarly linked to the Dutch colonial past in Indonesia, *La Javanaise* (2012) adds another question mark to what is supposedly 'Dutch'. The film takes as its starting point the textile company Vlisco, which describes itself today as the producer of 'real Dutch wax'. What it designates as such is a range of textiles with bright colours and wax prints which are usually regarded as African, because that is where its primary market is now located, and yet, in fact, they have nothing to do with Africa nor the Netherlands in origin. Their history belongs to the colonial plundering by the Netherlands since the nineteenth century of batik, a textile tradition on Java. Untangling the ideological, historical and geographic ramifications embedded in a textile called Dutch wax, *La Javanaise* points to the historical amnesia as well as saturation of otherness contained in what shamelessly proclaims itself to be Dutch.

All the works on exhibition are presented within an architecture of semicircles. These forms are material quotations of models and references for Van Oldenborgh, used to trace arcs of continuity within her work. The concrete semicircle wall, for example, is a direct quotation of Lina Bo Bardi and grouped around it are the works related to Brazil. It finds connection with the textile arc, which contains the works linking the Netherlands to its past in Indonesia. *Maurits Script* and *No False Echoes* appear at the intersection between these two arcs and so could be called 'A Certain

Tal vez la versión más contundente de esta idea sea el panfleto de Soewardi Soerjaningrat «Als ik eens Nederlander was» [Si yo fuese un holandés] que aparece en *No False Echoes* (2008) [Sin falsos ecos]. Escrito en 1913, cuando el Gobierno colonial holandés en Indonesia preparaba las celebraciones del centenario de la independencia de Holanda respecto a Francia, Soewardi Soerjaningrat, nacionalista radical indonesio, escribe desde el lugar del otro, como *si fuese holandés*, para alertar sobre la aberración de dicha celebración en un país colonizado. Ponerse en boca del enemigo es como un *farmakon* derridiano, veneno y remedio para la potencia de palabra. En *No False Echoes* se actualiza esa extraña pero

Brazilianness and Dutchness — though 'certain' only expresses uncertainty here.

\*

'To Be Other than Myself'

In Wendelien van Oldenborgh's work, the search for a tone, a tongue and a mouth that can be owned, felt as one's own, arises from a passage, an arc, a detour through what is other. It is a deliberate process of alienation (or of distancing) with respect to the sound, the tongue and the mouth, and is inadvertently assumed by default, situation or legacy.

There is an insistence on 'letting go'. That is, letting go of control over the configuration of film, but also by undoing oneself and disposing of a univocal artistic position.

*tono lengua boca* includes a 16 mm film in which we see the artist's feet lift off and land back down on the ground. It is an image for detachment, taking-off and the passage through otherness, which at the end of the flight allows one to find a situated ground, a place from which to speak. In the work of Van Oldenborgh, the empathy muscle gains flexibility, not only through the image but through sound and orality, and through the circulation of texts, phrases and songs produced by bodies who measure their capacity of sustaining them, pondering them. Of singing them.<sup>6</sup>

Images:

[fig. 1]

Sketch from a notebook outlining the editing of *The Basis for a Song* (2005). Courtesy of the artist.

[fig. 2]

Preparatory diagram for the set-up of the exhibition of Wendelien van Oldenborgh's *tono lengua boca*, CA2M, October 3, 2019–January 5, 2020. Courtesy of the curator.

6 In Spanish, 'the capacity of pondering' and '[the capacity] of singing' would be translated as *capacidad de decantarias* and [*capacidad*] *de cantarlas*. This text in its original version plays on the similarity between 'decanarias' and 'de cantarlas'.

Los semicírculos que configuran la arquitectura de la exposición son citas materiales de referentes o referencias de la artista y trazan arcos de continuidad dentro de su obra. El muro de hormigón que distribuye a su alrededor las obras relacionadas con Brasil es, por ejemplo, una cita literal de Lina Bo Bardi. El semicírculo que dibuja el hormigón en el espacio encuentra continuidad formal en el arco de tela que alberga las obras que vinculan a Holanda con su pasado en Indonesia. *Maurits Script* y *No*

7 Verdadera cera holandesa.

eficaz violencia ventrilocua cuando vemos a Salah Edin (rapero cuyas letras suelen referirse a la exclusión social de inmigrantes en la sociedad holandesa) leer a Soewardi Soerjaningrat, no sin pausas de extrañeza. La película está grabada en el edificio de Radio Kootwijk, un transmisor que desde 1918 jugó un papel importante en la comunicación radiofónica entre Holanda y las Indias Orientales Neerlandesas (actual Indonesia) para sacar a la luz tecnologías coloniales de control del espacio de radiodifusión. En *No False Echoes* la propagación de la voz es a la vez tema y proceso de trabajo.

Vinculada también al pasado colonial de Holanda en Indonesia, *La Javanaise* es otro interrogante puesto sobre lo supuestamente holandés. La película toma como punto de partida la firma textil holandesa Vlisco, que se describe a día de hoy como productora del 'real Dutch wax'<sup>7</sup>. Lo que denomina así son los tejidos de colores llamativos y estampados impresos con cera que suelen percibirse como africanos porque allí es donde se encuentra su mercado mayoritario. Esos tejidos nada tienen en realidad de africano ni de holandés en su origen. Su historia es la del expolio colonial del *batik*, tradición textil de Java (en Indonesia) por parte de Holanda desde el siglo XIX. Desenmarañando las ramificaciones ideológicas, históricas y geográficas albergadas en un textil llamado *Dutch wax*, *La Javanaise* señala la amnesia histórica así como la saturación de otredad contenida en lo que se autoproclama sin pudor como «holandés».

*False Echoes* aparecen entonces como la intersección entre estos dos arcos que podríamos llamar «A Certain Brazilianness» y «A Certain Dutchness», entendiendo que la palabra «cierta» expresa en realidad incerteza.

'To be other than myself'

En la obra de Wendelien van Oldenborgh la búsqueda de un tono, una lengua y una boca que pueda, como se dice en inglés *own*, sentirse como propia, surge como paso, como arco o como rodeo por lo ajeno. Es un proceso deliberado de enajenamiento o de distanciamiento respecto al tono, la lengua y la boca asumidos por defecto, situación o herencia.

Hay en su trabajo una insistencia obstinada en «des-sujetar». Esto es, soltar el dirigismo en la configuración de las obras, pero también desujertarse, des-hacerse de la univocidad como posición artística.

La exposición incluye un vídeo en 16 mm en el que vemos los pies de la artista despegar y aterrizar en el suelo. Sirve de imagen de despegue o desapego —del paso por la alteridad— que permite, al final del vuelo, dar con una toma de palabra situada. En el trabajo de Van Oldenborgh el músculo empático gana en flexibilidad no solo por la imagen, sino por la oralidad, por la puesta en circulación de textos, frases y canciones en cuerpos que miden su capacidad de sostenerlos o decantarlos. De cantarlos.

Imágenes:

[fig. 1]

Esquema del montaje para *The Basis for a Song* (2005) extraído de un cuaderno de trabajo. Cortesía de la artista.

[fig. 2]

Diagrama preparativo para el montaje de la exposición de Wendelien van Oldenborgh *tono lengua boca* (CA2M, del 3 de octubre 2019 al 5 de enero de 2020). Cortesía de la comisaria.

## 'WHEN THIS INSTITUTION SPEAKS, IT SPEAKS EXHIBITIONS'

Manuel Segade

Ever since the beginning of the museum exhibitions have provided the material discourse of this political institution with all its ethical and legal responsibilities. Within its operational structure, the exhibition is a complex of representations, institutional, social and personal—altogether paradoxical. The exhibition of objects becomes second nature, perfected for the scientific, historical and moral edification of visitors en masse; it is a strategic system which imposes its influence on the audience by means of 'the display'. Modernism equates vision with knowledge, and it was by means of ocular strategies such as voyeurism, narcissism and fetishism that the fundamental psychological parameters of the museum and its expository model were defined: the affective complex of observing objects she cannot touch.

As part of its regime and the establishment of its (own selective) tradition, contemporary art has employed the exhibition as a site for negotiation, which constructs a polyphonic and open narration for the intellect and for the body. The exhibition is permitted to become an open situation in this way, even allowing unstable subjective positions to be elaborated: each act of reading, each exercise of signification has an effect on the viewer, transforming her and incorporating a sign or an affect which may not have previously existed.

One of the fundamental contributions of artist Wendelien van Oldenborgh's work lies here, in the language of the exhibition,

1 Bruce W. Ferguson, 'Exhibition Rhetorics, Material Speech and Utter Sense', in *Thinking about Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne (London: Routledge, 2005), 183. Editor's note: This is not a literal translation but an English version of the original Spanish text, reworked through dialogue with Laura Preston and Wendelien van Oldenborgh.

in her manner of understanding the display as a critical apparatus and as a tool for complexity. This is not used to produce an outcome, but is an essential part of the negotiation necessary to the production of every work. At the Centro de Arte Dos de Mayo we focus on developing frameworks in which to question the conventions of expository language on its physical, discursive and affective levels of engagement. Van Oldenborgh's exhibition offers an ideal opportunity for contextualising our programme, underlining the importance of exhibitions for us at CA2M. Every project, even the most ephemeral, has a necessary institutional and establishing effect; we are defined by exhibitions such as this which overlap, extend and interlace



modalities of display and the material culture of the contemporary that is then shared with our diverse audiences.

The genealogy of the display reaches back to the Wunderkammer. From the late Renaissance onwards, the word most used to describe the exhibition in art literature was 'microcosm'. If the cabinet of curiosities was a miniature world mirroring the greater world we live in, the categories which ordered such a collection similarly reflected current world-views. As a micro-representation, one specimen of each collected species sufficed—what was important was that the example added one more name to the list. The collections

Desde el origen de los museos, las exposiciones han sido el discurso material de una institución política, con responsabilidades éticas y legales. En la estructura operacional que constituye un museo, la exposición es un complejo de representación de valores institucionales, sociales y personales paradójicamente simultáneos. La exposición es como una segunda naturaleza para los objetos, una naturaleza perfeccionada para la formación científica, histórica y moral de las masas de visitantes, un sistema estratégico que impone su influencia sobre el público a través del *display*. Para

1 Bruce W. Ferguson, «Exhibition Rhetorics. Material Speech and Utter Sense», en Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, Londres y Nueva York, 2005, p. 183. Traducción del autor. [Cita en inglés original: «When this institution Spears, it Spears exhibitions».]

## 'CUANDO ESTA INSTITUCIÓN HABLA, DICE EXPOSICIONES'

Manuel Segade

la modernidad, visión es conocimiento, y es a través de estrategias ocularcéntricas como el voyeurismo, el narcisismo y el fetichismo que se gestaron los parámetros psicológicos centrales, el complejo afectivo del observador de objetos que está prohibido tocar, que constituyen el modelo expositivo convencional.

El arte contemporáneo, como parte de su régimen y del establecimiento de su propia tradición selectiva, ha utilizado la exposición como un proceso de negociación efímero, que construye un relato polifónico y abierto, para el intelecto y para el cuerpo. Al constituirse en una situación pública de acceso, la exposición así entendida permite desarrollar posiciones subjetivas abiertas e incluso inestables: cada acto de lectura, cada ejercicio de significación, tiene un efecto sobre su lector, transformándolo, incorporando algo que antes no había, bajo el signo de la subjetivación, la estética o la confusión afectiva.

Una de las aportaciones fundamentales del trabajo de Wendelien van Oldenborgh radica precisamente en el lenguaje del mostrar, en su forma de comprender el *display* como un aparato crítico, una herramienta de complejidad, que no es un efecto sino una negociación integral a la producción de cada pieza. En el Centro de Arte Dos de Mayo dedicamos especial atención a desarrollar marcos de trabajo con los que cuestionar física, discursivamente y afectivamente las convenciones del lenguaje expositivo. Su exposición es una oportunidad ideal para contextualizar el programa que subyace a la importancia que para nosotros tienen las exposiciones. Cada proyecto, aun



efímero, tiene necesariamente un efecto institucional e instituyente: el CA2M se hace con exposiciones como esta, superpuestas, continuadas, entrelazando modalidades del mostrar que declinan una y otra vez la cultura material del régimen de lo contemporáneo a través de una amplia diversidad de públicos.

En la genealogía del *display* están las colecciones de las cámaras de maravillas: a partir de los tratados tardorrenacentistas, la palabra más usada en la literatura artística para describir las era microcosmos. Si el gabinete era un mundo en miniatura espejo de un mundo mayor, las categorías que ordenaban una colección eran ecos de las leyes del mundo. Como su microrrepresentación, con un espécimen de cada especie bastaba: lo que importaba era el ejemplar que portaba un nombre más a añadir al listado de las especies. Una colección se basaba en el nominalismo: nombrar es, además de una forma de poder, el rasgo de identificación principal de los conocedores y de sus propietarios, pero también una expectativa sobre el estatus cultural y social de su visitante potencial. Los nombres de las cosas se jerarquizaban dentro de subgrupos temáticos, como *Lusus Naturae* o *Materia Medica*, que organizan las curiosidades mostradas. De ahí la *cura*, dedicada a todo lo curioso, pero también al cuidado y a la conservación, que dará nombre al curador, al comisario. En la época de los grandes boticarios coleccionistas, como Ulisse Aldrovandi, Ferrante Imperato u Ole Worm, el veronés Francesco Calzolari escribió en 1622 una invocación para su propio gabinete: «Espectador, introduce tus ojos. Contempla las maravillas del Museo de Calzolari y sirve placenteramente a tu mente»<sup>2</sup>.

En 1731 en Suecia, Carl von Linné inventó el sistema de nomenclatura binominal que se considera la forma clásica de taxonomía para la ciencia desde entonces, un doble nombre en latín que señala el género primero y la especie después. El conjunto jerárquico se completa con la reunión de géneros en familias, de familias en clases y de clases en reinos, hasta completar el mundo vegetal y animal. Basándose en la morfología, en lo distinguible formalmente al ojo, Linné nombraría más de 8.000 especies animales y 6.000 vegetales, incluyendo cuatro razas diferentes de seres humanos, encabezada la especie por el *Homo europeus* y terminando por el *Homo afer*, el hombre negro inferior. El científico sueco fue también defensor a ultranza del fijismo: las especies eran tan inmutables como sus nombres y, como tales, habían sido creadas por separado desde el inicio de los tiempos. En 1755 escribió

<sup>2</sup> En inglés: «Viewer, insert your eyes. Contemplate the wonders of Calzolari's Museum and pleasantly serve your mind».



pleasurably serve your mind.

In 1731, in Sweden, Carl Linnaeus invented the system of binomial nomenclature, which is regarded as the classical form of taxonomy. Based on the morphology of what was

visibly distinguishable, he named more than eight thousand animal species and six thousand plant species, including four different races of humans, from *Homo europeus* to *Homo afer*, the 'inferior' African human. Linnaeus was a staunch defender of 'fixism', the thought that species were as immutable as their names. In 1755, he stated a maxim which is applicable to the format of the exhibition that later developed in the nineteenth century: 'Nomina si nescis, perit et cognitio rerum', meaning 'if there is no name, there is no cognition'; or if taken to its extreme, 'if there is a power of representation, then there will be a name'.<sup>2</sup>

At the end of the eighteenth century the Frenchman Buffon transformed the private Jardin du Roi in Paris into the Jardin des Plantes and the king's royal cabinet into the nucleus of the Muséum National d'Histoire Naturelle. But it was his successor Étienne Geoffroy Saint-Hilaire who made it into one of the must-see places of the capital's populace. As well as being the founder of

<sup>2</sup> Translator's note: 'If you know not the names of things, the knowledge of things perishes.'

<sup>3</sup> Traducción: «Si se ignora el nombre de las cosas, se pierde también su conocimiento». [«Si l'on ignore le nom des choses, on en perd aussi la connaissance.»]

modern terminology, he developed the theory of embryogenesis, which antedated Darwin in his considerations of the origins of the species. He also anticipated the universal exhibitions by initiating the display of Indigenous peoples or 'savages' from all corners of the world. With his human zoos he saved the institution's finances, while the paradigmatic status of the museum in the Western scientific world did not suffer any damage whatsoever from the spectacle. Furthermore, the evolution of the Jardin des Plantes coincides with the appearance of the trade in samples from the natural world, linked to scientific education and to the virtues of classification in a hygienic and rigorous moral order. Each new species, each new name is an increment of value.

una máxima que podría aplicarse a las formas de exposición que el siglo XIX inventaría en adelante: «Nomina si nescis, perit et cognitio rerum»<sup>3</sup>; si no hay nombre, no hay cognición. O hasta su extremo: si hay poder de representación y fijación expositiva, entonces habrá nombre.

Si a finales del siglo XVIII, el francés Buffon había transformado el privado Jardin du Roi de París en el Jardin des Plantes y su gabinete real en el origen del Museo de Historia Natural, su sucesor Geoffroy Saint-Hilaire lo mudaría rápidamente en uno de los lugares ineludibles para el público de la capital. Saint-Hilaire, fundador también de la teratología moderna, fue el teórico de la embriogénesis que enunció al embrión animal como el origen de todas las cosas: la revelación de un plan único para todas las especies. Antecedió a Darwin en



or its classification system, it also had structural consequences for the social body. To attend the museum exhibition is a social performance, whose ultimate pursuit comes from the aspirational possibility of ascent implied by class mobility. The advance of the Industrial Revolution only intensified this concern under the conditions of the assembly line, the machines of production and the manufactured product, so much so that the new second nature reveals another, that of mimesis imitating in unstoppable growth — cells, pollen, mineralogy. The general view of the taxonomic diagram now moves towards the particularity of details, which gradually renders transparent even the most insignificant.

Furthermore, display cases as an industrial product and as the essential exhibition as showcase to the modern belong

Further, the French Revolution brought with it, as Michel Foucault analysed, a new visual order of progress, a panoptic view of social control based on transparency. The new scientific fields and methodologies, such as the emerging control of electricity, galvanism, mesmerism, etc., revealed an interest in the hidden forces of life forms; it also allowed the future of machines to be imagined. The interest in inner states became a focus of art, too. Under Napoleon art students were required to take lessons in anatomy: the sculpture of antiquity was anatomised and the École des Beaux-Arts in Paris had a medical theatre for the dissection of human bodies.

Before the Museum of Natural History in London was founded in 1881, a department of zoology in the British Museum served as the basis of the forthcoming institution. Each item in the museum's collection was classified, given a binary name and a number. After the idea of the museum was established, its director John Edward Gray declared in 1858: 'What the largest class of visitors, the general public, want is a collection of the more interesting objects so arranged as to afford the greatest possible amount of information in a moderate space, and for this to be obtained, as it were, at a glance.'<sup>3</sup>

The display epitomised the arrangement of this worldview controlled by the gaze; its enjoyment was derived from this, like the wonder of observing a city from a height or a universe in miniature. The scopophilic regime is also an economic regime. Under these conditions, similarly to the factory, the museum is regarded in monetary terms and organises the citizen's time. Taxonomy is thereby an underlying rhetorical order, a discourse in which things are situated with consequences for the world.

However, as museums of natural history were established, the necessity for transparency was not just a matter reflected by its display cases, the samples on display

<sup>3</sup> John Edward Gray in Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (New York: Continuum, 1972), 65ff.

La Revolución habría traído consigo, como analizó Foucault, un nuevo orden visual, panóptico, de control social: la nueva sociedad sintió la necesidad de transparentar la función de las cosas a los ojos del común ciudadano. Los nuevos campos y metodologías científicas en boga en el momento postrevolucionario — como el incipiente control de la electricidad, el mesmerismo, el galvanismo... — revelan energías interiores que muestran las fuerzas ocultas que ponen en movimiento la vida y las cosas, que permiten imaginar el futuro

<sup>4</sup> Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 2009, p. 65.

El desarrollo del Jardin des Plantes coincide con la aparición de un comercio en cierto modo democratizado de ejemplares del mundo natural, cuando el interés de coleccionar *naturalia* que surge en los entornos privados, vinculado a la formación científica y a las virtudes de la clasificación en un higiénico y riguroso orden moral. Cada nueva especie, cada nuevo nombre, es un incremento de valor posible. A lo largo del siglo, como escribieron Horkheimer y Adorno sobre la clasificación, «la sustitubilidad se convierte en fungibilidad universal»<sup>4</sup>.

Furthermore, display cases as an industrial product and as the essential exhibition as showcase to the modern belong

estos razonamientos y también a las exposiciones universales en iniciar la exhibición de pueblos indígenas o «salvajes» de cualquier latitud. A través de los zoos humanos saneó las cuentas de la institución, que no sufría consecuencia alguna sobre su estatus paradigmático en el horizonte científico occidental de entonces.

Antes de la fundación del Museo de Historia Natural de Londres, existía un departamento de Zoología en el Museo Británico que serviría como embrión para la futura institución. Los elementos del museo, antes de ser planteado, ya son un conjunto formal que interactúa como tal desde antes de su arquitectura. Cada uno de sus elementos entra ya clasificado, con un nombre binario y un número de registro. Una vez fundado, su director, Edward Gray, declaró en 1858: «Lo que la más amplia clase de visitantes, el público general, quiere es una Colección de los más interesantes objetos, dispuesta de tal modo que permita acomodar la mayor cantidad posible de información en un espacio moderado, para ser obtenida, como fuese, de un vistazo»<sup>5</sup>. El *display* se produce como un arreglo del mundo controlado a través de la mirada: de ahí su disfrute, como el de contemplar una ciudad desde las alturas o un universo en miniatura. El régimen escopofílico es también un régimen económico. Como la fábrica, el museo es visto en cuanto al gasto público y en cuanto a la organización del tiempo de los ciudadanos.

El segundo director del Museo de Historia Natural de Londres, sir William Henry Flower, anunciaba en 1884 la forma ideal de *display* expositivo, correspondiendo al planteamiento inaugural del anterior:

<sup>5</sup> En inglés: «The largest class of visitors, the general public, want, is a Collection of the more interesting objects so arranged as to afford the greatest possible amount of information in a moderate space, and to be obtained, as it were, at a glance».

regime of abstraction: the use of glass with its promise of transparency is both a filter and a device to distance the object—the limit of every object is the shine of its outline; only the visiting bodies are matt. The display is also a contradictory sign and when applied to the museum, institution itself shows up the pretence that its own order of language is invisible.

The permeability between the interior and the exterior contaminates the space of the museum, turning it into a private space which is also public. The spatial relations in the modern city, that of seeing and being seen (exemplified by new modes of public transport where passengers are obliged to interchange looks with strangers) similarly became the norm of the museum, serving its paradigmatic role of reflecting society and its desire to make itself transparent to itself. Public squares, cafés, music halls, theatres, opera houses, arcades, glass pavilions, all are spatial images of identified transparency. This in turn eliminates or limits the possibility of developing a mass crowd, while controlling behaviour, social emulation and standardisation before the eyes of everyone else.

Inside the museum, the social body is clearly defined. The perspectival visual regime of the West since the Renaissance informs the structure of the expository



angles of vision'.<sup>5</sup> This is indicative of the post-revolutionary thought of the world as made visible for scopophilic reasons. The necessity that everything,

4 See Pierre Francastel, *La realidad figurativa*. Vol. 1, *El marco imaginario de la expresión figurativa* (Barcelona: Paidós, 1988) and Norman Bryson, *Visión y pintura. La lógica de la mirada* (Madrid: Alianza, 1991).

5 Sir John Soane in *Description of the House and Museum* (London: Robson, Levey, Franklin, 1835).

A medida que se establecen los museos de historia natural, la necesidad de transparencia se volvió no solo asunto de sus vitrinas, de los ejemplares que se muestran, de sus clasificaciones, sino que lo invadió todo con un efecto verdaderamente estructural. Los animales tienen estructura interna, pero también el hombre. Los sujetos del museo son progresivos. La exposición es un apoyo para una performance social, que tiene su significado último en una conciencia aspiracional, en la posibilidad de ascenso de la movilidad de clases. El avance de la revolución industrial permite crecer bajo el campo semántico de la producción, de la cadena de montaje, de la solidez del producto manufacturado y de sus máquinas de fabricación, la necesidad de que esa segunda naturaleza nueva revele la otra, la imite en su crecimiento imparabile. Las células, el polen, la mineralogía... Poco a poco se pasa del vistazo general del diagrama taxonómico al detalle que hace poco a poco transparente lo más nimio. Las vitrinas como elemento fundamental del mostrar, fomentando un elemento plástico fruto de la industrialización, pertenecen al régimen moderno de la abstracción: el sujeto activa el reflejo en superficie, una promesa de transparencia que es a la vez un filtro y una distancia ante el objeto, un indicio contradictorio de la

6 Sir William Henry Flower, *Essays on Museums and Other Subjects connected with Natural History*, Macmillan and Co., Londres, 1898. En inglés: «Large labels will next be prepared for the principal headings, as the chapters of a book, and smaller ones for the various subdivisions. Certain propositions to be illustrated, either in the structure, classification, geographical distribution, geological position, habits, or evolution of the subjects dealt with, will be laid down and reduced to definite and concise language. Lastly will come illustrative specimens, each of which as produced and prepared will fall into its appropriate place».

necesidad del *display* —y, por lo tanto, de la institución museística en sí misma— de hacer pasar su propio lenguaje como invisible.

La permeabilidad entre el interior y el exterior de las cosas contaminó el espacio del museo para volverlo un espacio privado pero también público. La nueva norma de relación espacial de la ciudad, consistente en ver y ser visto, ejemplificada en los nuevos medios de transporte público, donde los ciudadanos están obligados a intercambiar sus miradas con extraños, es también una norma en el museo. La sala de exposiciones devino el paradigma de una sociedad que quería hacerse transparente a sí misma. Las plazas, los cafés, las salas de espectáculos, los teatros, las óperas, los pasajes, los pabellones de cristal de las exposiciones universales son imágenes espaciales de la perfecta reciprocidad. La transparencia identifica y responsabiliza: elimina o pone coto a la posibilidad de devenir masa, estimulando el comportamiento imitado, la emulación social, una uniformización a los ojos de todos los demás.

En el siglo XIX, cuando sir John Soane justificaba en su guía de 1835 la incorporación de los espejos a su museo decía: «Otra ventaja para esta disposición es que las pinturas podrán ser vistas desde diferentes ángulos de visión»<sup>7</sup>. Esta influyente guía da una clave fundamental de la exacerbación que los principios del ocularcentrismo alcanzan en el periodo postrevolucionario: si la pintura es plana y no puede enriquecerse a través de ángulos de visión, el apunte de la guía es falso; es un anhelo utópico, el deseo de una intensidad panóptica tal que alcance hasta volver tridimensional a la pintura. Cuando en 1825 Soane recibió el sarcófago egipcio de Seti I, organizó hasta tres fiestas de presentación. En una de ellas, mil velas iluminaban el interior y el exterior de la pieza, de alabastro con incrustaciones de lapislázuli, de forma que los ornamentos jeroglíficos de la cara interna resaltaban traslúcidos al exterior. La transparencia del lenguaje, el orden interno revelado, la intelectualización teatral del mundo, se hace visible por razón escopofílica, porque se ha instalado la necesidad de que todo haya de ser visto, porque lo más perfecto entonces sería lo que dentro y fuera es lo mismo. El orden del museo, como el de la naturaleza, es un orden cívico.

7 En inglés: «Another advantage to this arrangement is that the Pictures may be seen under different angles of vision».



both inside and outside, must be seen had imposed itself. The order of the museum, like that of nature, had become a civic order.

Indeed, the development of scientific knowledge and the ensuing rationalisation of the world was very much associated with vision, with seeing more, seeing better and seeing more precisely. This ordering of the world was constructed on the basis of the Euclidean prism, an eye inescapably hierarchical and equipped for intellectual distinction. The invention of photography further represents the concurrence of the optics of human biology and the industrial technology of mechanical reproduction; this new regime of truth not only supported Renaissance perspective, but also obliged the world, like the display, to be photographic representation. The techniques of trompe l'oeil were also vital at this moment when objects were being replaced by images. Gradually, theatrical realism invaded the displays of the museums of natural history, beginning with taxidermy penetrating the display cases, then the painted backdrops, and ultimately, the production of the diorama. At the

Todavía hoy es la norma en los museos que el visitante se conciba como una mirada en desplazamiento con unos precisos ritmos de parada para el placer intelectual. La naturaleza perspectiva del régimen visual que satisfizo las exigencias de representación de occidente desde el Renacimiento hasta las vanguardias, hizo fácil la contaminación de sus disposiciones a otros ámbitos del imaginario, para las puestas en escena teatrales, para toda representación escénica, para la organización de los espacios arquitectónicos y para la decoración de interiores. Su lógica geométrica, su orden monofocal, desplegado para un solo ojo, masculino y blanco, fue también estructural en la lógica expositiva.

En el museo el interior y el exterior del cuerpo social están bien delimitados. La ilusión emocional de su colisión se deniega en la clasificación, en el orden en el que se disponen las cosas. Del mismo modo que la tradición pictórica moderna siempre ha hecho desaparecer el cuerpo, también las exposiciones lo han condenado a ser ojo<sup>8</sup>. El desarrollo paulatino del conocimiento científico y la consiguiente racionalización del mundo también fueron asociados a la visión, a ver más, a ver mejor y a ver cada vez más precisamente. El orden del mundo se construyó a partir de la estructura del prisma euclidiano, de un ojo irremediamente jerárquico y equipado para la distinción intelectualizada. La fotografía, una tecnología inventada en el Barroco pero con acta de nacimiento en el siglo escopofílico, constituyó el acuerdo perfecto entre el dispositivo óptico de la biología humana y la tecnología industrial de la reproducción mecánica. El nuevo régimen de verdad de la imagen fotográfica no solo sostenía la

8 Véase Pierre Francastel, *La realidad figurativa*, I. *El marco imaginario de la expresión figurativa*, Paidós, Barcelona, 1988. Norman Bryson, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza, Madrid, 1991.

perspectiva renacentista, sino que obligaba al mundo a ser, como el *display*, fotogénica representación. Las técnicas del *trompe-l'oeil*, del trampantojo, fueron claves a la hora de reemplazar los objetos con imágenes, a la hora de ayudar a creerse en otro lugar a través de trucos ópticos en la representación. El realismo teatral invadió los *displays* de los museos de historia natural de forma paulatina, comenzando por las taxidermias para ir penetrando en las vitrinas hasta alcanzar sus fondos pintados y volverse, finalmente, diorama.

La tradición expositiva occidental es un régimen de eufemización sistemática que sustituye al cuerpo entero por el ojo, como órgano intelectual. Al mismo tiempo, el ocularcentrismo, entre la mirada al otro y la conciencia de ser visto, administra un régimen de ansiedad escópica en el que el cuerpo se elude pero a la vez se expone permanentemente, tácticamente revelado a través del narcisismo, del voyeurismo o del fetichismo. Los museos son festivales del cristal y del lacado: el límite de todo objeto es el brillo de su contorno. Los museos refulgen de nácar, marfil, porcelana, esmalte, laca, pintura al óleo, barnices, cera... Lo mate son los cuerpos.

El proceso de naturalización democrático se produce al tiempo que se articula la racionalización e historización del *display* en el museo a lo largo de los dos últimos siglos. Si el museo se diseñó explícitamente como mecanismo civilizador de la moral y de las maneras de la población urbana, es legítimo definirlo como un espacio de representación que difunde espacios de emulación sobre el cuerpo social. A la vez que se constituían en el primer modelo de educación de la clase media y obrera sobre el orden moral del mundo y sobre los protocolos de interacción social, se construían las nuevas teorías modernas de organización social, teorías

same time, ocularcentrism, between looking at the other and the consciousness of being seen, administers a regime of optic anxiety. The body is eluded, yet it is always on exhibition. It is also the site of interpretation. While the museum was established as the prime model of education of moral order and social protocol for the middle and working classes, new modern theories of social organisation were fashioned: theories related to evolutionism which calculated civic evolution within the schema of natural evolution—museums continue to be machines of technological determinism.<sup>6</sup>

The museum institution then represents a democratisation of culture, while the network of exclusion which determines the ideology of empire (race, class and gender) is

6 These terms are derived from a pioneering article in cultural studies by Donna J. Haraway, 'Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden; New York City, 1908-1936', *Social Text* 11 (Winter 1984-85): 20-64. Although her arguments from a historiographic perspective have been intensely debated, her main premise is indisputable: for example, when the museum in Vienna presents itself to the general public as a 'house of classification'.

forged at its core. A simple example suffices to comprehend this expository optics: Anthropology was born in the museum—not in the space of the academy—since its field relates to modes of display. Its aesthetic-based racism, which preceded scientific racism, supports the latter so that it could be graphed out in society. The so-called iconographic loop of the representation of the ‘savage’, a transnational construction, also benefited after the use of photography in nation state, all part of the enterprise at the end of the nineteenth century. principles of scientific rationality which same project depend on a certain re-guarantee the reception of simple and sagas; it is a mnemonic technique which the possibility of ‘error’ or interference. This redundancy in the museum becomes a condition of predictability: only part of the message is needed to understand the object, just a glance, and the use of repetition and naming reinforces and reaffirms the conservative system in which it is embedded.

The museographic narrative is thereby monologic, masculine and colonial. The abstraction which reigns over the invisibility of the display belongs to the abstraction of the democratic apparatus of the nation and the imperial state, hiding its true basis in capital. In the museums of natural history and scientific dissemination, an intricate knot of discursive formations, such as evolution, progress, aesthetics, morality, humanity, tradition and the past, was configured. This was then linked to technologies of vision to form a unitary discourse of hegemony. The museum allowed for the construction of the modernist paradigm in somewhat of a laboratory setting, but it also engendered the nightmares of modernity. In the space of neoliberal cultural production, the systems of representation very much



rest on these traditions and enjoy even more social diffusion today. The museum, however, is presumed to be an anonymous authority, yet it is never a single text. Its fundamental mission of transparency is executed in the very illusionism of the display. The temporality of the museum, its history is similarly neither linear nor successive.

The expository language of Van Oldenborgh understands this complexity of the institution and its history. She makes use of rhetorical spatial figures to dismantle all the logics of transparency, redundancy, realism and taxonomy that rule the traditional museum. The subordination and contrary proximity of objects characteristic of the exhibition complex are subject to displacement in her work, which is principally cinematographic. But here moving image and sound are spatialised, the montages fragment across screens, temporality is fluid and the films continuously loop. Not seeing the screens at the same time, not hearing the audio at the same time, hearing the audio and not seeing the image at the same time, all such strategies of dislocation generate a cinema as situated practice. Its limit is the appearance of the other, whether as viewer, whether as a modality of citizenship, which is practiced on the screen or in the audio—fluid, slippery, but always embodied or, at least, incorporated.

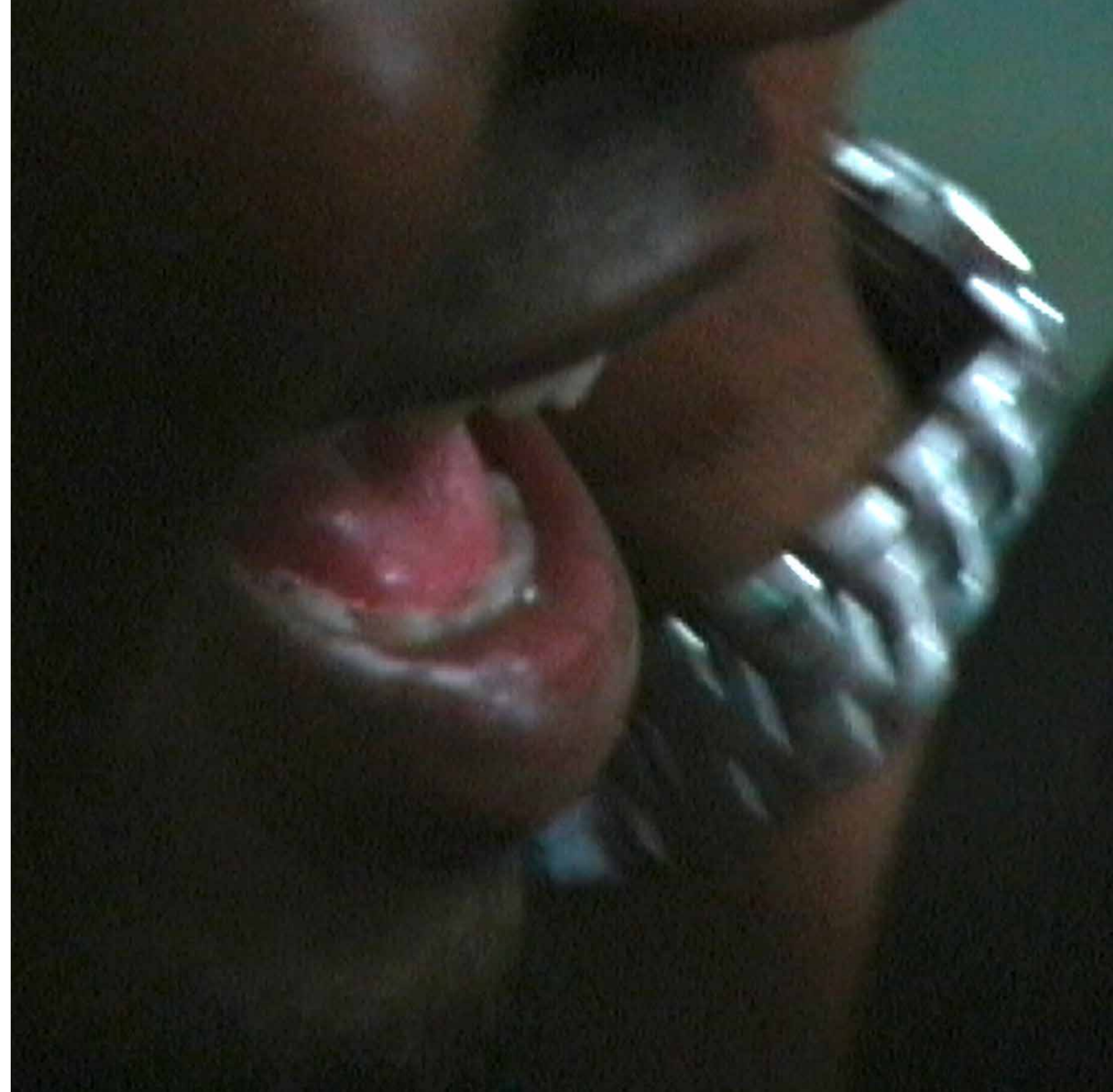
The open situation of her works, social situations which produce collective rhythms by means of improvisation as a form of politics, echo in her exhibitions, where the audience is summoned to the space as to an experiential and reflective environment. The viewer coexists with the works, becoming spatial co-participants or even co-performers with the actors on screen. The exhibition in turn is produced from this friction of a distanced form of looking, which simultaneously creates spaces of coexistence and collaboration. These articulations of presence and subjectivity multiply and form as possibilities of agency.

Para entender esta óptica expositiva, basta un ejemplo básico: el relato museográfico es monológico, masculino y colonial. La abstracción a la que se somete la invisibilidad del *display* es la abstracción de la nación o estado imperial en un aparato progresivamente democratizado del que el capital es productor y garante máximo. En los museos de historia natural, la obviedad de la identificación de la mujer con la naturaleza y de los orígenes étnicos no caucásicos con lo primitivo, instalan en el espacio público, por un lado, lo doméstico femenino, y, por otro, lo exótico como salvaje, en una espiral de raza y género intrínsecamente entrelazados. Las relaciones de conocimiento y poder se inscriben en la exhibición pública de los cuerpos, colonizando el espacio que antes ocupaban los monstruos y las maravillas, en el nuevo escenario espectacular de la ciudad. En los museos de historia natural y de divulgación científica se producía entonces un nudo intrincado de formaciones discursivas, como la evolución, el progreso, la estética, la moral, la humanidad, la tradición o el pasado, que se enlazaban con tecnologías de visión, de puesta en escena, en un discurso unitario de hegemonía que permite

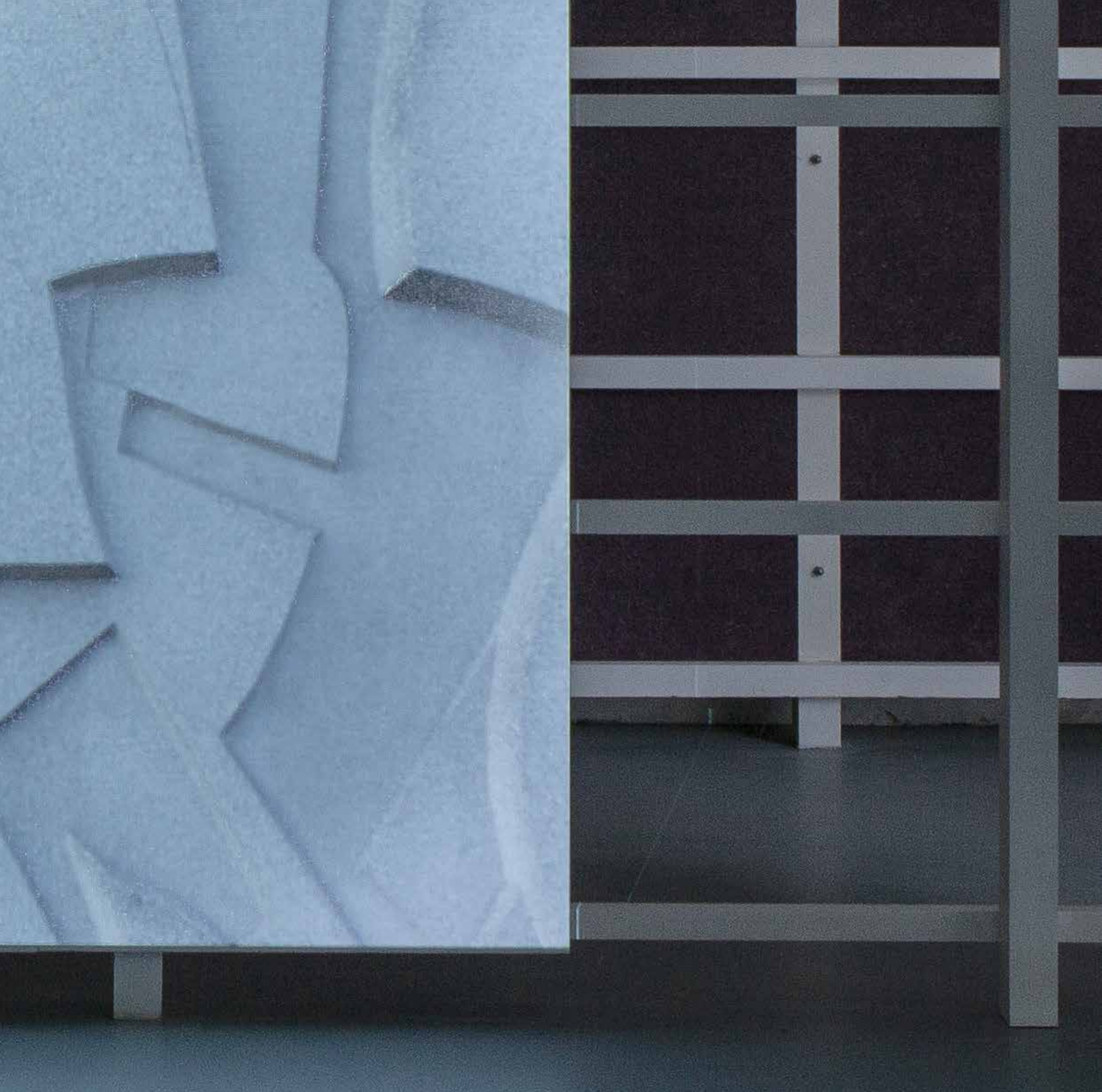
argumento los principios emancipadores del movimiento revolucionario, el respeto al *status quo* de raza, clase y género en la génesis de la ideología del Imperio. La institución nace en apariencia como un camino hacia una representatividad y democratización de la cultura, pero se crean también otras redes de exclusión en su seno. Por eso uno de sus invisibles es el orden social, ya que su relato transparenta un sistema de valores. Ahí está lo perdido que no está guardado en los objetos, como la museología contemporánea parece entender en sus reordenaciones bajo principios espectaculares o pedagógicos, sino en la relación entre ellos, sus audiencias y su *display*.

Este término son de Donna Haraway en un artículo pionero en los estudios culturales: Donna Haraway, «Teddy Bear Patriarchy. Taxidermy in the Garden of Eden. New York City, 1908–1936», en *Social Text*, 11, Winter, 1984–1985, Duke University Press, pp. 20–64. Aunque sus argumentos, a nivel historiográfico, han sido muy discutidos posteriormente, su tesis principal parece inapelable. Por ejemplo, cuando se presenta al público el Museo de Viena en 1889 se define como una «casa de clasificar».

This exhibition is singular in Van Oldenborgh's exhibition career. It is her first retrospective. The juxtaposition of previous works at CA2M creates different







visibilizar en un entorno casi de laboratorio la construcción del paradigma moderno, pero también de las pesadillas de la modernidad. Las representaciones del museo se plantean todavía conforme a una tradición que resuena con representaciones del pasado, haciéndolas disfrutar de una aún más amplia circulación social en el espacio de producción cultural neoliberal. El museo es una supuesta autoridad anónima pero nunca es un texto único. Su misión fundamental se ejecuta en el ilusionismo del *display*, donde el conocimiento abstracto cae directamente desde la exposición sobre el público. La temporalidad del museo, su historia, tampoco es lineal ni sucesiva.

El cuerpo ha sido siempre un lugar de efecto o lectura de la exposición. La antropología nace en el museo y no en el espacio académico de la universidad, ya que su campo de diseminación es el *display*, no la enseñanza. El racismo estético fue antes que el científico, y le sirvió de apoyo para permitir coreografiarlo en sociedad. El llamado bucle iconográfico de la representación del salvaje, una construcción transnacional, se especializa a partir del uso de la fotografía y el desarrollo nacional del imperio colonial a finales del XIX. Los principios de la racionalidad científica se vuelven pedagógicos en una redundancia funcional que garantiza la llegada de un mensaje simple y claro, una mnemotecnica que limita la posibilidad de error o de ruido en la lectura. Esta redundancia deriva en el museo de arte en una condición de predictibilidad: a partir de una única parte del mensaje se puede comprender una obra, de tal modo que —como la redundancia en la programación computerizada— el exceso repetitivo fortalece y reafirma el sistema conservador en el que se incluye.

Los lenguajes de exposición de Wendelien van Oldenborgh parten de un uso de figuras retóricas espaciales que desmonta todas las lógicas de transparencia, redundancia, realismo y taxonomía que rigen el museo tradicional, pero que parten de la comprensión de la complejidad de la herencia de la tradición institucionalizada. La adyacencia y subordinación características del complejo expositivo devienen desplazamientos, elementos simultáneos para una diversidad grande de modos perceptivos y que además se suman en formas que podríamos llamar metonímicas<sup>10</sup>. Su trabajo es principalmente cinemático, pero en ella la imagen en movimiento y el sonido están espacializados, los montajes fragmentados en pantallas, lo

10 No confundir con el régimen de la sinécdoque, que es el de la objetivación colonial por antonomasia.

functions by either identification or rejection, eliminating all possibility of the body to have agency. It constitutes an exercise of power or body attention akin to the glance. On the contrary, a presentation of a performative and relational complex raises questions. It generates an alterity which cannot be possessed. This interchange of represented bodies and the situation of access for other bodies to representational space is where the possibility of an aesthetics *through* the display is produced. Scholar Andrew Hewitt defines how social choreographies 'serve as a cultural trading post where aesthetic norms (in the more limited sense) are tried out for the social formations they might produce, and at which new types of social interaction are forged into new artistic forms'.<sup>7</sup> The exhibition practice of Van Oldenborgh allows space for that exuberance of social choreographies and for a manner of cultural transformation, which further determines the work of our programming at CA2M, from the research in

7 Andrew Hewitt, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement* (Durham, NC: Duke University Press, 2005), 28.

montajes yet again, displaced as they are from their initial presentation and re-presented here in an expository logic focused on amplified resonances and voices. As usual her mise en scène (the objects, screens, viewing rooms, spatial separators) maintains a choreographic relationship to their source material: the African textiles manufactured by Vlisco in the Netherlands, a cement divider which quotes a sectional wall by Lina Bo Bardi, or another surface after Aldo van Eyck. Each alludes to the political complexity of the urban context, socio-economic circumstances of production and the migration complex of the postcolonial. And each element is the expression of a desire for recognizing and interchanging with social reality. Yet all parts are connected: the exhibition is an open score in which the tonalities extending from each work open out onto a plane of productive strength in multiplicity and where different futures can be conceived; where the norm is not effectiveness, but the generation of social effects and emotions in the interstices of experience.

However, there is something fundamental to this exhibition. It is the practice of reading bodies. In the conventions of display, bodies are reduced to stereotypes by means of the semiotic field of the iconographic and the gesture. The stereotype

cinematográfico imponiendo una temporalidad fluida, reforzada por el bucle continuo de las películas. No ver al mismo tiempo las pantallas, no oír el audio al mismo tiempo, ver audio y no ver imagen... Son estrategias de dislocación que producen en sala un cine como práctica situada, un verdadero desarrollo geopolítico del sistema expositivo. Su límite del marco de aparición del otro, ya sea el espectador, ya sea una modalidad de ciudadanía que se ejerce en pantalla o en audio, fluida, deslizante pero siempre encuerpada o, en su defecto, incorporada.

Las situaciones abiertas en sus piezas, situaciones sociales que producen ritmos colectivos a través de la improvisación como política, tienen un eco en la sala de exposiciones, donde la gente es convocada al espacio como un entorno experiencial y reflexivo. Los espectadores coexisten con las piezas, son coparticipantes espaciales o incluso coperformers de los actores. Los imaginarios se producen en ese roce y en el deambular: la exposición es una forma distanciada del mirar para crear espacios de coexistencia y colaboración. Las articulaciones de presencia de los intérpretes tienen un efecto de subjetividad en relaciones abiertas que, por lo tanto, multiplican las posibilidades de agencia.

El ejercicio de esta exposición ha sido singular en la trayectoria expositiva de Wendelien van Oldenborgh: al ser su primera retrospectiva, la convivencia de las piezas en un espacio establece patrones de montaje nuevos, desplazados de su presentación original como piezas individuales en pos de una lógica interna de la nueva exposición. Las obras, pues, se declinan, sufren desplazamientos, se re-presentan con una nueva lógica expositiva que amplía sus resonancias dentro de un sistema nuevo. Como es habitual en su lógica de montaje, los objetos, pantallas, cuartos de visionado, divisiones de la circulación en los espacios también guardan una relación coreográfica de apropiacionismo relacional con respecto a sus fuentes: los tejidos africanos producidos por Vlisco en Holanda, un muro de hormigón que repite un muro divisorio de Lina Bo Bardi u otra superficie que retoma un planteamiento de Aldo van Eyck. Cada uno remite a una complejidad política del contexto urbano, a circunstancias socioeconómicas de producción o a una circulación simbólica con la complejidad migratoria de los fenómenos postcoloniales. Cada elemento es la expresión de un deseo de reconocer e intercambiar con la realidad social y sus posibilidades

education to the architectural adjustments.

At this sociopolitical moment, when the denigration and silencing of the other is all too prevalent, the possibilities of encounter and negotiation lie in the possibility that an exhibition—and the institution of contemporary art in effect—becomes a social space which stimulates discussion, of both instant and deferred speech. The regime that is applied now invites a redefinition of possible bodies, of their forms of life and of their communities, which in the presence of conservative politics is a challenge. As the artist herself writes, ‘because it is a field where work on reality is done in a subtle way, leaving room for or even *giving* room to the complexity of life. Because it is a field where understanding is generated not just for the mind, but for all the senses’.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Wendelien van Oldenborgh, ‘The Work We Do’, in *Amateur: Wendelien van Oldenborgh* (Berlin: Sternberg Press, London: The Showroom; Amsterdam: If I Can’t Dance, I Don’t Want To Be Part of Your Revolution, 2015), 377.

para mostrar signos de fuerzas productivas que vienen de su multiplicidad. Pero todos connotados o coreografiados en base a una especie de subcomunes que los recorren desplegándose en el espacio en una vida nueva, una intensidad de partitura abierta en una sucesión de tonalidades que abre cada una de las instalaciones a un porvenir diferente al de su origen, donde la norma no es la efectividad, sino la posibilidad de generar nuevos efectos sociales y nuevos afectos en el espacio entre espacios, un «entre-líneas» tridimensional.

Pero lo fundamental es la praxis de los cuerpos lectores. En el régimen convencional del *display*, los cuerpos son reducidos a estereotipos a través del campo semiótico de los gestos iconográficos o, en su defecto, cargados de iconicidad. El estereotipo funciona por identificación o rechazo, elimina toda posible posición de agencia: constituye un ejercicio de poder o inmovilización de un cuerpo, concebido para una modalidad de la atención cercana al vistazo. Por el contrario, una presentación de la complejidad performativa o relacional interpela, genera una alteridad que no puede ser posada. En ese intercambio de cuerpos representados y de la situación de acceso para otros cuerpos al espacio representacional, se produce la posibilidad de una constitución estética a través del *display*. Andrew Hewitt define el término coreografía social como una tradición de pensamiento sobre el orden social que deriva del campo de la estética y que busca aplicar ese orden directamente al nivel del cuerpo. Escribe: «La coreografía social sirve como un mercado fronterizo donde las normas estéticas se ponen a prueba fuera de las formas sociales que puedan producir y en las que nuevos tipos de interacciones sociales se forjan en nuevas

formas de arte»<sup>11</sup>. La praxis expositiva de Wendelien van Oldenborgh da espacio a esa exuberancia de las coreografías sociales, a una forma de transformación cultural que es la que pauta todo el trabajo de programación —desde las investigaciones en educación hasta las correcciones de acupuntura arquitectónica— del CA2M.

En un momento sociopolítico de denigración y silenciamiento del otro las posibilidades de reconciliación pasan por la posibilidad de que la exposición —y la institución del arte contemporáneo, entendida como su efecto— se constituya como un espacio social donde se incite una discusión que pueda dar lugar a un habla instantánea o diferida. El régimen aplicado, de redefinición de los cuerpos posibles, sus formas de vida y sus comunidades, es, entonces y frente las políticas conservadoras, el de la amenaza. Como la propia artista escribió: «Because it is a field where work on reality is done in a subtle way, leaving room for even giving room to the complexity of life. Because it is a field where understanding is generated not just for the mind, but for all the senses»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Andrew Hewitt, *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Duke University Press, Durham, 2005, p. 23.

<sup>12</sup> Wendelien van Oldenborgh, «The Work We Do», en *Amateur. Wendelien van Oldenborgh*: Sternberg Press, The Showroom, If I Can’t Dance, I Don’t Want To Be Part of Your Revolution: Berlín, Londres, Ámsterdam, 2015, p. 377. En español: «Porque es un campo donde el trabajo sobre la realidad se realiza sutilmente, dejando espacio para dar lugar a la complejidad de la vida. Porque es un campo donde la comprensión no solo se produce en la mente, sino en todos los sentidos».

## DENTRO DE LA SINTAXIS NEGRA<sup>1</sup>

Leire Vergara

### 1. Rosa anaranjado

*Disrupt*.

Esta palabra aparece escrita en una de las primeras escenas de la película experimental *From Left to Night*<sup>2</sup> [De izquierda a noche] (2015) de Wendelien van Oldenborgh y a través de dicha escena comenzamos a acceder a su gramática filmica.

*Disrupt*. Leemos esta palabra sobre una pared de gresite rosa anaranjado dentro del paso subterráneo Joe Strummer situado bajo Edgware Road y Marylebone Road en Londres, mientras es escrita con cinta de carroceros por Romeo K. Gambier, conocido en la escena *hip hop* holandesa como Mixmaster Fader e intérprete asiduo en otros trabajos de la artista como en *The Basis for a Song* [La base por una canción] (2005) o *Maurits Script* [El guion de Maurits] (2006).

*Disrupt* es texto y también imagen filmica. Además, en este caso, una consigna para el espectador y la espectadora. Si vamos hacia atrás, las escenas que la preceden son significativas. La película se inicia con un primer plano de Dean Burke, conocido en la escena *hip hop* local como Owlz. Solamente habla, primero sin mirar a cámara, luego mirando directamente hacia ella o, más bien, hacia quien está detrás de ella, a la autora y por consiguiente tam-

<sup>1</sup> El título del texto proviene de uno de los capítulos de la película *One Plus One: Sympathy for the Devil* (1968), de Jean-Luc Godard, en la que un miembro del movimiento Black Power (Dymon Jr.) es entrevistado por dos jóvenes mujeres afroamericanas (Glenna Forster-Jones y Monica Watters).

<sup>2</sup> En la exposición se muestra una versión exclusivamente sonora de este trabajo a partir de la edición de los diálogos y canciones de la película de 2015. La descripción en el texto ayuda a reconstruir la parte visual del filme.



order. He simply speaks, first without looking at the camera and then by looking directly at it, or rather, at who is behind it: the artist and consequently us, those who watch the scene. His questioning is open: Is he being filmed to make him visible? Or to reconstruct a story based on fragments? Surveillance cameras similarly record and generate fragments of digital footage; these fragments can then be spliced together to construct incriminatory stories.

‘Disrupt’ or interrupt. This first scene is followed by a series of shots and close-ups of an abstract relief in concrete. The camera pans over its detailing for a moment before offering a panorama of the site, including the walls of the Paddington Green Police Station. The station was closed down in 2018 due to renovation plans for the city’s area. It was also regarded as one of the most important high-security prisons in the UK, where various prisoners suspected of terrorism were held for interrogation since it opened in the 1970s.

‘Disrupt’ or, in the imperative sense, ‘change’. In this case, the change is in the filmic sequence of one scene after another. That is, instead of linking the image fragments, we pause (as Deleuze suggested) in the black space which exists between the images, in the irrational cut, which determines the non-commensurable relations between images’.<sup>3</sup>

The scene that follows this overview of the architectural surrounds is again situated in the Joe Strummer Subway. A place which was also shut down in 2018: it provided access to Paddington Green, among other places. The subway, the space of transit, is the location where the action of the film takes place and where the performers enter: Dean and Romeo;

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 213.

## INSIDE BLACK SYNTAX<sup>1</sup>

Leire Vergara

### 1. Orange-Hued Pink

‘Disrupt.’

This word appears in one of the first scenes of the experimental film *From Left to Night* (2015) by Wendelien van Oldenborgh.<sup>2</sup> With this scene we will begin to approach her filmic grammar.

‘Disrupt.’ We read this word on an orange-coloured tile wall in the Joe Strummer Subway between Edgware Road and Marylebone Road in London, while it is being written by Romeo K. Gambier with adhesive tape. Gambier is known in the hip-hop scene as Mixmaster Fader; he is also a regular performer in other works by Van Oldenborgh, such as *The Basis for a Song* (2005) and *Maurits Script* (2006).

‘Disrupt.’ It is text as well as film image. It is a slogan to be read. If we rewind to the scenes that precede its writing, they are significant. The film begins with a close-up on hip-hop artist Dean Burke, aka Owlz, who had recently been involved in a court

<sup>1</sup> The title of this text derives from a scene in the film *Sympathy for the Devil (One plus One)* (1968) by Jean-Luc Godard, in which a member of the Black Panther movement Frankie Dymon Jr. is interviewed by two young African-American women, Glenna Forster-Jones and Monica Watters.

<sup>2</sup> The exhibition presents a sound-only version of this work based on the dialogue and songs in the 2015 film. The description here helps to reconstruct the film’s visuals.

bién a quien observa la escena. Su interpelación es abierta, ¿se trata de filmar para hacerle visible o de construir una historia a partir de fragmentos? Las cámaras de vigilancia también graban y generan metraje digital en fragmentos. Más tarde, estos fragmentos pueden ser ensamblados para construir relatos incriminatorios.

*Disrupt* o interrumpir. Esta primera escena es seguida por una serie de capturas y planos cortos de un relieve abstracto en hormigón. La cámara recorre sus detalles durante un momento hasta ofrecer una panorámica de su localización, la parte inferior de los muros de la comisaría Paddington Green, cerrada en 2018 debido a los planes de regeneración de la zona y hasta la fecha considerada una de las estaciones de alta seguridad más importantes del Reino Unido por retener para ser interrogados varios presos sospechosos de terrorismo desde su apertura en los años setenta.

feminist academic Denise Ferreira da Silva; rapper Mehrak Golestan (Reveal); psychotherapist and researcher on racial relations in Brazil, Wanderley Moreira dos Santos; and Louise Shelley, responsible for the Communal Knowledge programme at The Showroom, the art space and producer of the work. The camera introduces each of them in close-up against variously coloured backgrounds taken from the walls of the location: bubblegum pink, light yellow, dark brown, orange-hued pink. The performers situate the scene by naming different sites and cultural projects in the surrounding area. They also read aloud passages from the court report on Dean and from various books. The film’s composition is simple, placing focus on the enunciation of the voice. The references and the approach to making the image draws one into the story composed by the group, which includes the biography of Joe Strummer, the event of the Brixton riots in 1981, and the novel *Invisible Man* by African-American writer Ralph Ellison, which again appears in the film’s second location, the Red Bus Studios. The subject of the discussion then is situated between 1970s counterculture and its political offshoots in the streets and the laws against violating property rights and squatting in London established in 1974 (as well as the campaigns against this law in 1976); between the Brixton riots which was triggered by a series of violent episodes on the part of the police towards the Afro-Caribbean community in south London and the disturbances in 2011; this time in the northern Tottenham neighbourhood, sparked off by the death of a young black man shot by the police.

What is the black enunciation in this chain of stories disconnected through text, but connected by intra-history? Perhaps that which accompanies the body of a black woman entering any type of space, as Denise remarks, making her immediately signified, interpreted, classified and localised.<sup>4</sup> ‘Disrupt.’ ‘Riots’, later ‘revolt’. These are the words written on the walls during the filming which confront the quoted texts from the books—another of the artist’s filmic strategies she employs to underline the role of text over the image in her work. Text is usually generated by Van Oldenborgh during the film shoot in the form of open scripts, which the performers construct, sometimes drawing on preexisting elements, sometimes the location, sometimes the props.

The second location in *From Left to Night* reinforces this idea of open filming. Inside the Red Bus Studios the conversation continues while Owlz and

<sup>4</sup> Denise Ferreira da Silva in Wendelien van Oldenborgh, *From Left to Night* (2015).

Reveal record two of their songs. The scene recalls the film *Sympathy for the Devil* (1968) by Jean-Luc Godard, which includes several long takes of the recording of the song ‘Sympathy for the Devil’ by the Rolling Stones in the Olympic Studios, also in London. Van Oldenborgh’s film alludes to this reference through the use of colour and with the close-ups, thus creating enveloping affect-images.<sup>5</sup> The slogans on the walls, the interruption of the editing, the counterculture theme, the racial violence, the black power, the city. In the studio everything becomes palpable, and all the while the songs are being recorded. Nevertheless, the collectivity in the film is framed by the voice of a singular body at any given time, whether it be Dean or Mehrak. The musical instruments and the skill in which they are played do not allow the recording to fail, as it did during the shooting of the scene with the Stones. One lone voice, one lone body now contains the potential for forming a collective capable of penetrating known time and space, connecting generations, and bringing rural and urban racial minorities together. A voice that questions authority and in doing so constructs a space for an ideology against power.

‘Being black does not give someone the capacity for controlling how blackness is interpreted. What then can be done?’<sup>6</sup>

How can we read black syntax within the dominant white grammar? Van Oldenborgh seems to circle around this unresolved question, experimenting again and again with possible models which attempt to disempower the white privileged position implicit in the production and interpretation of images.

## 2. Red

*The Basis for a Song* (2005) offers another model of articulation on the same problem. This work by Wendelien van Oldenborgh, produced ten years before *From Left to Night*, foreshadows some of the themes touched upon and also shares some of its strategies. The artist films on video a recording session with two members of the hip-hop scene in Rotterdam, Milford Kendall (also known as Scep) and once again Romeo K. Gambier (Mixmaster Fader); they are accompanied by other performers, including Winston Belliot (2Dope), Delano Miles

<sup>5</sup> In reference to the concept of Gilles Deleuze, see *Cinema 2: The Time-Image*.

<sup>6</sup> Denise Ferreira da Silva asked herself this question in response to a comment from the audience at her talk about *From Left to Night* (2015), The Showroom, London, June 2015.

Fader writes down phrases such as this in his notebook, later he voices and records them, while Scep writes and performs his own lyrics. In the filmic work *The Basis for a Song*, their particular approach is underlined as well as the distinct positions they occupy within the hip-hop scene. Once again, we are witness to the script in the process of construction: the voices of two individuals embodying the struggles of various generations for access to urban space. They advocate a common philosophy instead of the return to individual claim and fighting amongst groups. Scep is particularly clear on this. He

<sup>6</sup> Denise Ferreira da Silva se hace esta pregunta en relación con un comentario que recibe del público en su charla sobre este trabajo en The Showroom, Londres, en junio de 2015.

We are hip-hop architects. We will renew the city and spread the people. That will avoid problems in the future. Keep on squatting 2005.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Romeo K. Gambier (Mixmaster Fader) in Wendelien van Oldenborgh, *The Basis for a Song* (2005).

*Disrupt* o en imperativo ¡interrumpe o altera! En este caso, una escena con otra. Es decir, en lugar de ensamblar los fragmentos, detengámonos, como sugería Deleuze, en el espacio negro que existe entre las imágenes, en el «corte irrazional, que determina las relaciones no conmensurables entre imágenes»<sup>3</sup>.

La escena que sucede a esta captura arquitectónica se sitúa ya en el paso subterráneo Joe Strummer, cerrado también en 2018 y que daba acceso entre otros lugares a la comisaría Paddington Green. En esta localización se dará la acción y los intérpretes van entrando en escena, Dean, Romeo y también Denise Ferreira da Silva, académica feminista; Mehrak Golestan, conocido en la escena *hip hop* como Reveal; Wanderley Moreira dos Santos, psicoterapeuta e investigador de relaciones raciales en Brasil; y Louise Shelley, responsable del programa Communal Knowledge en The Showroom, el espacio de arte productor de este trabajo. La cámara los introduce en

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 283.

escena con primeros planos sobre fondo de varios colores, los de las paredes del lugar, rosa chicle, amarillo claro, marrón oscuro, rosa anaranjado. La acción se desarrolla dentro de esta localización de tránsito que los y las intérpretes sitúan enumerando diferentes lugares y proyectos culturales y sociales de la zona. También leen en voz alta fragmentos del informe judicial contra Dean y de varios libros. Su composición es sencilla y se articula a través de la voz y la enunciación. Los libros/imagen nos dan entrada al relato que el grupo ensambla: uno sobre Joe Strummer, otro sobre las revueltas de Brixton de 1981 y el último, una novela, *Invisible Man* [El hombre invisible], del escritor afroamericano Ralph Ellison, que aparecerá más tarde en la segunda localización del filme, los estudios Red Bus. Las matemáticas están situadas entre la contracultura de los setenta y sus derivas políticas en las calles. Las leyes de prevención contra la violación de la propiedad y el movimiento *squat* en la ciudad de Londres de 1974 y las campañas en contra de dicha ley de 1976. Los disturbios de Brixton de 1981, desencadenados por una serie de episodios violentos por parte de la policía hacia la comunidad afrocaribeña de los barrios del sur

de Londres. Los disturbios de 2011, iniciados esta vez en el barrio de Tottenham tras la muerte de un joven de raza negra por disparos de la policía.

¿Cuál es la enunciación negra en esta cadena de relatos desconectados por el texto, pero conectados por la intrahistoria? Quizás, aquella que acompaña al cuerpo de una mujer negra al entrar a un espacio cualquiera, como señala Denise, aquella que la hace inmediatamente ser significada, interpretada, clasificada y localizada<sup>4</sup>. *Disrupt. Riots* y más tarde *Revolt*, las palabras que son escritas sobre las paredes durante la filmación se confrontan con el texto proveniente de los libros. Una estrategia filmica más que la artista emplea para enfatizar el rol del texto sobre las imágenes en su trabajo. Texto que generalmente se produce durante el rodaje, a modo de guiones abiertos que los y las protagonistas construyen apoyándose en algunos elementos preestablecidos, el lugar del rodaje, la utilería. La segunda localización en *From Left to Night* refuerza esta idea de filmación abierta. Dentro de los estudios Red Bus, la conversación entre el grupo continúa mientras Owlz and Reveal graban dos de sus canciones. La escena nos puede remitir a la película *One Plus One* de Jean-Luc Godard, en la que se incluyen varias tomas largas de la grabación de la canción *Sympathy for the Devil* de los Rolling Stones en los estudios Olympic Sound también de Londres. El filme de Van Oldenborgh ya nos daba pistas sobre esta referencia, el uso del color y los primeros planos sobre cada intérprete, generando así envolventes imágenes-afecto<sup>5</sup>, consignas escritas sobre los muros, la interrupción del montaje, la temática de la contracultura, la violencia racial, el deseo de un poder negro, la misma ciudad. En el estudio, todo se vuelve más evidente, las canciones también están siendo grabadas. Sin embargo, en el filme de Van Oldenborgh lo colectivo se contiene en la voz de un solo cuerpo, la de Dean o Mehrak. Los instrumentos y la destreza con la que deben ser tocados ya no hacen fallar la grabación como lo hacían durante el rodaje de la escena de

<sup>4</sup> Denise Ferreira da Silva, en *From Left to Night* (2015).

<sup>5</sup> Con relación al concepto imagen-afcción de Gilles Deleuze: Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1984, pp. 131–163.

## 2. Rojo

La obra *The Basis for a Song* (2005) ofrece también otro modelo de articulación sobre el mismo problema. Este trabajo producido diez años antes anticipa parte de las temáticas abordadas en *From Left to Night* y comparte también algunas de las estrategias señaladas. En este trabajo, la artista registra en vídeo una sesión de grabación con dos figuras de la escena *hip hop* de Róterdam, Milford Kendall (conocido como Scep) y de nuevo Romeo K. Gambier. Los acompañan también otros autores como 2Dope, Delano Miles (Scorpio) y Gio Doemoeng (Zillion). Junto a ellos, aparecen en el registro protagonistas de la escena *punk* y del movimiento de ocupación de finales de los setenta y ochenta de la misma ciudad como Herman Helle, artista local y miembro de uno de los grupos que ocuparon un edificio del puerto en los ochenta, y Viola van Oostrom, arquitecta y también partícipe del movimiento *squat* de aquellos años. El registro es finalmente transferido a un formato de instalación de diapositivas que separa las imágenes (capturas en vídeo de la sesión) y el sonido (fragmentos de la conversación entre ambos grupos y de las canciones grabadas durante el rodaje). El trabajo nos muestra, desde este formato disociado entre imagen y sonido, las reglas del *hip hop* basadas en el ensamblaje libre entre patrones y fragmentos. La cadena de imágenes congeladas ofrece capturas del momento de la conversación, a Fader escribiendo las

wants the song to be mono and not in stereo, just like the Rondos, a Dutch punk band who participated in the squatting movement of the time.

### 3. Cement Grey

In a building under construction in Rio de Janeiro, two women, Bete Mendes (telenovela actress in Brazil since the 1960s, political activist during the military dictatorship and a leading participant in the workers' movement of the 1970s) and Zeize Tigrana (one of the most prominent figures in the Rio funk scene), share the time of shooting Wendelien van Oldenborgh's film *Bete & Zeize* (2012). Once again, the filmic rhythm develops through minimal elements: close-ups of both women in front of the grey walls of raw cement in the unfinished building or before the yellow and orange of several interior walls and on the patio. The scenes are intercut, which requires the viewer to actively make narrative links. Sound and image occasionally dissociate, allowing the camera to examine in certain detail the faces, the outlines of their bodies, their clothes, the space that they share. A few scenes shot at dusk complete the film's structure. The script is again constructed out of disparate scenes. Both women speak about their lives, the idea of acting (artistically and politically) in front of a large audience and how they had

to confront existing

conditions in order to perform. Bete tells Zeize about the rigidity of the telenovela script, but how television saved her life when she came out of prison after the dictatorship. Zeize tells Bete about how she de-

veloped as a rapper by performing on Sunday mornings in the Cidade de Deus favela and how she broke with the conventions of this context by singing a song about Hilda Furacão, actress and erotic muse of the 1950s. Bete shares with Zeize her passion for acting and for politics. Zeize shares with Bete the lyrics of her songs on the sexual empowerment of women and the assertion of her freedom vis-à-vis men.

The structural composition of this work once again causes an interruption in the recorded exchange: the rhythm of the voices and the movement of the bodies do not always coincide. This has the effect (although minimal) of altering the timing of each scene, thus generating a slight delay between image and sound. However, both voices continue to be lucid, without one imposing itself over the other; the film also avoids the disembodiment of the voice-over and its privileged position (generally masculine) within the filmic structure. Art historian Kaja Silverman writes of how film has subordinated sound to the visual, the non-human to the human, noise to speaking through methods of synchronisation which seek a certain unity and an apparent anthropomorphism through anchoring sound to the image, specifically the human voice and its discursive qualities.<sup>8</sup> *Bete & Zeize* plays with

<sup>8</sup> Kaja Silverman, 'Body Talk', in *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1988), 45.

<sup>7</sup> Fader, en *The Basis for a Song*.

Fader escribe frases como estas en su cuaderno, que luego son incorporadas con su voz, mientras que Scep escribe e interpreta sus propias letras. De esta forma, se evidencia la particularidad de ambas voces, las distintas posiciones que ocupan dentro de la escena *hip hop*. De nuevo vemos el guion de *The Basis for a Song* en proceso de construcción y las voces de dos individuos

letras, a Scep improvisando al micrófono, a Wendelien con la cámara de vídeo en sus manos, a Fader ahora ante el micrófono. El sonido completa el espacio y el tiempo entre las imágenes, sobre todo evidenciando la distancia que existe entre ambos grupos, entre el pasado y el presente, entre el movimiento *squat* que finalmente acabó integrado en las políticas oficiales y las comunidades migrantes que se instalaron hacinadas en los barrios pobres de Holanda en aquellos mismos años.

We are hip hop architects. We will renew the city and spread the people. That will avoid problems in the future. Keep on squatting 2005.<sup>7</sup>

### 3. Gris cemento

En un edificio en construcción en Río de Janeiro, dos mujeres, Bete Mendes, actriz de telenovelas en Brasil desde los años sesenta, activista política durante la dictadura militar y partícipe del movimiento obrero de los setenta, y Zeize Tigrana, una de las figuras más relevantes de la escena del *funk* carioca, comparten el tiempo del rodaje en la película *Bete & Zeize* (2012) de Van Oldenborgh. De nuevo, el ritmo fílmico opera bajo mínimos elementos: primeros planos de cada una de ellas frente a las paredes grises del cemento crudo del edificio o frente a fondos de color amarillo y naranja de algunas paredes pintadas en el interior y en el patio. Escenas entrecortadas, en las que se exige al espectador y espectadora poner en práctica una lectura activa para tejer la trama. Sonido e imagen en ocasiones disociado para dejar que la cámara recorra los rostros con cierto detenimiento, el contorno de los cuerpos, los detalles de sus ropas, el lugar que comparten. Algunas tomas generales al anochecer completan la estructura fílmica. Una vez más el guion se construye a medida que las escenas se intercalan. Ambas mujeres conversan sobre sus experiencias de vida, sobre la idea de actuar, artística y políticamente, delante de un gran público y sobre la forma en la que se enfrentaron a las condiciones dadas para llevar a cabo sus actuaciones. Bete le cuenta a Zeize sobre la imposibilidad de escapar del guion en la telenovela, pero de cómo esta le salvó la vida cuando salió de prisión durante la dictadura. Zeize le cuenta a Bete cómo creció como rapera en las matinales de los domingos en la favela Cidade de Deus en Río y cómo rompió con la convención de este contexto cantando una canción sobre Hilda Furacão, actriz y musa erótica en

encarnando las luchas de varias generaciones por el acceso al espacio urbano. Abogan por una filosofía común, en vez de una vuelta al reclamo individualista, a la disputa entre colectivos. Scep lo deja claro: quiere que la canción suene en monocal y no en estéreo, exactamente como harían los Rondos, un grupo *punk* holandés partícipe del movimiento *squat* de la época.

la década de los cincuenta. Bete comparte con Zeize su pasión por la actuación y la política; Zeize las letras de sus canciones sobre el empoderamiento sexual de la mujer y la reivindicación de su libertad frente al hombre.

La estructura acústica de este trabajo impone de nuevo una interrupción en el intercambio de experiencias entre ambas mujeres. El ritmo de las voces y el movimiento de los cuerpos no siempre coinciden, alterándose mínimamente el aquí y el ahora de cada escena, generándose así una pequeña demora entre imagen y sonido. Aun así, la voz de ambas sigue siendo diegética, sin imponerse una sobre otra, evitando encarnar la descorporalización de la voz en *off* y su posición privilegiada (por lo general masculina) dentro de la estructura fílmica. Kaja Silverman en el capítulo «Body Talk» de *The Acoustic Mirror* [El espejo acústico] nos muestra cómo el cine ha subordinado el sonido a la fuente visual, la acústica no humana a la voz, el ruido al habla valiéndose de la sincronización, buscando cierta unidad y un claro antropomorfismo, anclando el sonido a la imagen, en concreto, a la voz humana y sus cualidades discursivas<sup>8</sup>. *Bete & Zeize* juega con dicha convención en el cine, creando un pequeño retraso acústico, incidiendo en la producción de un necesario balance entre la escucha y el habla, haciendo visible que las experiencias de vida de Bete y Zeize exceden su propia interioridad y ocupan una posición trascendental en la construcción de esfera pública. Sin embargo, estas mujeres forman parte de mundos diferentes marcados por la condición de clase, de raza, del momento histórico que les tocó vivir. Por ello, cada una habita escenas propias, una vez habla Bete otras Zeize, también la cámara nos muestra a cada una escuchando a la otra, aunque a veces con extrañeza. Sus cuerpos encarnan episodios de lucha política, sus voces demandan la libertad de expresión, la libertad sexual. Su presencia sincopada nos invita a pensar el espacio de clase y de raza que existe entre ellas con la urgencia de especular sobre otras

<sup>8</sup> Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, 1988, p. 45.

formas de producir esfera pública, una esfera pública negra independiente de la blanca, quizás.

### 4. Marrón semitransparente

Una cortina de grandes dimensiones de color marrón semitransparente divide una de las salas del Stedelijk Museum Bureau de Amsterdam. Detrás de ella, dos pantallas sobre una estructura de madera construida ex profeso y con forma de biombo muestran por primera vez *La Javanaise* (2012), un trabajo en vídeo de la artista sobre la historia colonial detrás de la producción textil *batik* holandesa. La pieza de tela divide el espacio en dos partes, reproduciendo así la lógica divisoria del trabajo que se despliega en dos proyecciones a modo de diálogo. De igual manera, su aspecto liso, sin ningún ornamento o motivo, contrasta con la rica estética del *batik*, que incluye desde diseños geométricos a representaciones mitológicas.

*La Javanaise* funciona también como un retrato, en este caso del Tropenmuseum [Museo del Trópico] de Amsterdam, un museo antropológico inaugurado en 1871 y dedicado a mostrar a la población holandesa sus posesiones coloniales. La forma de construir este retrato visual contrasta con algunos de los trabajos mencionados anteriormente. En una de las pantallas se muestra una serie de panorámicas informales sobre la inmensidad del espacio del museo. La cámara se detiene en rincones marginales, consiguiendo extrañas perspectivas. Las capturas fugitivas recorren los distintos relatos en *display* a través de sus múltiples escenografías e incluso otros espacios liminales como barandillas, señalética, objetos flotantes sobre vitrinas de cristal, el sistema de iluminación, el suelo. El sonido es caótico, escuchamos a Sonja Wanda, modelo profesional, y a Charl Landvreugd, artista y teórico en el pasado, conversando, también oímos algunas intervenciones reflexivas del teórico británico David Dibosa y la cacofonía que se genera durante las horas de visita del museo. Cuando el sonido baja de intensidad y la cámara reduce la velocidad,

this film convention by creating a small acoustic delay, which in affecting the usual balance between listening and speaking shows how the sharing of life experiences between Bete and Zeize transcends their own interiority and occupies a position in the construction of the public sphere. However, these women also belong to different worlds marked by the conditions of class, race as well as their own historical time. For this reason, each inhabits their own scenes: sometimes Bete speaks, other times Zeize; the camera shows them listening to each other, even when they are perplexed. They are seen as embodying the episodes of political struggle. Their voices demand freedom of expression and sexual freedom. Their syncopated presence invites reflection on the interstices to be found between class and race, and speculates on the urgency of finding other ways of producing a public sphere, a black public sphere, independent of the white sphere, perhaps.

### 4. Semi-Transparent Brown

A curtain of great dimensions, semi-transparent, brown in colour divided one of the rooms in the Stedelijk Museum Bureau in Amsterdam in 2013. Behind it a wooden structure resembling a folding screen was used to present *La Javanaise* (2012), a two-part video work by Wendelien van Oldenborgh on the colonial history of Dutch batik textile production. The curtain cloth dividing the space reproduced the logic of the work, which unfolds as two video projections in dialogue. Similarly, the screen's smooth surface

without any ornamentation or motif was used to display the rich aesthetics of batik, which range from highly geometric designs to mythological representations.

*La Javanaise* functions as a portrait. In this case, of the Tropenmuseum (Museum of the Tropics) in Amsterdam, an anthropological museum that opened to the public in 1871 with the purpose of presenting to the Dutch population its colonial territories. However, the method of constructing this particular visual portrait contrasts with previous works by Van Oldenborgh. Here, on one of the screens, we see a series of panning shots capturing the immensity of the museum's space, while the camera only ever settles on the building's marginal corners; this has the effect of producing slightly strange perspectives. The fugitive shots explore the various narratives on 'display', reviewing the museum's multiple mise en scène as well as its liminal elements, such as handrails, signage, glass display cases, the lighting system, the floor. The sound is chaotic: we hear Sonja Wanda (a professional fashion model) and Charl Landvreugd (artist and theorist) conversing, along with reflective interventions by British theoretician David Dibosa; there is also the cacophony which arises during the museum's visiting hours. When the sound decreases in volume and the camera reduces its speed, we hear Sonja describe the multicultural nature of the Dutch batik industry. Through her story we enter the global logic of precarious labour conditions under which the majority of young models work. In parallel, we enter the deep interior of the museum, its restricted zones, what looks to be the bowels of the building.



escuchamos a Sonja describir el carácter multicultural de la industria *batik* holandesa. A través de su relato, nos adentramos en sus lógicas globales y en las condiciones laborales precarias a las que se enfrentan la mayoría de las jóvenes modelos que trabajan para ella. De manera paralela, nos adentramos con la cámara en el interior del museo, en las zonas restringidas, en lo que parece el estómago del edificio. Estas tomas del interior se mezclan con otras de los diferentes espacios abiertos al público, mostrando su decoración exuberante, sus imágenes al servicio de la propaganda colonial. Esta lógica de grabación fugitiva se perpetúa en el trabajo a través del *loop*, haciendo que la secuencia se repita, aunque el sonido prosigue su camino. Una vez el sonido se libera de la cacofonía producida por el propio espacio, las voces toman protagonismo, sobre todo porque ya conocemos las imágenes, y nos ayudan a leer la sintaxis oscura detrás del mercado de la cera del *batik* de la compañía holandesa Vlisco. Sonja y Charl, y en ocasiones David, improvisan sobre este tipo de producción textil tratando de crear sentido, un sentido propio. Para ello, comparten experiencias personales, recuerdos de la infancia, de algunas piezas textiles y fragmentos que leen en voz alta y reflexiones sobre el museo. «The museum talked about the past, but talked about the present and maybe a future as well», dice David<sup>9</sup>.

En la otra pantalla se muestra ahora claramente al museo como localización del rodaje, algo que reconocemos como

9 «El museo habla del pasado, pero también del presente y quizás del futuro.»

una forma propia de otros trabajos de Van Oldenborgh. Sobre este set, el retrato que se genera es el de Sonja y Charl sobre el espacio. Se mueven elegantemente a través de las salas, improvisan poses frente a las múltiples superficies de vidrio del museo, ambos son performers profesionales. Juegan con sus cuerpos en movimiento a desafiar la lógica expositiva del museo colonial, se burlan en ocasiones también de quien los ha llevado allí, dirigiendo sus gestos directamente hacia la cámara, haciendo visible que la línea que separa su posición de la del museo es frágil, lo cierto es que están siendo grabados para una obra de arte. Por ello, a veces también muestran señales de querer salir huyendo. Recorren ahora los espacios marginales que se muestran en la otra pantalla y se detienen en ellos. La cámara les graba pausadamente sobre el fondo de las salas exuberantes, sobre el estómago del museo, las vitrinas, los almacenes. Circulan por el espacio, reproduciendo algunas de las posturas provenientes del modelaje profesional, provocando un desafío queer ante el museo. «I don't know how obscure it is or how it obscured the spectacle», dice de nuevo David<sup>10</sup>.

## 5. Negro sobre blanco

*Splitsing* (1998) es una película de corta duración filmada en Río de Janeiro en 8 mm en blanco y negro y sin cortes. Muestra una escena callejera una tarde de sábado en el centro de la ciudad, donde se ve primeramente el cuerpo de un hombre tumbado con los brazos en alto sobre la acera junto a una farola. El hombre

10 «No sé cuán oscuro es o cómo oscureció el espectáculo.»

These interior shots are interspersed with spaces open to the public in all their exuberance: images in the service of colonial propaganda. This fugitive filming logic is perpetuated by a looping of image sequences, while the sound continues in its own way. When freed of the cacophony produced by the museum space and once familiar with how the images operate, the voices become all the more relevant and aid interpreting the dark syntax behind the batik wax of the Dutch company Vlisco. Sonja and Charl and occasionally David 'improvise' on this type of textile production, trying to create meanings, their own meaning. They share personal experiences, childhood memories, memories of certain textile pieces and read aloud fragments of texts to reflect on the museum. 'The museum talked about the past, but talked about the present and maybe a future as well.'<sup>9</sup>

On the other screen, the museum is clearly seen as the location of the shoot which frames Sonja and Charl—the focus on architecture as frame is a characteristic feature of works by Van Oldenborgh. Together they travel through the museum elegantly, improvising poses in front of the many glass surfaces. They are both professional performers. They play with their bodies in movement, challenging the expository logic of the colonial museum. They also occasionally mock who brought them to this place, gesturing directly to the camera. They make the line which separates the position of the camera from the museum fragile. Yet, what is certain is that they are being recorded for an artwork, and so sometimes it seems like they just want to run. They tour the marginal spaces shown on the other screen and pause within them. The camera also records both of them against the exuberant rooms, above the museum's bowels, beside the display cases, inside the storerooms. Their poses throughout provoke a queer challenge to the museum. 'I don't know how obscure it is or how it obscured the spectacle.'<sup>10</sup>

9 David Dibosa in Wendelien van Oldenborgh, *La Javanaise* (2012).

10 Ibid.

## 5. Black on White

*Splitsing* (1998) is a short film shot in Rio de Janeiro on 8 mm in black-and-white and without any cuts. It depicts a street scene on a Saturday afternoon in the city centre. We first see a man lying on the footpath beside a lamppost with his arms over his head. The man is asleep; turned to his left, his right leg seems naturally bent. The camera films the body from above. This point of view is confirmed by the proximity of a working film camera, represented by the sound of film advancing through a projector. The camera then moves, following the line of the footpath and comes across another body lying on the ground beside a pole, but turned to his right side. Another man enters the scene, walking, stumbling, almost dancing and traverses the space between the two sleeping bodies until stopping before the first. He speaks to himself, looks at the coins he holds in his hand, and then leaves the frame in the direction of the street. The first body continues lying on the ground; he has not changed position. The camera again stops above him, and with this the film pauses to start once again: the final image has been spliced with the first to make a circular loop.

The three persons who appear in the scene seem to live in extreme poverty. The directness of this work's structure and composition suggests such an interpretation, that is, the footage's short duration, the camera recording the scene from an elevated position (the position of superiority) and the circular form of the work which embeds the action within a self-sustaining image without exterior view. 'Progress is the opposite of walking in circles.'<sup>11</sup>

The film seemingly utilises the loop to exaggerate how life on the street is a continuous wandering, a tragic part of living homeless, revealing the other face of capitalist progress and exposing the desperation implicit to the unjust

11 Diedrich Diederichsen, *Personas en Loop: Ensayos sobre cultura pop* (Buenos Aires: InterZona, 2005), 9. Translation by the author.

material organisation of life. Yet, the sense of return generated by this work goes beyond the scene. By splicing the beginning of such a short film fragment to its end, time in a certain way spirals, with each repeat unique, linked by small differences, a continuous discontinuity, a sort of Beckettian eternity.<sup>12</sup> This prevents us from understanding the recorded scene fully and reveals the work as an assembled construction. The loop once again emphasises the position of the camera, the privileged white position, which produces and frames the images.

To a certain extent, *Splitsing* is contrary to the works by Wendelien van Oldenborgh mentioned above. Instead of interrupting or separating the visual from the acoustic, here the narrative structure is without a beginning or an end. The sound of the film passing through the projector, added later in the edit, underlines this idea of continuity. The film fragment of the street scene returns perpetually and in doing so reveals its opposite, which is to say, the history of progress as a social failure. The circularity of this work allows us to return to the first shot in *From Left to Night*, when Dean Burke looks at the camera to question the violence implicit in the action of making something 'visible'.

This early work by Van Oldenborgh lays bare the problem of this violence, while her oeuvre continues to explore the visual forms which help to disempower the gaze.

12 In conversation with the artist, July 2019.

Las tres personas que aparecen en la película parecen vivir en condiciones paupérrimas. La aspereza de la estructura filmica de este trabajo nos lleva a interpretarlo así, es decir, la corta duración del metraje, la posición de la cámara que graba la escena desde arriba, desde una clara posición de superioridad, la forma circular del *loop* que encierra la acción dentro de una imagen retroalimentada y sin afueras. «Progresar es lo contrario de caminar en círculos»<sup>11</sup>, la película parece emplear el *loop* para exagerar la vida en la calle de estas personas como un continuo vagabundear. Un circular trágico

duerme, ya que su pierna derecha aparece doblada. La cámara filma el cuerpo desde arriba y la percepción de su posición nos la proporciona el sonido del aparato cinematográfico representado por el ruido del metraje avanzando por el proyector. La cámara se mueve hacia arriba siguiendo la línea de la acera y mostrando así otro cuerpo tumbado igualmente junto a otro poste de luz o señalética, en este caso, girado hacia su lado derecho. Otro hombre entra en escena, camina o se tambalea, casi parece que baila, recorre el espacio entre los cuerpos dormidos hasta detenerse delante del primer cuerpo. Habla solo, mira las monedas en su mano y sale del encuadre hacia la carretera. El primer cuerpo continúa yaciendo en el suelo, no ha cambiado de posición y la cámara se detiene de nuevo sobre él y con ella el tiempo de la película, ya que esta imagen final se ha montado con la primera y así la escena se vuelve circular.

que forma parte de la condición vital de los sin-techo que muestra la otra cara del progreso capitalista y hace visible la desesperanza política implícita en la injusta organización material de la vida. Sin embargo, la retroalimentación que se produce en este trabajo también nos muestra algo más allá de la escena capturada. En realidad, al unir el principio con el final de un fragmento filmico tan breve, el tiempo parece devenir en cierta medida espiral, cada vuelta parece única, unidas todas ellas entre sí por pequeñas diferencias, un continuo discontinuo, una especie de eternidad beckettiana<sup>12</sup> que nos impide comprender la escena capturada y que se nos muestra ensamblada. El *loop* enfatiza así la posición de la cámara, una vez más, la posición privilegiada blanca que produce y lee imágenes.

En cierta medida, *Splitsing* opera de manera contraria a los trabajos de Van Oldenborgh anteriormente mencionados, en vez de interrumpir, de dividir una imagen o fuente sonora con otra, ensambla la estructura narrativa sin un principio ni un final. El sonido, añadido en la edición, del metraje pasando por el proyector también enfatiza esta idea de un continuo rodaje. A través de esta estrategia, el fragmento fílmico de esta escena callejera retorna eternamente revelando su anverso, es decir, la historia del progreso como un fracaso social. La circularidad de este trabajo nos permite ahora retornar también al primer plano de *From Left to Night* cuando Dean Burke mira a cámara para interpelar la violencia implícita en la acción de «hacer visible» con la cámara. Este trabajo temprano de Van Oldenborgh expone el problema de esta violencia. Su cuerpo de trabajo continúa explorando las formas visuales que ayuden a desempoderar esta mirada.

11 Diedrich Diederichsen, *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop*, InterZona Editora, Buenos Aires, 2005, p. 9.

12 En conversación con la artista, julio de 2019.

Querido Sung,

Desde que nos conocimos, en 2008, he admirado la manera que tiene tu pensamiento de enlazar, rodear y atravesar un espacio íntimo y un paisaje político. Los lenguajes visuales y sonoros que empleas se hacen líricos y abstractos, y esa libertad poética, a la vez extraña y familiar, me ha atraído en repetidas ocasiones. A menudo trabajas con parientes o seres queridos, o haces referencia a ellos: madre, sobrina, hermana, amante, amiga... Reconozco el deseo de seguir estando cerca de lo muy conocido para explorar lo ignoto. Liberas espacio combinando dibujo, música, voz y texto de muchas maneras diferentes, usando lo cinematográfico como una referencia y como un espacio donde combinarlos. Yo tiendo a plantear mi espacio cinematográfico con elementos similares, pero desde una perspectiva bastante diferente. Aun presentando tantas diferencias con respecto al mío, tu mundo me habla, y las múltiples conversaciones que hemos mantenido a lo largo de los años han sido testigo de estos territorios en común.

Por eso me gustaría que todo ello integre, y conforme, la publicación que acompañará mi exposición *tono lengua boca*, en la que se ha asignado un papel central a lo sonoro, y a las diversas relaciones entre voz y encarnación. Sería maravilloso que lo vieras posible. Quedo a la expectativa de la forma que pueda adoptar, sea cual sea.

Afectuosamente,  
Wendelien

Querida Wendelien,

Este poema lo he escrito pensando en ti, y en tus obras. Al acabar de escribirlo me he hecho la pregunta de si un año puede ser una metáfora de otro año, o si un año puede ser una metáfora del mismo año en otro sitio. Agosto de 1945, por ejemplo, para algunos fue el final, y para otros el principio. A diferencia de los lobos, o del lago, un año carece de forma, y para quien no sabe de qué está compuesto ese año en concreto, ni siquiera es reconocible, lo cual no impide que estemos conectados a los años transcurridos a través de objetos que les han sobrevivido. El paisaje, la arquitectura y hasta la madre. Caminamos sobre ellos, vivimos dentro de ellos y nacemos de ellos. Mi madre no nació en 1948. Tampoco la tuya nació en 1948. Pero ambos tenemos madre. Pensar en el pasado a través de un objeto que le ha sobrevivido crea un camino, que es una forma hecha a partir de movimientos repetidos. Cada camino crea un determinado sentimiento, como doblar una esquina, o ver una carretera que termina en el horizonte... Estos caminos se pueden dibujar desde una perspectiva aérea, pero quienes los pisaron recuerdan cómo era estar en el camino que guiaba nuestros movimientos. A ti y a mí nos considero hermanos que pueden estar en el espacio transitorio que nos lleva a un año.

En este caso, sin embargo, el dilema sigue en pie, porque a los hermanos siempre los separa el tiempo, incluso cuando crecen en la misma casa, y sus lazos con su casa, y con los caminos que contiene, pueden diferir de modo drástico. En un espacio como el de una casa se reúne gente con intereses contrapuestos. Llega un nuevo ocupante que piensa en la sostenibilidad del grupo y mientras tanto los antiguos ocupantes quieren ser recompensados como se merecen por sus vidas sostenidas. Si se pudiera hacer una canción, o una composición, a partir de estos distintos pareceres, ¿cómo sería?

Si yo pudiera, la composición del grito en el poema sería más detallada. En realidad, las mujeres no chillan «al unísono». Componen gradualmente una determinada simetría, sí, pero desafiando el equilibrio en un espacio. Además, la suma de sus gritos es silenciosa. Hay que penetrar en una dimensión distinta en un momento oportuno, e incorporar esa experiencia para planear un espacio separado del que pisa ella (¿quién?). Lentamente, sin que nos lo hayan pedido, miramos una cara (¿una forma!) y leemos su más genuino pensamiento.

Saludos,  
S u n g H w a n

34

35

A través de tu madre conociste a tu hermana.  
Mamá es  
Un rectángulo.  
Me gusta que sea alta, pero  
Hay madres rechonchas.  
Huele a ajo, bolas de naftalina, a sudor seco de esfuerzo  
[y un toque de jabón.



1948 —naciste tú— es hace bastante tiempo.  
Anoche me enteré, por la película de Francesco Rosi  
[Salvatore Giuliano,  
De que ese año prometía una redistribución de tierras en Sicilia  
Parecida a la efímera promesa de reforma  
Agraria en tu lugar natal,  
Un diestro viaje a lomos de olas de liberación —providencial  
[palabra para los patriotas—  
En esa península (también bautizada en 1948)  
[República de Corea.

Mientras se oyen sobre ellas crudas capas de agitadas  
Balas vi bajar en estampida por el monte yermo  
Sobre las rocas donde una llevaba una piedra en la boca  
Al enunciar ella esa tierra,  
Entretejida como las abejas que melifican un  
Hábitat con polvo indiferente en su paisaje.  
Abrazadas a sus cargas, con los lazos del amor,  
Bebés, maridos, padres,  
Las madres caídas oían que los bandidos  
Los llamaban 'comunistas'.  
Tú, nacida en 1948, no tenías edad para saber  
Que también en tu país recién nacido  
Las madres caídas gritaban  
Y chillaban (no digas que como animales) como si llorasen solo  
La pérdida del clan. No, son:  
Conductos que hacen vibrar nuestro aire,  
Que calientan el suelo, una avalancha para los gusanos,  
Una masacre súbita para las plantas.

Un marco rectangular  
Que contemplas desde la otra punta de un largo pasillo  
Es un umbral en ángulo recto,  
Conectado a otro largo pasillo en cuyo extremo  
También tu hermana contempla  
Ese mismo marco.

Fijate en por qué, con una misma madre,  
Dos hermanos resultan en vidas distintas.  
Puedo seguir con un trávelin la larga senda  
Que de ti lleva a tu madre  
Y sigue hasta tu hermana, pero no  
Así es como definimos la simetría.  
Porque en la simetría, en vez de menguar  
Tu madre aumentaría al alejarme yo  
Para acercarme a tu hermana en su pasillo,  
Reflejando mi aproximación previa a tu madre.  
Cada aumento hecho detalles  
Iluminados en su tez  
Magnificando mi certeza de que por debajo  
De su aplomo y su fragante gesto hay  
Una topología de umbral.

Pero lo que revela la realidad  
Es que todas las madres menguaron,  
Y tus hermanas estaban a mi lado  
Ahora es lo único que sé,  
Gritando al unísono (¿a quién?):

Corte a: un espacio hecho de umbrales  
Se fracciona en multitudes donde cada movimiento  
Desencadena como desencadenado por el otro;  
A menudo cualquier hijo y un bicho penetran,  
Uno tras otro, en la toma en movimiento,  
Obstruyendo la vista como si tuviesen  
El mismo tamaño, aunque solo nublian  
Como el polen en un lago  
Límpido y sereno de  
Montaña.

¿Filmó Nanook la ciudad natal de Flaherty?

¿Deberían haberlo hecho?

¿Construiría simetría?

¿Aún lo harán?

Junio 2019

36

Dear Sung,

Since we got to know each other in 2008, I have admired the way your thinking bridges between, around and through an intimate space and a political landscape. The visual and sonic languages you use become lyrical and abstract and your poetic freedom, at once strange and familiar, have repeatedly attracted me. Often you work with, or you refer to, family members or loved ones: mother, niece, sister, lover, friend. I recognise the wish to stay close to that which is well-known to explore the unknown. You free up space by combining drawing, music, the voice and text in many different ways, using the cinematic as a reference and a space of production. I tend to approach my cinematic space with similar elements, but from a fairly different angle. In all of its difference from my own, your world speaks to me, and our many conversations over the years have been witness to our shared terrains.

Therefore, I would like to let all of that enter and shape the publication which will accompany my exhibition *tono lengua boca*, in which the sonic and the different relations of voice to embodiment have been placed central. It would be wonderful if you feel you can be involved. I am looking forward to any form that might take.

Warmly,  
Wendelien

Dear Wendelien,

I wrote this poem thinking of you and your works. As I finished writing it, I wondered if a year can be a metaphor for another year, or if a year can be a metaphor for the same year in another place. August in 1945, for instance, meant the end for some people and the beginning for others. Unlike wolves or the lake, a year does not come in a shape, and it is not recognisable for those unfamiliar with what comprises that particular year. Still, we are connected to the years past by objects that survive those years. Landscape, architecture, and even mother. We walk on them, live in them, and we are born from them. My mother was not born in 1948. Your mother was not born in 1948 either. But we both have a mother. Thinking of the past through an object that survived creates a path, which is a shape made by repeated movements. Each path creates a certain sentiment. For instance, turning a corner or seeing a road that ends on the horizon ... These paths can be drawn from an aerial view, but those who have been on the path remember what it was like to be along the path that guided our movements. I think of you and me as siblings, who can be in the transitory space that carries us to a year.

The dilemma still remains here though, because siblings are separated by time even when they grow up in the same house. Their associations to their house and paths within it can differ dramatically. People gather in a place like a house with conflicting interests. A new occupant comes in thinking of sustainability of the group, while the old occupants want their due rewards for their sustained lives. If a song, or a composition, can be made out of these different minds, what would it be like?

If I could, the composition of the scream in the poem would be further detailed. It is not really 'in unison' that those women scream. They gradually sum up a certain symmetry, yes, but defying balance in a space. Moreover, their screams together are silent. One needs to enter a different dimension at an opportune moment and integrate that experience that map out a space separate from the one she (who?) is treading on. Slowly, without having been told to do so, we look at a face (a shape!) and read her most genuine mind.

Best,  
S u n g H w a n

37

Through your mother you met your sister.  
Mother is  
A rectangle.  
I like her to be tall, but  
Some mothers are portly.  
Smells of garlic, mothball, dried busy sweat, and a tinge of soap.



1948—you were born—is some time ago.  
I learned last night from Francesco Rosi's film, *Salvatore Giuliano*,  
That year promised land redistribution in Sicily  
Not unlike the short-lived promise of land  
Reform where you were born.  
A cratty ride on waves of liberation—is providential word for patriots—  
in that peninsula (also named in 1948) Republic of Korea.

As stark strata of jiggling bullets sound above  
Them, I saw stampede down the barren mountain  
Over the boulders where one carried a rock in her mouth  
As she spoke that land,  
Weaved as the bees that mellify a  
Habitat out of nonchalant dust in their landscape.  
As the fallen mothers embraced their burdens bound by love,  
Babies, husbands, fathers,  
They heard the bandits  
Call them 'communists'.  
You, born in 1948, were too young to know  
That in your newly born country too,  
The fallen mothers screamed  
And howled (don't say, like Beasts) as if mourning only the loss  
Of their stars. No, they are,  
Crying, tearing, tearing or  
Warning the crowd of avalanche to the worms,  
A sudden massacre to the plants.

A rectangular frame  
That you stare at from the end of a long corridor  
Is a threshold on a right angle,  
Connects to another long corridor, at the end  
Of which your sister stares too at  
This frame.

See why siblings from one mother  
Turn out two different lives.  
I can track on a dolly the long path from  
You to your mother.  
Leading to your sister's, but this  
Is not how we define symmetry.  
For in symmetry, your mother would not recede but  
Become larger as I move away to  
Close in on your sister in her corridor,  
Mirroring my previous approach to your mother.  
Every growth in illumination  
Details in her complexion  
Magnify a certitude in me that underneath her  
Poise and fragrant gesture is  
A topology of a threshold.

Instead reality reveals,  
All mothers grew small, and your sisters  
Were at my side now  
Is all I know,  
Screaming (at whom?) in unison:

Cut to: a space made of thresholds  
Splits to multitudes where one movement  
Triggers as if triggered by the other,  
Often random son and a bug enter,  
One after another, the moving frame  
Blocking vision as if two are of  
The same size, though they blur  
Only as much as pollen  
On a clear calm  
Tarn.

Did Narcook film Flaherty's hometown?

Should they have?

And would that construct symmetry?

Will they still?

COMUNIDAD DE MADRID /  
REGIONAL GOVERNMENT  
OF MADRID

*Presidenta / President*  
Isabel Díaz Ayuso

*Consejera de Cultura y Turismo / Regional  
Minister for Culture and Tourism*  
Marta Rivera de la Cruz

*Director General de Promoción Cultural /  
General Director of Cultural Promotion*  
Gonzalo Cabrera Martín

*Viceconsejero de Cultura y Turismo /  
Regional Deputy Minister for Culture and  
Tourism*  
Daniel Martínez Rodríguez

*Subdirector General de Bellas Artes /  
Deputy General Director for Fine Arts*  
Antonio J. Sánchez Luengo

\*

CA2M CENTRO DE ARTE  
DOS DE MAYO

*Director*  
Manuel Segade Lodeiro

*Subdirectora / Deputy director*  
Tania Pardo Pérez

*Gerente / Manager*  
María Aránzazu Borraz de Pedro

*Gestión y administración /  
Management and administration*  
María Dolores Díaz Martínez  
Irene Garcimartín Rivilla

*Colección / Collection*  
Teresa Cavestany Velasco  
María Asunción Lizarazu de Mesa  
Paloma López Rubio

*Exposiciones / Exhibitions*  
Ignacio Macua Roy  
Marta Martínez Barrera  
Rosa Naharro Diestro

*Educación y actividades públicas /  
Education and public programmes*  
Victoria Gil-Delgado Armada  
Carlos Granados del Valle

*Biblioteca / Library*  
Sonia Seco Sauces

*Colaboradores / Collaborators*  
Pilar Álvarez García  
Ana Ballesteros Sierra  
Arancha Benito Moreno  
Durga Blázquez Bermejo  
Eva Garrido del Saz  
Lotta Hansson  
Maribel Martínez Martín  
Marta Orozco Villarrubia  
Mónica Ruiz Trilleros  
Amalia Ruiz-Larrea Fernández

Virginia Uriarte Padró  
Marta van Tartwijk

*Estudiantes en prácticas / Intern students*  
Janila Castañeda  
Pietro Consolandi

*Amigos del CA2M / Friends of CA2M*  
Manuel Angulo González

\*

## EXPOSICIÓN / EXHIBITION

*Artista / Artist*  
Wendelien van Oldenborgh

*Comisaria / Curator*  
Anna Manubens

*Asistente de producción de espacio /  
Space production assistance*  
Laura Amann

*Coordinación / Coordination*  
Ana Ballesteros Sierra

*Dirección de montaje / Installation direction*  
Ignacio Macua Roy

*Montaje / Installation*  
Intervento

*Audiovisuales / Audiovisual equipment*  
Salas AV

*Transporte / Shipment*  
Crisóstomo transporte

*Gráfica / Graphics*  
Taller de Serigrafía

*Seguros / Insurance*  
Aon – Hiscox

\*

## PUBLICACIÓN / PUBLICATION

*Editora / Editor*  
Anna Manubens

*Autores / Authors*  
Sung Hwan Kim, Anna Manubens, Manuel  
Segade, Wendelien van Oldenborgh, Leire  
Vergara

*Coordinación editorial /  
Editorial coordination*  
Pietro Consolandi  
Marta Martínez Barrera

*Diseño gráfico / Graphic design*  
Julia Born

*Asistente de producción vinilo /  
Production assistant, vinyl*  
Ana Ballesteros Sierra

*Editor de sonido / Sound engineer*  
Tyler Friedman

*Traducciones del inglés al español /  
Translations from English to Spanish*  
Polisemia

*Traducciones del inglés al español /  
Translations from Spanish to English*  
David Sánchez Cano

*Corrección de textos en español /  
Proofreading in Spanish*  
Cuarto de Letras

*Edición y corrección de textos en inglés /  
Copy editor & proofreading in English*  
Laura Preston

*Impresión / Printing*  
Almodí Producciones

*Producción vinilo / Vinyl production*  
handle with care

Creative Commons España  
CC BY-NC-ND

Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra  
Derivada / Attribution-NonCommercial-  
NoDerivatives

*Imágenes / Images*  
© Wendelien van Oldenborgh

\*

AGRADECIMIENTOS /  
ACKNOWLEDGEMENTS

Winston Belliot (2Dope), Dean Burke  
(Owlz), Gio Doemoeng (Zillion), Romeo  
K. Gambier (Mixmaster Fader), Mehrak  
Golestan (Reveal), Milford Kendall (Scep),  
María Moreira, Suely Rolnik and Deize  
Tigrona

## AUTORES / AUTHORS

SUNG HWAN KIM es un artista surcorea-  
no establecido en Nueva York / is a South-  
Korean artist based in New York.

ANNA MANUBENS es comisaria inde-  
pendiente, productora y escritora, y vive en  
Barcelona / is an independent curator,  
producer and writer based in Barcelona.

MANUEL SEGADE es director del CA2M  
Centro de Arte Dos de Mayo, en Móstoles,  
Madrid / is the director of CA2M Centro  
de Arte Dos de Mayo, in Móstoles, Madrid.

WENDELIE VAN OLDENBORGH es  
una artista holandesa que vive entre  
Róterdam y Berlín / is a Dutch artist living  
between Rotterdam and Berlin.

LEIRE VERGARA es comisaria indepen-  
diente y escritora, y reside en Bilbao /  
is an independent curator and writer based  
in Bilbao.

\*

CRÉDITOS DE IMAGEN /  
IMAGE CREDITS

page 1: *La Javanaise* (2012)  
recorte de una imagen de la instalación /  
fragment of the video installation

page 2, 23, 43: *From Left to Night* (2015)  
recorte de un fotograma /  
fragment of a still

page 3, 22: *Bete & Deise* (2012)  
recorte de un fotograma /  
fragment of a still

page 4: *No False Echoes* (2008)  
recorte de un fotograma /  
fragment of a still

page 21, 42: *The Basis for a Song* (2005)  
recorte de una diapositiva /  
fragment of a slide

page 24: *From Left to Night* (2015)  
recorte de una imagen de la instalación /  
fragment of the video installation

page 41: *A Certain Brazilianness* (2004)  
recorte de un fotograma /  
fragment of a still

page 44: *Maurits Script* (2006)  
recorte de un fotograma /  
fragment of a still

Las formas en torno a las cuales se ordena  
el texto en este catálogo están tomadas del  
diseño del espacio expositivo. /  
The shapes around which the text is orga-  
nised in this catalogue are taken from the  
exhibition design.

**CA2M**   
Centro de Arte Dos de Mayo  
Comunidad de Madrid

Con el apoyo de / With the support of

**M** **Amigas**  
**CA2M**  
mondriaan  
fund

DL: M-30361-2019  
ISBN: 978-84-451-3824-3

