



ANTES



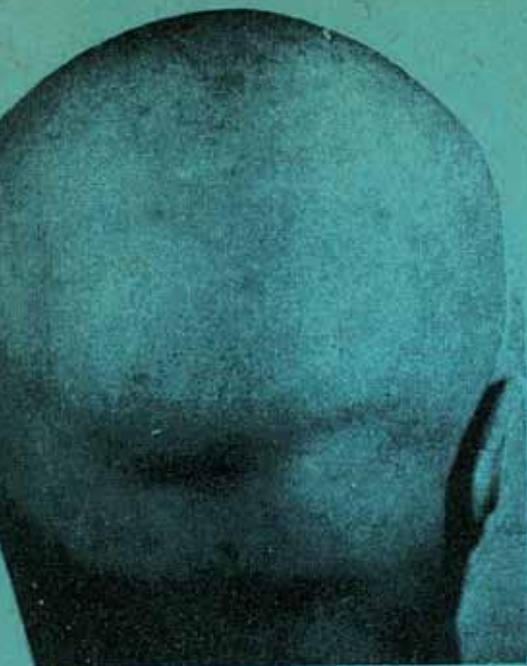
DESPUÉS



Esta fotografía muestra el caso escueto de una calvicie parcial, que dura desde hace diez años, en un joven de catorce años de edad; a la izquierda de ve antes del tratamiento, mientras que a la derecha se aprecia la respuesta, siete meses más tarde, al tratamiento de hormonas suprarrenales.

Los resultados del tratamiento a base de derivados de la cortisona se advierten notoriamente en ciertos casos de calvicie parcial, tal y como se ve en las fotografías. La de la izquierda nos presenta el caso de una calvicie de veinte años de duración, mientras que la de la derecha muestra clara y palpablemente este mismo caso nueve meses después de haberse iniciado el tratamiento





Un caso de calvicie total, de un año de duración, en una mujer de treinta años de edad.



Aspecto que presentaba el cabello de la misma mujer, después de un tratamiento médico a base de prednisolona y extracto tiroideo.

MICHEL BLANCSUBÉ 25

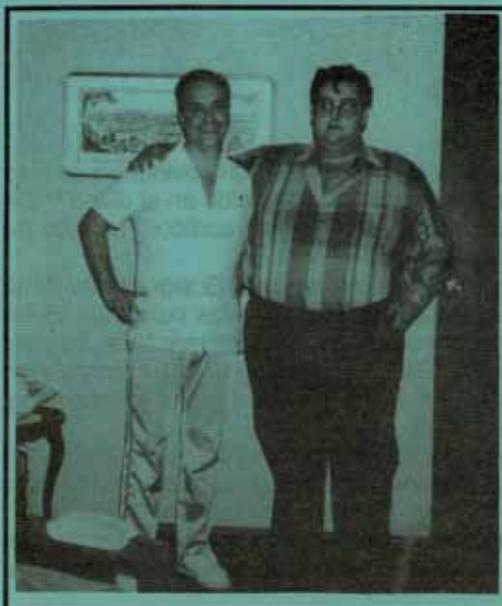
JUAN PABLO MACÍAS 37

HERNAÍN BRAVO 113

MARIO DE VEGA 155

SANTIAGO BORJA 179

LISTA DE OBRA 217



Casi 180 kgs., 5 días después de operado.



Un año después, 125 kilogramos de peso.



45 por ciento por arriba del peso ideal.



Vida nueva, nueva apariencia.

“Puse en rima este poema [...] Por el bien de la gente sensata. [...] Lo habrán de notar los ingeniosos. De nuestras palabras Captarán la intención. El sol del desastre ha salido en Occidente, Abrasando a los hombres y las tierras pobladas. En términos de poeta, deseo expresar la catástrofe que es el cristiano. La calamidad cristiana ha caído sobre nosotros Como una nube de polvo. En un principio llegaron

Pacíficamente, Hablando con ternura y suavidad. “Hemos venido a comerciar, decían. A reformar las creencias de los hombres, A desterrar de este mundo la opresión y el robo, A combatir y barrer con la corrupción.” No todos percibimos sus intenciones Y ahora henos aquí convertidos en sus inferiores. Nos sedujeron con regalitos Nos ofrecieron delicias. [...] Pero acaban de cambiar de tono.” (1)

Dudé en poner de relieve este poema, justo cuando se están cometiendo asesinatos de cristianos en Egipto y en otras partes del mundo. Sin embargo, resulta tan deliciosamente edificante en cuanto al punto de vista del colonizado acerca de la colonización que sucumbí una vez más a la tentación del mal gusto.

De que en todo hay un antes y un después no cabe la más mínima duda.

No estoy seguro de que el material aquí reunido esté compuesto por documentos poéticos (2). No veo empero qué otro estatus podríamos conceder a estos croquis, retratos, fotografías y otras copias de obras singulares. Salta a la vista que el estatus de documentos les corresponde de pleno derecho. El que sean o no poéticos depende desde luego de la mirada que arrojemos sobre ellos. Baudelaire habría dicho que no (3) y habría descrito esta suma como lo que es y sigue siendo: en su gran mayoría, documentos fotográficos que nos ayudan a memorizar hechos.

Todos ellos obedecen, en efecto, a un proceder documental no exento de cierta búsqueda estética –aun cuando habría que definir cuál–. Los rituales inventados y llevados a cabo por Santiago Borja, Juan Pablo Macías, Mario de Vega y Hernán Bravo acuden en nuestro auxilio e intentan divertirnos, distraernos de una realidad

artística repetitiva en la que aquella creación que no remite a un *déjà vu* se ha tornado poco común. Cierto es que abundan las obras que hacen referencia a otras anteriores; a menudo, inclusive –y, en tal caso, resulta un poco patético–, ignoran su condición de citas.

Dibujar para especificar una realización por venir no es nada excepcional y, de hecho, el antes sin el después –esos famosos proyectos de artistas nunca concretados, de los que tanto gustaba Hans Ulrich Obrist– cae generalmente en el olvido, arrinconado en alguna caja llena de polvo. El antes por lo general sólo nos deja ver croquis, collages, pruebas fotográficas o textos preliminares, cuando no se trata de meras maquetas más o menos definidas, en nuestros días elaboradas casi siempre por computadora. (4) Aquí, el antes se reduce a unos cuantos dibujos preparatorios: tres croquis de Santiago Borja previos a su colorida instalación de la casa-museo londinense de Sigmund Freud, y tres también hechos por Hernán Bravo antes de sus intervenciones arquitectónicas en Puebla.

El caso de Mario de Vega resulta divertido. El antes, el acontecimiento en sí y el después de *Tultepec* (2006) se encuentran reunidos en una serie de once fotografías que documentan de manera

detallada la producción de una escultura metálica por medio de explosivos. Siete imágenes muestran los preparativos; tres más dejan ver, una vez disipado el humo, el término y resultado de la acción. Entre ambas secuencias queda intercalado el intento infructuoso por registrar el acto creativo en sí, ya que un humo denso y oscuro impide que se filtre el menor detalle del momento decisivo de la explosión. En este caso, el tiempo largo, no documentado –tal como suele suceder–, es el tiempo del antes. Es de suponer que la búsqueda del explosivo, fuera de cámara, puede llevar cierto tiempo. El después, por su parte, se reduce a una placa de metal destinada a conservar por siempre la forma derivada de la explosión.

Los otros dos proyectos de Mario de Vega evocados en la exposición lo son mediante sendas fotografías. La explosión llevada a cabo en 2007 en el patio de El Eco, espacio en aquel entonces dirigido por Guillermo Santamarina, atrae a las fuerzas del orden. La imagen presentada, nueva exégesis del *Regador regado* de los hermanos Lumière, nos muestra al destacamento en plena investigación. A mediados de noviembre de 2010, toca turno de convertirse en humo a una importante acumulación de papeles, en Aguascalientes: una sola instantánea, tomada mientras las partículas de carbono siguen flotando en el espacio de la galería, restituye aquel acto.

En 1889, Fernand Drujon publica un *Essai bibliographique sur la destruction volontaire des livres ou Bibliolytie* (Ensayo bibliográfico acerca de la destrucción voluntaria de libros o Bibliolitia), mismo que concluye con las siguientes palabras:

Baste pues decir, para terminar, que exceptuando las destrucciones voluntarias de libros inspiradas por motivos religiosos o políticos, una de las principales causas, y quizá la más eficaz, de la supresión de ediciones enteras, ha sido y sigue siendo simple y llanamente la desesperación de los desdichados libreros que renunciaron

a venderlos. Ciertamente, los ejemplos de este último móvil no han sido más esporádicos en nuestros días que en tiempos de Boileau; cuántos poetas hay, en efecto, publicados en el transcurso del último medio siglo, “cuyos versos en paquete se venden por libra”. ¡Cuántas obras diversas que, sin haber gozado del modesto consuelo de “adornar, medio carcomidos, los rebordes del Pont-Neuf”, sin incluso, quizá, haber pasado entre las manos del encuadernador, sólo transitaron directamente del taller del impresor al baratillo! – ¡Vaya lección y vaya desasosiego para todos aquellos a los que les da por escribir, si algún día se lograra establecer y publicar el catálogo completo y fidedigno de esos desheredados de la prensa!

En 2011, sólo la traducción al inglés de esa *Bibliolitia* se halla disponible en librerías. Ironía del destino, un libro que intentaba llamar la atención estableciendo la lista de las obras raras y hasta totalmente desaparecidas se ha vuelto imposible de conseguir. La vida de un escrito dista mucho de ser previsible. *antes/después* pretende probablemente también exponer al desamparado, al marginal. Según reza una publicidad leída por allí: “la historia es lo que el presente conservó del pasado”. ¡Posterguemos pues el tiempo de la amnesia y alimentemos la historia con escritos antiguos, parcialmente olvidados y entremezclados con hechos nuevos e inesperados! ¿Qué tal si mi intención se resumiese básicamente a difundir lo escrito?

En suma, hay quienes quemar lo que otros se las arreglan para salvar de las llamas: hasta ahora, Juan Pablo Macías ha reunido ciento sesenta y seis obras anarquistas, impresas y fabricadas de manera idéntica, encuadernadas en papel de lija negro. Así engalanado, el texto se torna activo: cada vez que el afortunado propietario de uno o varios de esos documentos mete o saca uno de ellos del estante, el volumen maltrata los dos libros adyacentes. Si la operación se repite, es posible incluso imaginar cómo poco a

poco título, autor, editor, en fin, todo lo que las portadas prometían, habrán de hacerse polvo.

Con *Bodenlos*, Hernán Bravo prosigue su trabajo en torno a las personas sin techo, documentando a los vagabundos que sobreviven en el espacio público. Interpretando al pie de la letra el vocablo alemán *bodenlos*, es decir, “sin suelo”, Bravo crea lugares improbables encaramados en los sitios más disímiles: arriba de la entrada de un túnel de autopista en Puebla, en lo alto de un andamiaje o debajo de un puente. Bravo ha documentado ampliamente las soluciones de supervivencia improvisadas aquí y allá por las personas sin hogar. A menudo se inspira de esa labor e interviene, creando esculturas efímeras que asemejan refugios precarios para luego suspenderlas en el aire. Para cubrir los requerimientos de *Antes que nada*, el mismo Bravo se dio el lujo de contratar los servicios de un detective privado, pidiéndole hurgar en el pasado de un hombre de poco más de cincuenta años que sobrevive en las calles de la ciudad de Puebla y del que Bravo logró capturar la huella digital. La investigación tuvo como resultado final una serie de ocho retratos, siete de ellos realizados a partir de fotografías extirpadas del pasado de aquel náufrago; el octavo y último nos lo muestra tal como es en la actualidad, barbudo y de cabello hirsuto, con la mirada fija y convencida. La serie está hecha con chapopote diluido aplicado sobre fondo blanco. Tanto en el caso de *Bodenlos* como en el de *Antes que nada*, asistimos a una larga preparación seguida de una restitución condensada en cuatro fotografías, en el primer caso, y ocho pinturas en el segundo.

A decir verdad, ¿difieren estos procedimientos de los de toda obra producida? ¿Acaso no es habitual un tiempo de preparación, que incluye cierto número de operaciones? Los cuatro artistas en cuestión no son productores propiamente dichos de objetos artísticos y no alimentan especialmente un mercado del arte insaciable. Dedicán más bien su

actividad al famoso *in situ*, crean contextos y logran que algo ocurra, sin saber siempre previamente con precisión qué será. El desenlace deja por lo general el campo libre a lo accidental. Mario de Vega, por ejemplo, sería perfectamente incapaz de señalar con detalle la forma que habrá de adquirir la placa sometida a la explosión antes de que esta última tenga lugar. De idéntica manera, cuando Juan Pablo Macías entrega a la casualidad y al público el número 77 de la calle Dos Caldeireiros de Porto, le es imposible predecir qué habrá de suceder allí. Desde luego, era previsible que los drogadictos del barrio se adueñasen del lugar; sin embargo, el hecho de que un cierto *Militão* tenga talentos de artista y cubra las paredes con dibujos y escritos “eyaculatorios” constituye una sorpresa de la que Macías saca provecho. Hace suyos esos testimonios efímeros del paso fulgurante e intempestivo de inquilinos de una noche y les confiere cierta perennidad. A la postre, Macías se queda con un texto descriptivo, un carrusel completo de ochenta diapositivas y un registro en papel calca de los muros, con el fin de restituir aquello provocado por el retiro de una puerta privativa.

En definitiva, lo que une estas cuatro producciones es también y quizá ante todo el tipo de poblaciones marginales o marginadas al que exponen: anarquistas, drogadictos, personas sin hogar, usuarios de explosivos e indios huicholes. Hemos visto cómo uno destruye lo impreso mientras otro se las ingenia para sacar a la luz escritos parcialmente olvidados. Uno vence el vacío e intenta crear espacio privativo, mientras otro deja en manos del público un retiro privado. Las prácticas se entrecruzan sin anularse y la suma sigue abultándose.

Soñar es, tanto para los huicholes como para Sigmund Freud, un asunto serio, cuyo conocimiento aporta ricas enseñanzas. Ese interés compartido por la actividad humana durante el sueño suscitó el acercamiento anacrónico concebido y realizado por Santiago Borja en la casa-museo del célebre psicoanalista, situada en Londres.

Lo que en este último caso puedo atreverme a afirmar, sin miedo a equivocarme, es que poner en relación a un ilustre intérprete de los sueños, fallecido en 1938, y a los herederos de soñadores antediluvianos, bastando

para ello sustituir provisionalmente un tapiz persa de apagados colores por otro ricamente adornado con un dibujo cosmogónico, resulta maravillosamente poético.

Michel Blancsubé
Enero de 2011

Traducción del francés por Haydée Silva

La exposición *antes/después* reúne un conjunto de documentos preliminares y de rastros de rituales artísticos fomentados por Santiago Borja, Hernaín Bravo, Juan Pablo Macías y Mario de Vega.

Desde tiempos de las vanguardias de los años 1960 hay quienes se interrogan en torno al estatus de ese material mnémotécnico. ¿Documentación u obras de arte? Provocar e ir en pos del accidente, sustituir con explosivos los tradicionales martillo y buril, suspender improbables viviendas precarias lejos del suelo, indagar el pasado de un vagabundo, sustituir el célebre cubrecama persa de un ilustre psicoanalista fallecido en Londres en 1938 por un conjunto de retazos originales creados para ese fin por un indio huichol son algunas de las prácticas que *antes/después* se da a la tarea de interrogar.

“Puse en rima este poema [...] Por el bien de la gente sensata. [...] Lo habrán de notar los ingeniosos. De nuestras palabras Captarán la intención. El sol del desastre ha salido en Occidente, Abrasando a los hombres y las tierras pobladas. En términos de poeta, deseo expresar la catástrofe que es el cristiano. La calamidad cristiana ha caído sobre nosotros Como una nube de polvo. En un principio llegaron

Pacíficamente, Hablando con ternura y suavidad. “Hemos venido a comerciar, decían, A reformar las creencias de los hombres, A desterrar de este mundo la opresión y el robo, A combatir y barrer con la corrupción.” No todos percibimos sus intenciones Y ahora hémos aquí convertidos en sus inferiores. Nos sedujeron con regalitos Nos ofrecieron delicias. [...] Pero acaban de cambiar de tono.” (1)

antes/después

(1) Jack Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, traducido del inglés y presentado por Jean Bazin y Alban Bensa, Les Éditions de Minuit, París, 1979, p. 80. Poema de al-Hajj ‘Umar, letrado afincado en la ciudad de Salaga, al norte de Ghana, a finales del siglo XIX.

(2) Franck Leibovici, *des documents poétiques*, al dante, 2007.

“Un documento (memorándum, reporte, post-it, lista, etc.) constituye una “tecnología intelectual” (Jack Goody) que permite operaciones de clasificación y de circulación de la información. El *documento poético* designa aquella clase de documentos, igualmente identificable en las ciencias sociales (reportes), el derecho (expedientes de las ONG ante tribunales internacionales), la política (*Powerpoint* de Colin Powell ante la ONU), arte o poesía, que inventa formatos de sintetización y propone herramientas de descripción para representar de manera novedosa “problemas públicos” (John Dewey). Los *documentos poéticos* establecen una cartografía de los procesos de producción de saberes, sugiriendo así una nueva lógica divisoria entre ciencias y artes. A partir de ejemplos tomados de los ámbitos científico, político y artístico, *des documents poétiques* propone una poética pragmatista que intenta describir cómo ciertas tecnologías que participan en la fabricación de nuestra realidad pueden hacer las veces, incluso en nuestras propias vidas, de instrumentos *de buen auxilio*.”

(3) En París, las fotografías aparecen por vez primera en el Salón de 1859. En la reseña que de ese Salón publica *Revue Française* los días 10 y 20 de junio de 1859, y posteriormente el 1º y el 20 de julio, Charles Baudelaire reconoce la utilidad posible de la fotografía pero le niega categóricamente el estatus de obra de arte. “Si enriquece con rapidez el álbum del viajero y devuelve a sus ojos la precisión que podría faltar a su memoria; si adorna la biblioteca del naturalista; si exagera los animales microscópicos; si refuerza gracias a ciertos datos las hipótesis del astrónomo; si es, finalmente, secreter y archivero de quien requiere en su profesión una exactitud material absoluta; hasta allí, nada hay mejor. Si salva del olvido las ruinas a punto de caer, los libros, las estampas y los manuscritos que devora el tiempo, las cosas preciosas cuya forma habrá de desaparecer y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria, entonces se le agradecerá y aplaudirá. Mas si se le permite inmiscuirse en el ámbito de lo impalpable y de lo imaginario, en el de todo aquello que sólo vale porque el hombre puso en ello algo de su alma, entonces, ¡ay de nosotros!”

Charles Baudelaire, *Le public moderne et la photographie*, en *Salon de 1859*, 1859. Retomado en *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, París, col. “Bibliothèque de la Pléiade”, nueva ed., 1976, pp. 618-619.

(4) La eficacia de tales modelos infográficos es indudable, pero su posible poesía se me escapa por completo. Carece de gusto quien no le impone ciertos límites.

Dudé en poner de relieve este poema, en un momento en el que se están cometiendo asesinatos de cristianos en Egipto y en otras partes del mundo. Sin embargo, resulta tan deliciosamente edificante en cuanto al punto de vista del colonizado acerca de la colonización que sucumbí una vez más a la tentación del mal gusto.

De que en todo hay un antes y un después no cabe la más mínima duda.

No estoy seguro que el material aquí reunido esté compuesto por documentos poéticos (2). No veo empero qué otro estatus podríamos darle a estos croquis, retratos, fotografías y otras copias de obras raras. Resulta por demás obvio que el estatus de documentos les corresponde de pleno derecho. Que sean o no poéticos depende desde luego de la mirada que arrojemos sobre

ellos. Baudelaire lo habría negado (3) y habría descrito esta suma como lo que es y sigue siendo: en su gran mayoría, documentos fotográficos que ayudan a memorizar hechos. Todos ellos obedecen, en efecto, a un proceder documental no exento de cierta búsqueda estética –aun cuando habría que definir cuál–. Los *rituales* inventados y llevados a cabo por Santiago Borja, Juan Pablo Macías, Mario de Vega y Hernaín Bravo vienen en nuestro auxilio e intentan divertirnos, distraernos de una realidad artística repetitiva en la que aquella creación que no remite a un *déjà vu* se ha tornado poco común. Cierto es que abundan las obras que hacen referencia a otras anteriores; a menudo, inclusive –y en tal caso resulta un poco patético–, ignoran su condición de citas.

Dibujar para especificar una realización por venir no es nada excepcional y, de hecho, el antes sin el después, esos famosos proyectos de artistas nunca concretados, de los que tanto gustaba Hans Ulrich Obrist, permanecen generalmente en el olvido, arrinconados en alguna caja llena de polvo. El antes por lo general sólo nos deja ver croquis, *collages*, muestras fotográficas o textos preliminares, cuando no se trata de meras maquetas más o menos definidas, en nuestros días producidas casi siempre por computadora. (4) Aquí el antes se reduce a unos cuantos dibujos preliminares: tres croquis de Santiago Borja previos a su colorida instalación de la casa-museo londinense de Sigmund Freud, y tres también hechos por Hernán Bravo antes de sus intervenciones arquitectónicas en Puebla.

El caso de Mario de Vega resulta divertido. El antes, el acontecimiento en sí y el después de *Tultepec* (2006) se encuentran reunidos en una serie de once fotografías que documentan de manera detallada la producción de una escultura metálica por medio de explosivos. Siete imágenes muestran los preparativos; tres más dejan ver, una vez disipado el humo, el término y resultado de la acción. Entre ambas secuencias queda intercalado el intento infructuoso por registrar el acto creativo en sí, ya que un humo denso y oscuro impide que se filtre el menor detalle del momento decisivo de la explosión. En este caso, el tiempo largo, no documentado tal como sucede a menudo, es el tiempo del antes. Es de suponer que la búsqueda del explosivo, fuera de cámara, puede llevar cierto tiempo. El después, por su parte, se reduce a una placa de metal fijada por siempre en la forma que le imprimió la explosión.

Los otros dos proyectos de Mario de Vega aquí evocados lo son mediante dos fotografías. La explosión que lleva a cabo en 2007 en el patio de El Eco, en

aquel entonces dirigido por Guillermo Santamarina, atrae a las fuerzas del orden. La imagen presentada, nueva exégesis del *Regador regado* de los hermanos Lumière, nos muestra al destacamento en plena investigación. A mediados de noviembre de 2010, toca turno de convertirse en humo a una importante acumulación de papeles, en Aguascalientes: una sola fotografía, tomada mientras las partículas de carbono siguen flotando en el espacio de la galería, restituye aquel acto.

En 1889, Fernand Drujon publica un *Essai bibliographique sur la destruction volontaire des livres: ou Bibliolytie* (Ensayo bibliográfico acerca de la destrucción voluntaria de libros o Bibliolitia), mismo que concluye con las siguientes palabras:

Baste pues decir, para terminar, que exceptuando las destrucciones voluntarias de libros inspiradas por motivos religiosos o políticos, una de las principales causas, y quizá la más eficaz, de la supresión de ediciones enteras, ha sido y sigue siendo simple y llanamente la desesperación de desdichados libreros que renunciaron a venderlos. Ciertamente, los ejemplos de este último móvil no han sido más esporádicos de nuestros días que en tiempos de Boileau; cuántos poetas, en efecto, han sido publicados en el transcurso del último medio siglo, “cuyos versos en paquete se venden por libra”. ¡Cuántas obras diversas que, sin haber gozado del modesto consuelo de “adornar, medio carcomidos, los rebordes del Pont-Neuf”, sin incluso, quizá, haber pasado entre las manos del encuadernador, sólo pasaron de un brinde del taller del impresor al negocio del tendero! – ¡Vaya lección y vaya desasosiego para todos aquellos a los que les da por escribir, si es que algún día se lograra establecer y publicar el catálogo completo y fidedigno de esos desheredados de la prensa!

En 2011, sólo la traducción al inglés de esa *Bibliolitia* se halla disponible en librerías. Ironía del destino, un libro que intentaba llamar la atención estableciendo la lista de las obras hoy raras y hasta totalmente desaparecidas se ha vuelto imposible de conseguir. La vida de un escrito dista mucho de ser previsible. *Antes/Después* pretende probablemente también exponer al desamparado, al marginal. Ya lo dice una publicidad leída por allí: “la historia es lo que el presente conservó del pasado”. ¡Posterguemos pues el tiempo de la amnesia y alimentemos la historia con escritos antiguos, parcialmente olvidados y entremezclados con hechos nuevos e inesperados! ¿Qué tal si mi intención se resumiese básicamente a difundir lo escrito?

En suma, hay quienes queman lo que otros se las arreglan para salvar de las llamas: hasta ahora, Juan Pablo Macías a reunido ciento sesenta y seis obras anarquistas, impresos y fabricados de manera idéntica, con una pasta hecha papel de lija negro. Así engalanado, el texto se torna activo: cada vez que el dichoso propietario de uno o varios de esos documentos mete o saca uno de ellos del estante, el volumen maltrata los dos libros adyacentes. Si la operación se repite, es posible incluso imaginar cómo poco a poco título, autor, editor, en fin, todo lo que las portadas prometían, habrán de hacerse polvo.

Con *Bodenlos*, Hernán Bravo prosigue su trabajo en torno a las personas sin techo, documentando a los vagabundos que sobreviven en el espacio público. Tomando al pie de la letra el vocablo alemán *bodenlos*, es decir, sin suelo, Bravo crea lugares improbables encaramados en los sitios más diversos: encima de la entrada de un túnel de autopista en Puebla, en lo alto de un andamiaje o debajo de un puente. Bravo ha documentado ampliamente las soluciones de supervivencia

improvisadas aquí y allá por las personas sin hogar. A menudo se inspira de esa labor e interviene, creando esculturas efímeras que parecen refugios precarios y que luego suspende en el aire. Para cubrir los requerimientos de *Antes que nada*, el mismo Bravo se dio el lujo de contratar los servicios de un detective privado para que hurgase en el pasado de un hombre de poco más de cincuenta años que sobrevivía en las calles del Distrito Federal y del que Bravo logró capturar la huella digital. La investigación culminó en una serie de ocho retratos, siete de ellos realizados a partir de fotografías extirpadas del pasado de aquel naufrago; el octavo y último nos lo muestra tal como es en la actualidad, hirsuto y barbudo, con la mirada fija y convencida. La serie está hecha de chapopote diluido aplicado sobre fondo blanco. Tanto en el caso de *Bodenlos* como en el de *Antes que nada*, asistimos a una larga preparación para una restitución condensada en cuatro fotografías, en el primer caso, y ocho pinturas en el segundo.

Pero, en realidad, ¿ocurre algo distinto en toda obra producida? ¿Acaso no es habitual un tiempo de preparación que incluye cierto número de operaciones? Los cuatro artistas en cuestión no son productores propiamente dichos de objetos artísticos y no alimentan especialmente un mercado del arte insaciable. Dedicán más bien su actividad al famoso *in situ*, crean contextos y logran que algo ocurra, sin saber siempre previamente con precisión qué será. El desenlace deja por lo general el campo libre a lo accidental. Mario de Vega, por ejemplo, sería perfectamente incapaz de señalar con detalle la forma que habrá de adquirir la placa sometida a la explosión antes de que esta última tenga lugar. De idéntica manera, cuando Juan Pablo Macías entrega a la casualidad y al público el número 77 de la calle Dos Caldeireiros de Porto, le es imposible

predecir qué habrá de suceder en ese lugar. Desde luego, era previsible los drogadictos del barrio se apoderasen del lugar; sin embargo, el hecho de que un cierto *Militão* tenga talentos de artista y cubra las paredes con dibujos y escritos “eyaculatorios” constituye una sorpresa que Macías saca provecho. Hace suyos esos testigos efímeros del paso fulgurante e intempestivo de esos inquilinos de una noche y les confiere cierta perennidad. A fin de cuentas, Macías se queda con un texto descriptivo, un carrusel completo de ochenta diapositivas y un registro el papel calca de los muros, con el fin de restituir lo provocado por la supresión de una puerta privativa.

Al fin y al cabo, lo que une estas cuatro producciones es también y quizá ante todo el tipo de poblaciones marginales o marginalizadas que exponen: anarquistas, drogadictos, personas sin hogar, usuarios de explosivos e indios huicholes. Hemos visto cómo uno destruye lo impreso mientras otro se las ingenia para sacar a

la luz escritos parcialmente olvidados. Uno vence el vacío y trata de crear espacio privativo, mientras otro deja en manos del público un retiro privado. Las prácticas se cruzan sin anularse y la suma sigue creciendo.

Soñar es para los huicholes tanto como para Sigmund Freud un asunto serio, cuyo conocimiento aporta ricas enseñanzas. Ese interés compartido por la actividad humano durante el sueño suscitó el acercamiento anacrónico concebido y realizado por Santiago Borja en la casa-museo del célebre psicoanalista situada en Londres.

Lo que en este último caso puedo atreverme a afirmar, sin miedo a equivocarme, es que poner en relación a un ilustre intérprete de los sueños, fallecido en 1938, y a los herederos de soñadores antediluvianos, bastando para ello substituir provisionalmente un tristón cubrecama persa por otro ricamente adornado con un dibujo cosmogónico, resulta maravillosamente poético.

Michel Blancsubé
Enero de 2011

1) Jack Goody, *La raison graphique, La domestication de la pensée sauvage*, traducido del inglés y presentado por Jean Bazin y Alban Bensa, Les Éditions de Minuit, París, 1979, p. 80. Poema de al-Hajj ‘Umar, letrado afincado en la ciudad de Salaga, al norte de Ghana, a finales del siglo XIX.

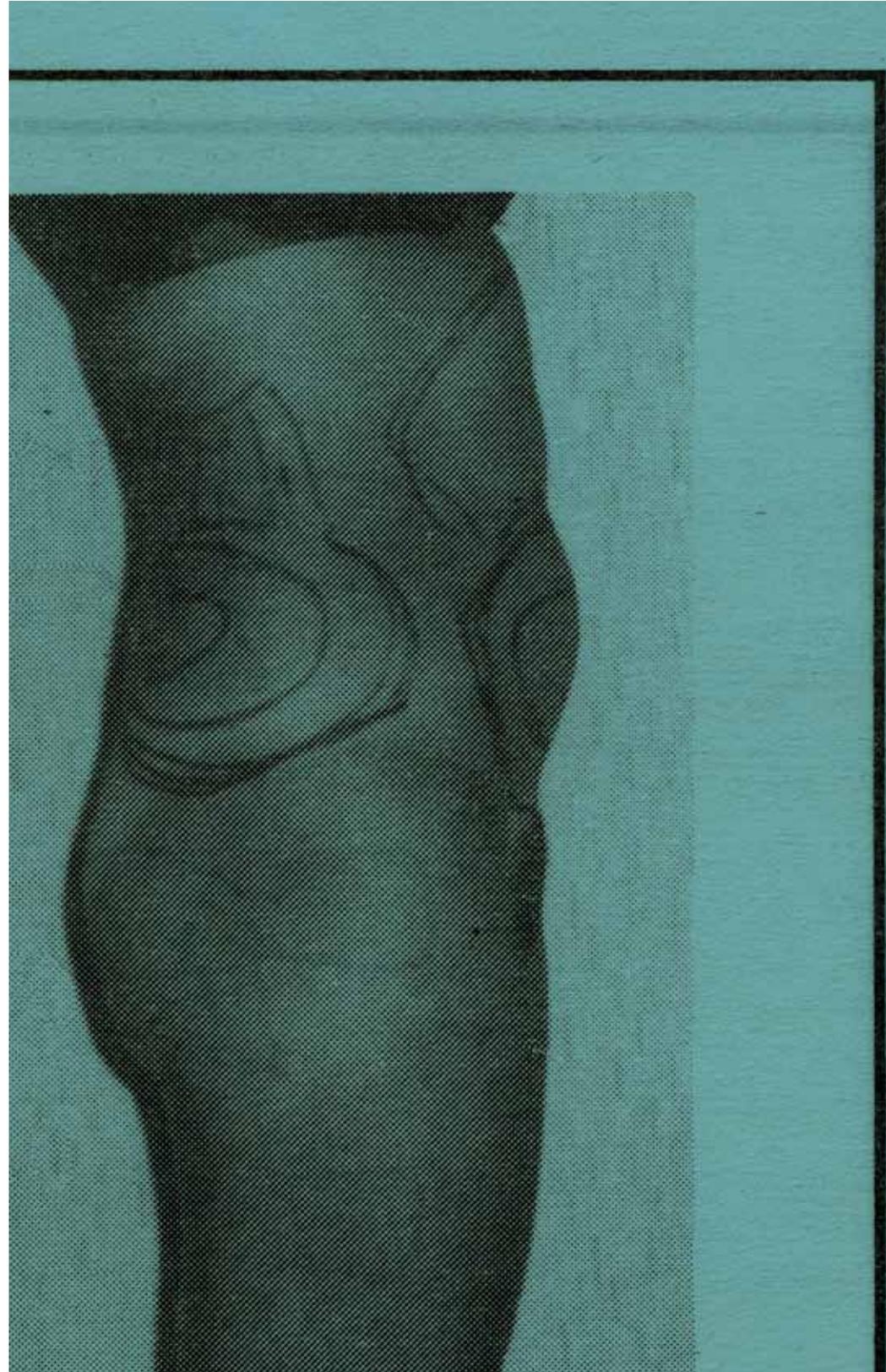
(2) Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, Al dante, 2007.

“un documento (memorandum, reporte, post-it, lista, etc.) constituye una “tecnología intelectual” (Jack Goody) que permite operaciones de clasificación y de circulación de la información. El *documento poético* designa aquella clase de documentos, igualmente identificable en las ciencias sociales (reportes), el derecho (expedientes de las ONG ante tribunales internacionales), la política (*Powerpoint* de Colin Powell ante la ONU), arte o poesía, que inventa formatos de sintetización y propone herramientas de descripción para representar de manera novedosa “problemas públicos” (John Dewey). Los *documentos poéticos* establecen una cartografía de los procesos de producción de saberes, sugiriendo así una nueva lógica divisoria entre ciencias y artes. A partir de ejemplos tomados de los ámbitos científico, político y artístico, *Des documents poétiques* propone una poética pragmatista que intenta describir cómo ciertas tecnologías que participan en la fabricación de nuestra realidad pueden hacer las veces, incluso en nuestras propias vidas, de instrumentos *de buen auxilio*.”

(3) En París, las fotografías aparecen por vez primera en el Salón de 1859. En la reseña que de ese Salón publica *Revue Française* los días 10 y 20 de junio de 1859, y posteriormente el 1º y el 20 de julio, Charles Baudelaire reconoce los servicios que puede brindar la fotografía pero le niega categóricamente el estatus de obra de arte. “Si enriquece con rapidez el álbum del viajero y devuelve a sus ojos la precisión que podría faltar a su memoria; si adorna la biblioteca del naturalista; si exagera los animales microscópicos; si refuerza gracias a ciertos datos las hipótesis del astrónomo; si es, finalmente, secreter y archivero de quien requiere en su profesión una exactitud material absoluta; hasta allí, nada hay mejor. Si salva del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que devora el tiempo, las cosas preciosas cuya forma habrá de desaparecer y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria, entonces se le agradecerá y aplaudirá. Mas si se le permite inmiscuirse en el ámbito de lo impalpable y de lo imaginario, en el de todo aquello que sólo vale porque el hombre puso en ello algo de su alma, entonces, ¡ay de nosotros!”

Charles Baudelaire, *Le public moderne et la photographie*, en *Salon de 1859*, 1859. Retomado en *Œuvres Complètes*, t. II, Éditions Gallimard, París, col. “Bibliothèque de la Pléiade”, nueva ed., 1976, pp. 618-619.

(4) La eficiencia de tales modelos infográficos es indudable, pero su posible poesía se me escapa por completo. No tiene gusto quien no le pone ciertos límites.



SANTIAGO
BORJA

179

Diván
2010

Freud UXA-Águila
2010

Freud UXA-Tutu
2010

Diván, Affiche Mnemosinique 1
2010

Diván, Affiche Mnemosinique 2
2010

Boceto Diván 1
2010

Boceto Diván 2
2010

Boceto Diván 3
2010

Diván
2010

Diván
2010

Santiago Borja (Mexico 1970), se recibió como arquitecto por la Universidad Iberoamericana en la Ciudad de México y realizó una maestría en Teoría y Práctica del Arte Contemporáneo y nuevos medios en la Universidad de Paris 8, en Francia. También participó en diversos programas académicos tanto en Central St. Martins en Londres como en el Centro Nacional de las Artes en México. En este momento su trabajo se desarrolla a partir de la intersección entre arte, arquitectura y etnología.

Entre otros reconocimientos, ha sido beneficiado con el apoyo de diversas Instituciones como Fundación/Colección Jumex, La Graham Foundation de Chicago y la Fundación Marcelino Botín de Santander, España. Actualmente es miembro de la SNCA-FONCA.

Entre sus proyectos mas recientes están *Fort Da / Sampler* en la Neutra-VDL House en Los Ángeles; *In the Shadow of the Sun* en el IMMA de Dublín; *Diván* en el Freud Museum London; *Décalage* en el Museo experimental el Eco en México D.F.; y *Halo* en el Pavillon Le Corbusier, CIUP, Paris.

Actualmente prepara, entre otras cosas, el proyecto *Sitio* para la Villa Savoya de Le Corbusier en Poissy, Francia y *Chromatic Circus* para LAXART en Los Ángeles.

Born in Mexico City in 1970, Santiago Borja has a BS in Architecture by Universidad Iberoamericana in Mexico City and a Masters on Theory and Practice of Contemporary Art and New Media by Université Paris 8, France. He has also completed several training programs at Central Saint Martins in London and at Centro Nacional de las Artes in Mexico City. His recent work is built on the intersection between art, architecture and ethnology.

Among other awards, he has been recipient of a SNCA-FONCA fellowship, and grants from the Graham Foundation in Chicago, the Fundación Marcelino Botín in Spain and Fundación/Colección Jumex in Mexico.

Recent projects include *Fort Da / Sampler* at the Neutra-VDL House in Los Angeles; *In the Shadow of the Sun* at the Irish Museum of Modern Art; *Divan* at the Freud Museum London, *Décalage*, at the Museo Experimental El Eco, Mexico City, 2009, and *Halo*, Pavilion Le Corbusier, Foundation Suisse, CIUP, Paris, 2008. Forthcoming projects include *Sitio at Le Corbusier's Villa Savoye in Poissy France*, and *Chromatic Circus at LAXART in Los Angeles*.

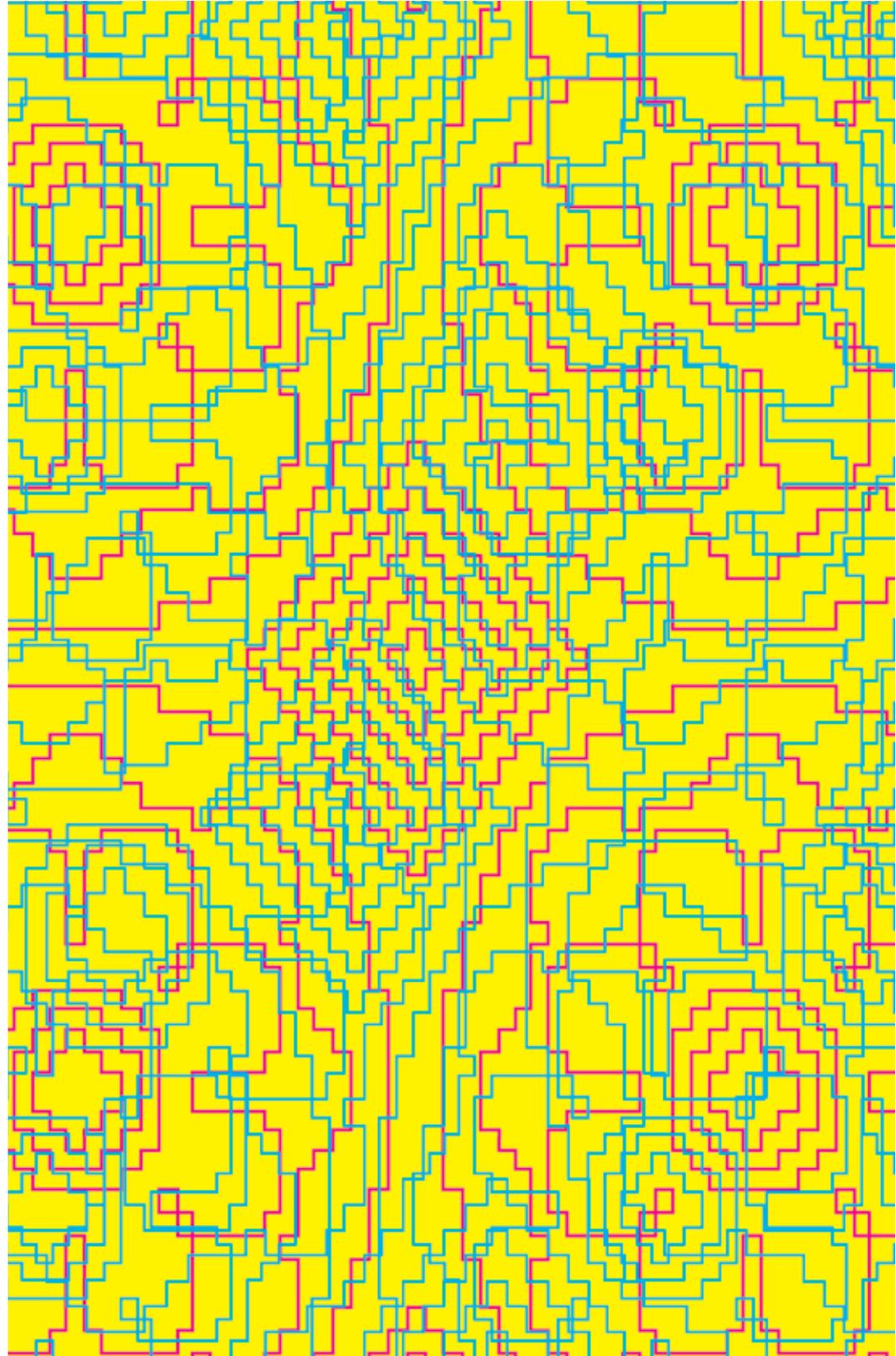
**DIVAN//
FREE FLOATING ATTENTION PIECE**

AN IMAGE BY SANTIAGO BORJA // FREUD MUSEUM LONDON //
MAY 26 - JUNE 27 // 20 MARESFIELD GARDENS, LONDON NW3 5SX

EVENTS:
PREVIEW WEDNESDAY 26 MAY, 6.30-8.30 PM

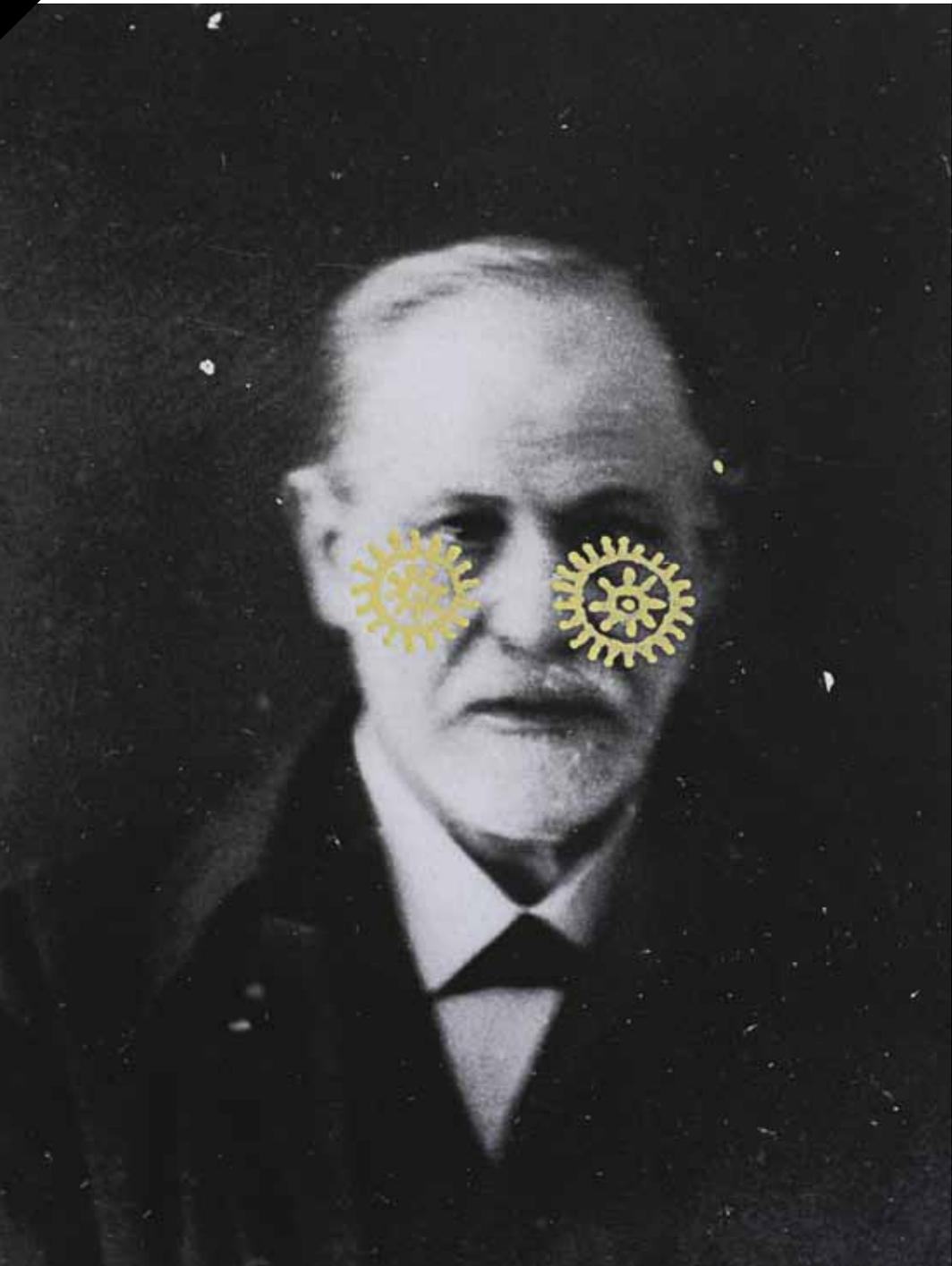
EVENING OF LECTURES BY
JEAN-MICHEL FABATE AND CONOR CARVILLE
ROUND TABLE, WITH THE ARTIST AND
CURATOR CATALINA LOZANO
WEDNESDAY 23 JUNE, 7.00-9.00 PM

Open Wednesday to Sunday, 12.00 - 17.00









Productive anachronism

By Catalina Lozano

Divan, free-floating attention piece (*Diván, pieza de atención flotante*) (2010) de Santiago Borja en el Museo Freud, es una intervención al sofá orientalista de Freud. Los tapetes persas que Freud eligió para cubrir el sofá, son sustituidos por otros tejidos por mujeres wixarikas (también conocidas como huicholas), con quienes Borja ha estado trabajando durante los últimos meses. El proyecto opera en dos niveles: por un lado, la sustitución de los tapetes de una cultura no occidental (la persa) por otra (wixarika); por otro, los textiles wixarikas tienen muchas implicaciones, lo que multiplica las lecturas de la pieza, y abre el campo para divagaciones como la que estoy a punto de emprender.

Transacciones

De acuerdo con el *Diccionario Oxford*, una transacción es el acto de realizar un negocio, de comprar y vender. Una transacción, sin embargo, es también un acuerdo, la solución de una disputa.¹ De acuerdo con esta última acepción, propongo pensar en la operación que plantea *Diván*, como en una transacción, o más bien, como una serie de transacciones. Una de ellas es el acuerdo con la institución —el Museo Freud en Londres, la última casa del fundador del psicoanálisis y de su hija Anna—, que acepta la sustitución temporal de los tapetes orientalistas que cubren el sofá de Sigmund Freud. De hecho, no son los tapetes los que son orientalistas, sino el gusto de Freud. El diván, el mueble elegido para el análisis, ha sido decorado como una imagen de los baños turcos de Ingres, en donde una sensual odalisca se encontraría descansando. Como coleccionista de antigüedades, Freud decoró su estudio con objetos de diversas culturas, algunas de cuales no eran europeas, pero que, en general, aún se consideraban como parte del mapa de los orígenes de la que se creía ser la civilización más avanzada: Europa —o al menos parte de lo que en esa época se llamaba “civilización”—. Por lo

tanto, las alfombras y tapetes persas, junto con todos estos objetos, revelan cierto gusto y ciertos intereses.

Sin embargo, esta transacción se basa en otra previa, diferente, hecha por el artista con un wixarika, Lencho, quien está a cargo de coordinar la producción de una serie de textiles que sustituirán los ya mencionados tapetes. La transacción también trae consigo una serie de implicaciones. Implica una elección y una negociación. Borja escoge trabajar con los wixarika (también conocidos como huicholes) por su exitosa resistencia a la evangelización, y por la importancia que ellos, como Freud, atribuían a los sueños, y a lo que nosotros llamaremos mapas mentales.² Pero, ¿por qué los wixarika aceptaron trabajar con él? Supongo que porque en la transacción hay un valor de intercambio que beneficia a ambas partes, sin más explicaciones.

La última transacción es la operación real de sustitución, y hay que decir que no es una sustitución de objetos similares, intercambiables; es más bien una pregunta al autor de *Tótem y tabú* acerca de lo no europeo en conjunto,³ es decir, a lo que él se refiere como “primitivo” o “salvaje”. Sería demasiado simplista pensar que la sustitución misma se basa en una actitud que aplanar lo no occidental como si perteneciera a una categoría de otredad fácilmente identificable. Esto es, la sustitución no es gratuita, sino que corresponde a una estrategia audaz.

Anacronismo

Tótem y tabú se publicó por primera vez en 1913. Su subtítulo es *Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos*. En el tercer capítulo, “Animismo, magia y la omnipotencia de las ideas”, Freud explora lo que —siguiendo a J.G. Frazer—, considera las tres etapas en la evolución de los sistemas mentales humanos: animismo,

religión y ciencia; éstas corresponden a diversos pueblos que, de acuerdo con la construcción eurocéntrica del conocimiento, se encuentran en diferentes estadios de evolución, de los cuales el hombre blanco europeo, occidental, es el espécimen más avanzado, es el hombre de ciencia —justamente lo que era Freud—. Por otra parte, el primitivismo se asocia con enfermedades mentales y se le vincula con la primera infancia. De acuerdo con Freud, el hombre primitivo, animista, sufría de *omnipotencia de las ideas*, una proyección exacerbada de los pensamientos propios en el mundo exterior, la creencia en la capacidad propia para modificar la realidad con la mente. Además, Freud asegura que los restos de estas creencias se manifiestan en los pacientes neuróticos obsesivos.

Freud no parecía saber mucho de aquellos a quienes sus contemporáneos llamaban primitivos o salvajes; basó sus afirmaciones en los recuentos que otros hombres escribieron sobre los pueblos que habitaban fuera del ámbito occidental. Incluso si para principios del siglo xx el colonialismo no era nuevo y el mito del primitivismo se había construido con el fin de validar la imposición de regímenes coloniales, la descolonización no era parte del discurso político y los cuestionamientos al eurocentrismo estaban lejos de ser formulados.⁴ ¿Sería anacrónico cuestionar las comparaciones de Freud entre los enfermos mentales y los no europeos un siglo después, sabiendo que precede a la crítica poscolonial? Sí, puede serlo, pero yo lo llamaría un anacronismo productivo, porque, aunque incluso parezca redundante, el cuestionamiento sigue siendo relevante; el psicoanálisis se expandió ampliamente en Latinoamérica a partir de la década de los 40 —y en muchos otros lugares fuera de Europa en otros periodos—, y nosotros no sabemos en qué medida hemos asimilado estas ideas sin pensar con mayor conciencia en la manera en que afectan la forma en que pensamos en esos “otros” potenciales (y por “nosotros” no me refiero a los latinoamericanos, sino a todos).

Por ejemplo, de acuerdo con Freud:

En la fase animista, se atribuye el hombre a sí mismo la omnipotencia; en la religiosa, la cede a los dioses, sin renunciar de todos modos, seriamente, a ella, pues se reserva el poder de influir sobre los dioses, de manera a hacerles actuar conforme a sus deseos. En la concepción científica del mundo no existe ya lugar para la omnipotencia del hombre, el cual ha reconocido su pequeñez y se ha resignado a la muerte y sometido a todas las demás necesidades naturales. En nuestra confianza en el poder de la inteligencia humana, que cuenta ya con las leyes de la realidad, hallamos todavía huellas de la antigua fe en la omnipotencia.⁵

En este recuento, existe una visión evolucionista que se refleja en la progresión de la psique humana, cuyas patologías en algunas personas occidentales se explican a través de la persistencia del animismo primitivo, es decir, de la omnipotencia de las ideas. Aquellos llamados “primitivos” o “salvajes” (quienes, dada la vaguedad de la afirmación sólo podemos identificar como no blancos, no europeos, no judeocristianos) se localizan en un tiempo que transcurrió hace mucho, pero, por supuesto, aún pueden ser observados en diferentes partes del mundo, fuera de Europa.

Este evolucionismo occidental tiene implicaciones directas en la manera en que la Historia se enseña en Latinoamérica, y en cómo son aceptadas las culturas indias: esta actitud incrustada en la educación y en la sociedad implica que la gente de ascendencia europea o mestiza tiende a considerar a los indios como inferiores, atrasados, incapaces de actualizarse, es decir, primitivos.⁶ Este conocimiento colonizado de nosotros mismos, implica que crecemos en sociedades muy racistas, y que la mayoría de la gente tiende a ver a los indios como retrasados, o de manera condescendiente, como “lindos” o “tiernos”.

Ahora, la pieza de Borja supone que los wixarika serían parte de lo que Freud llamaba pueblos primitivos. Yo pensaría eso también, porque, como ya

se dijo, cualquiera que no tuviera un enfoque científico del conocimiento del mundo, y que se hallara fuera de lo que se consideraba una religión establecida, entraría en esa categoría. Vale la pena destacar que Freud basó sus aseveraciones sobre los “hombres primitivos” en los trabajos de Herbert Spencer, J.G. Frazer, Andrew Lang, E.B. Taylor y Wilhelm Wundt, de los cuales sólo Tylor se aventuró fuera de Europa. Esto conduce a una generalización extrema, heredada de Frazer, de cómo el “Otro” se comportaba y comprendía el mundo. Curiosamente, Tylor, una de las principales referencias de Frazer, escribió un recuento de su viaje a México, *Anahuac: Or Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern (Anáhuac: o México y los mexicanos, antiguos y modernos)* (1861), cuando en realidad la única región que había visitado, fuera de Europa, era Centroamérica. Al final, algunas de los recuentos de Freud basados en sus aseveraciones, podrían no haber estado tan desconectados de los wixarika, y quizá éstos habrían establecido un diálogo interesante con él.

Desde ese ángulo, Borja decide introducir textiles producidos con los wixarika en el ambiente de trabajo de Freud. El gesto, más que implicar que los wixarika son uno de tantos pueblos “primitivos”, se involucra de manera más cercana con la especificidad de la síntesis de los wixarika sobre la relación entre la mente y el mundo, que se expresa en los patrones de los textiles. En esta relación entre la psique del observador y el mundo, el primero se integra

en el último, mientras que el científico se considera, de manera idealista, como un testigo separado de su objeto.

Los textiles que trae Borja, no son objetos etnográficos osificados (la mera idea de etnografía necesita ser cuestionada),⁷ elaborados por gente que vive en el pasado, sino textiles contemporáneos producidos por mujeres que actualmente viven y comparten —si no es que luchan por— un espacio en el territorio hegemónico que se conoce como México. Él no las representa, ni está tratando de explicarnos lo que sabe de ellas, sino creando una situación que involucre y reconsidere en qué medida la idea de primitivismo ha penetrado nuestro conocimiento del mundo y en qué posición nos coloca en relación con las formas normalizadas de conocimiento.

En este sentido, la obra de Franz Fanon reveló la necesidad de un conocimiento descolonizado y de convertir el psicoanálisis en una herramienta de investigación sobre cómo la represión colonial se ha incrustado en los colonizados, como miedo y autodevaluación. Esto es importante, especialmente si pensamos que las formas occidentales de conocimiento son las predominantes en lugares como Latinoamérica y el Caribe, y se incorporan en la manera en que nos percibimos. Comenzar por hacer esto es la única forma de involucrarnos de manera no paternalista con los demás, y así evitar la idea demasiado simplista y reconfortante de la ciencia y los Estados-nación como garantes de la libertad.

Londres, abril de 2010

1 <http://www.etymonline.com/index.php?search=transaction&searchmode=none>

2 A pesar de que todos los pueblos nativos de América fueron colonizados, primero por los españoles, después por los “padres de la Independencia”, y viven en Estados-nación con sistemas legales que les son ajenos.

3 Y no sólo en el sentido al que se refiere Said. En *Freud and the Non-European (Freud y los no europeos)*, Said analiza la aseveración de Freud de que los orígenes del judaísmo se encuentran fuera de Europa y fuera del mismo judaísmo: Moisés comenzó siendo egipcio. Edward Said, *Freud y los no europeos*, Verso, Londres-Nueva York, 2003 (publicado en asociación con el Freud Museum, Londres).

4 La idea de raza construida por los conquistadores españoles de América, sirvió para validar un orden social que se había aplicado a la mayoría de los pueblos colonizados en el mundo, y que ciertamente persistió en América para organizar un nuevo orden social con el surgimiento de los Estados-nación a principios del siglo xix. Ver Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social” en *Journal of world-systems research*, vi, 2, summer/fall 2000, 342,386. Special Issue: Festschrift for Immanuel Wallerstein – Part I. Digital source: cisoupr.net/documents/jwsr-v6n2-quijsano.pdf.

5 Sigmund Freud, *Totem y Tabú*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pp. 118-119.

6 En México, la expresión *naco* se refiere a alguien con mal gusto, de una clase inferior equivalente a *indio*; en Colombia, las clases media y alta usan *indio* como un insulto, de la misma manera.

7 Como señala Aníbal Quijano: “Europa es civilizada. No-Europa es primitiva. El sujeto racional es Europeo. No-Europa es objeto de conocimiento. Como corresponde, la ciencia que estudiaría a los Europeos se llamará “Sociología.” La que estudiaría a los No-Europeos se llamará “Etnografía.”” Ibid. p. 367.

Productive anachronism

By Catalina Lozano

Divan, free-floating attention piece (2010) by Santiago Borja at the Freud Museum is an intervention on Freud's Orientalist couch. The Persian tapestries that Freud chose to cover the couch with are substituted by those woven by Wixarika women (also known as Huichol) with whom Borja has been working in the past months. The project operates at two levels: on one hand, the substitution of the tapestries from one non-western culture (Persian) to another (Wixarika). On the other hand, the Wixarika textiles bring about a whole lot of implications, layering the readings of the piece and opening scope for digressions such as the one I am about to undertake.

Transactions

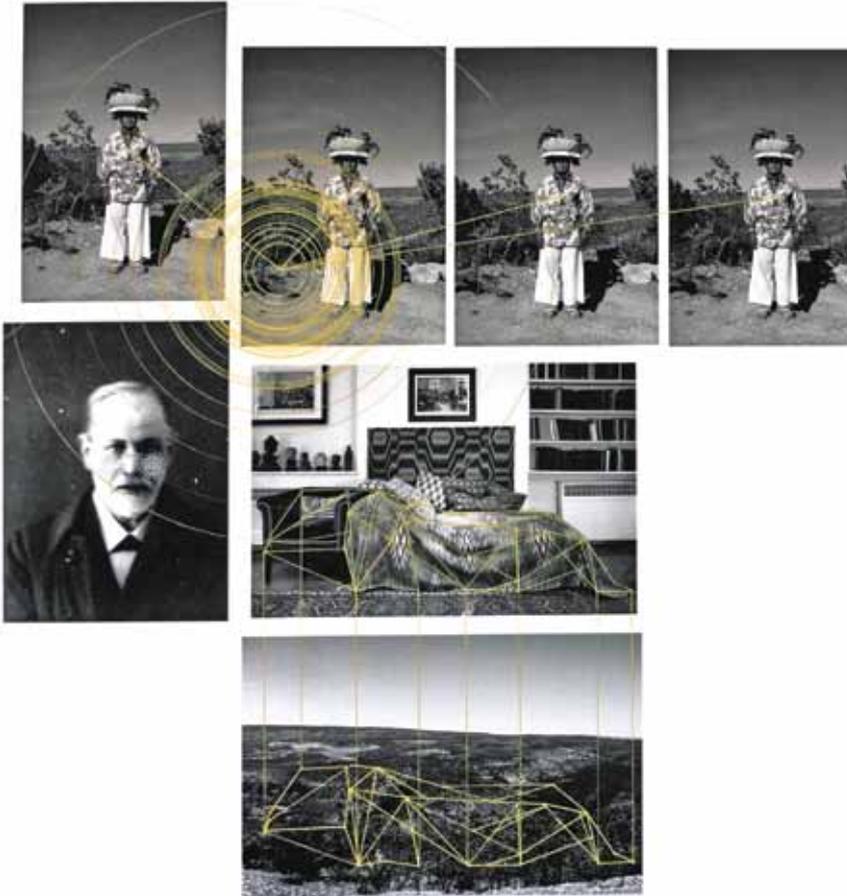
A transaction is the act of conducting business, of selling and buying according to the Oxford Dictionary. A transaction however is also an agreement, the settlement of a dispute¹. It is in this latter sense that I propose to think of the operation proposed in *Divan...* as a transaction, or rather a series of transactions. One of them is the agreement with the institution -the Freud Museum London, late house of the founder of psychoanalysis and his daughter Anna- who accepts the temporary substitution of the Orientalist tapestries that cover Sigmund Freud's couch. Actually, it is not the tapestries that are Orientalist, but Freud's taste. The divan, the piece of furniture chosen for analysis, has been decorated as in one of Ingres' images of Turkish baths, where a sensual odalisque would rest. A collector of antiques, Freud decorated his studio with objects from different cultures, some of which were non-European, but were still generally considered to be in the map of the origins of which were believed to be the most advanced civilisation of all: Europe – or at least part of what at the time was called a “civilisation”. Therefore, the Persian rugs and tapestries, together with these objects reveal a certain taste and a certain interest.

This transaction however is based on a previous, different transaction made by the artist with a Wixarika man, Lencho, who is in charge of coordinating the production of a series of textile pieces which will substitute the above mentioned tapestries. This transaction also carries within itself a whole series of implications. It implies a choice and a negotiation. Borja chooses to work with the Wixarika (otherwise known as Huichol) because of their successful resistance to evangelisation and the importance they, like Freud, attribute to dreams and what we will call mental maps². But, why do the Wixarika accept to work with him? I guess because in the transaction there is a value exchange that benefits both parties without further explanation.

The last transaction is the actual operation of substitution and it must be said that it is not a substitution of similar, exchangeable objects; it is rather a question posed to the author of *Totem and Taboo* about the non-European at large³, that is, those that he refers to as “primitive” or “savage”. It would be too simplistic to think that the substitution itself is based on an attitude that flattens the non-Western as if belonging to a category of Otherness easily identifiable. That is, the substitution is not gratuitous, but corresponds to a tactical daring.

Anachronism

Totem and Taboo was first published in 1913. Its subtitle is “Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics”. In the third chapter, “Animism, Magic and the Omnipotence of Thoughts”, Freud explores what, following J. G. Frazer, he considers to be the three stages in the evolution of human mental systems: animism, religion and science; these correspond to different people that according to the Eurocentric construction of knowledge are in different stages of



evolution, being the Western, European white man the most advanced specimen, that is the man of science, just like Freud was. Primitivism is otherwise associated to mental pathology and paired with early childhood. According to Freud, the animistic, primitive man suffered from the *omnipotence of thoughts*, an exacerbated projection of one's thoughts into the external world, a belief in one's ability to modify reality with one's mind. Furthermore, Freud asserts that it is the remnants of these beliefs that are manifest in neurotic obsessive patients.

Freud did not seem to know much himself about those who he and his contemporaries called the primitive, savage men; he based his affirmations in accounts that other men wrote about people living outside the scope of the West. Even if by the early 20th century, colonisation was not new and the myth of primitivism had been constructed in order to validate the imposition of colonial rule, decolonisation was not part of the political discourse and the questioning of Eurocentrism was far from being formulated⁴. Would it be anachronistic to question Freud's comparisons between the mentally ill and the non-European a hundred years after, knowing he precedes post-colonial critique? Yes, it can be anachronistic, but I call it a productive anachronism because, even if seemingly redundant, the question remains relevant; psychoanalysis was widely exported to Latin America since the 1940s - and many other places outside Europe at other times - and we don't know to what extent we have assimilated these ideas without thinking more consciously about the way they affect the way we think of that potential 'other' (by "we" I don't mean Latin Americans, but we all).

For example, according to Freud:

At the animistic stage men ascribe omnipotence to themselves. At the religious stage they transfer it to the

gods but do not seriously abandon it themselves, for they reserve the power of influencing the gods in a variety of ways according to their wishes. The scientific view of the universe no longer affords any room for omnipotence; men have acknowledged their smallness and submitted resignedly to death and to the other necessities of nature. None the less some of the primitive belief in omnipotence still survives in men's faith in the power of the human mind, taking account, as it does, of the laws of reality.⁵

In this account there is an evolutionist view reflected in the progression of the human psyche, whose pathologies in some Western people are explained through the persistence of primitive animism, that is, of the omnipotence of thoughts. Those who are called "primitives" or "savages" (who, given the vagueness of the affirmation we can only locate as non-white, non-Europeans, non-Judeo Christians) are placed in a time long-passed but are of course still observable in different parts of the world outside Europe.

This western evolutionism has direct implications in the way History is taught in Latin America and how Indian cultures are embraced: this attitude embedded in education and in society means that people of European or mixed background tend to consider Indians as inferior people, living in the past, incapable of catching up, that is, primitive⁶. This colonised knowledge of ourselves means that we grow up in very racist societies, and that most people tend to see Indians as backwards, if not patronisingly "cute"

Now, Borja's piece supposes that the Wixarika would be part of what Freud calls primitive people. I would think so too because, as stated before, anyone without a scientific approach to the knowledge of the world, and outside what was considered an established religion would fall into that category. It is worth noting that Freud based his assertions about the "primitive man" on the works of Herbert Spencer, J. G. Frazer, Andrew Lang, E. B. Tylor and Wilhelm Wundt, of whom only Tylor ventured outside Europe. This led to

an extreme generalisation, inherited from Frazer, of how the "Other" behaved and understood the world. Interestingly enough Tylor, one of Frazer's main references, wrote an account of his travel in Mexico, *Anahuac: Or Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern* (1861), being Central America the only region he ever visited outside Europe. At the end, some of the accounts Freud based his assertions on may not have been so disconnected from the Wixarika and perhaps they would have had an interesting dialogue with him

From that angle, Borja decides to introduce textiles produced with the Wixarika into Freud's working environment. This gesture, rather than implying that the Wixarika are any other "primitive" people, engages more closely with the specificity of the Wixarika's synthesis of the relationship between the mind and the world expressed in the patterns of the textiles. In this relationship between the psyche of the observer and the world the first is integrated in the latter, while the scientist idealistically thinks of him/herself as a witness removed from his object.

The textiles Borja brings are not ossified ethnographic objects (the very idea of ethnography needs to be

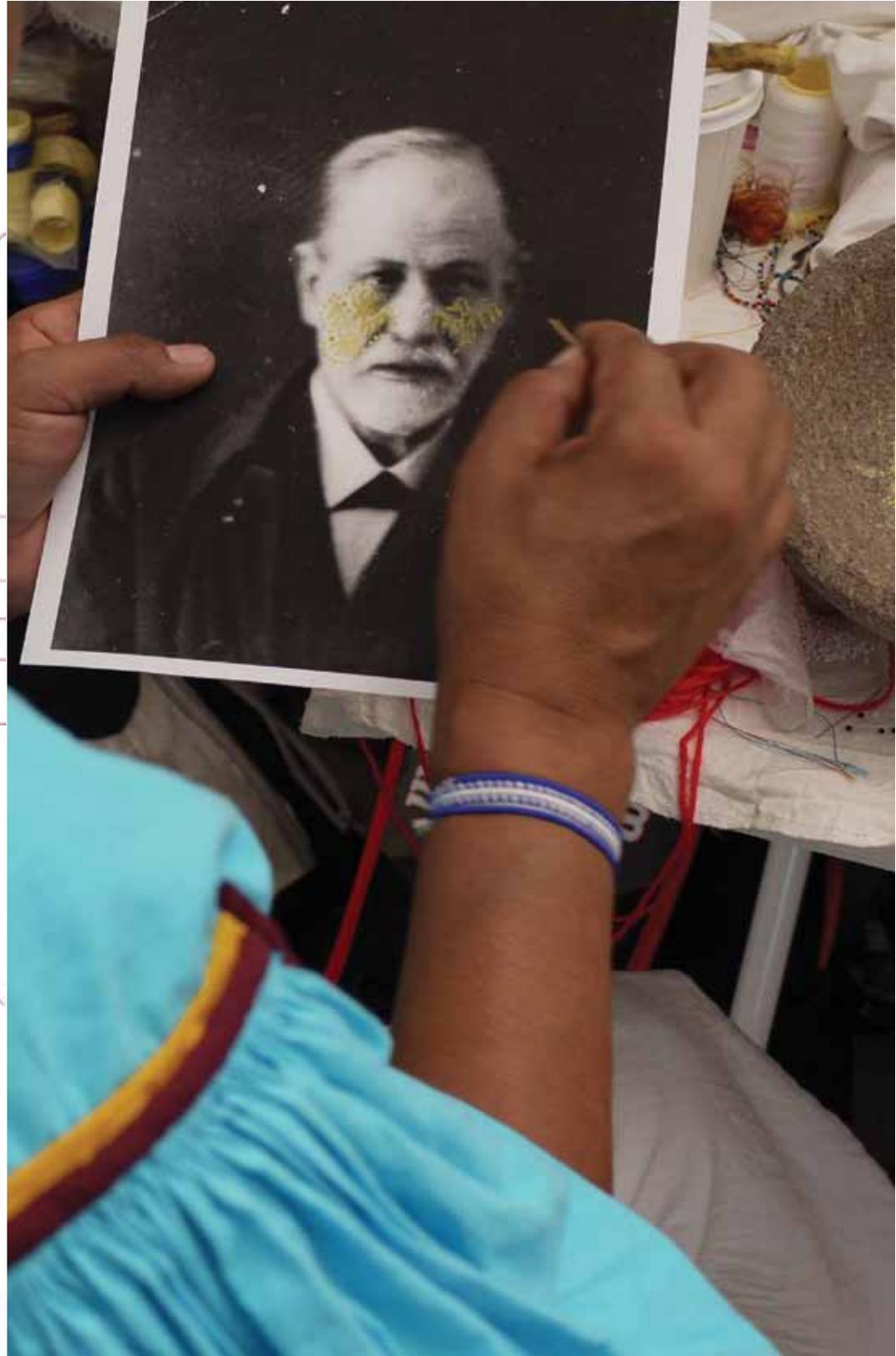
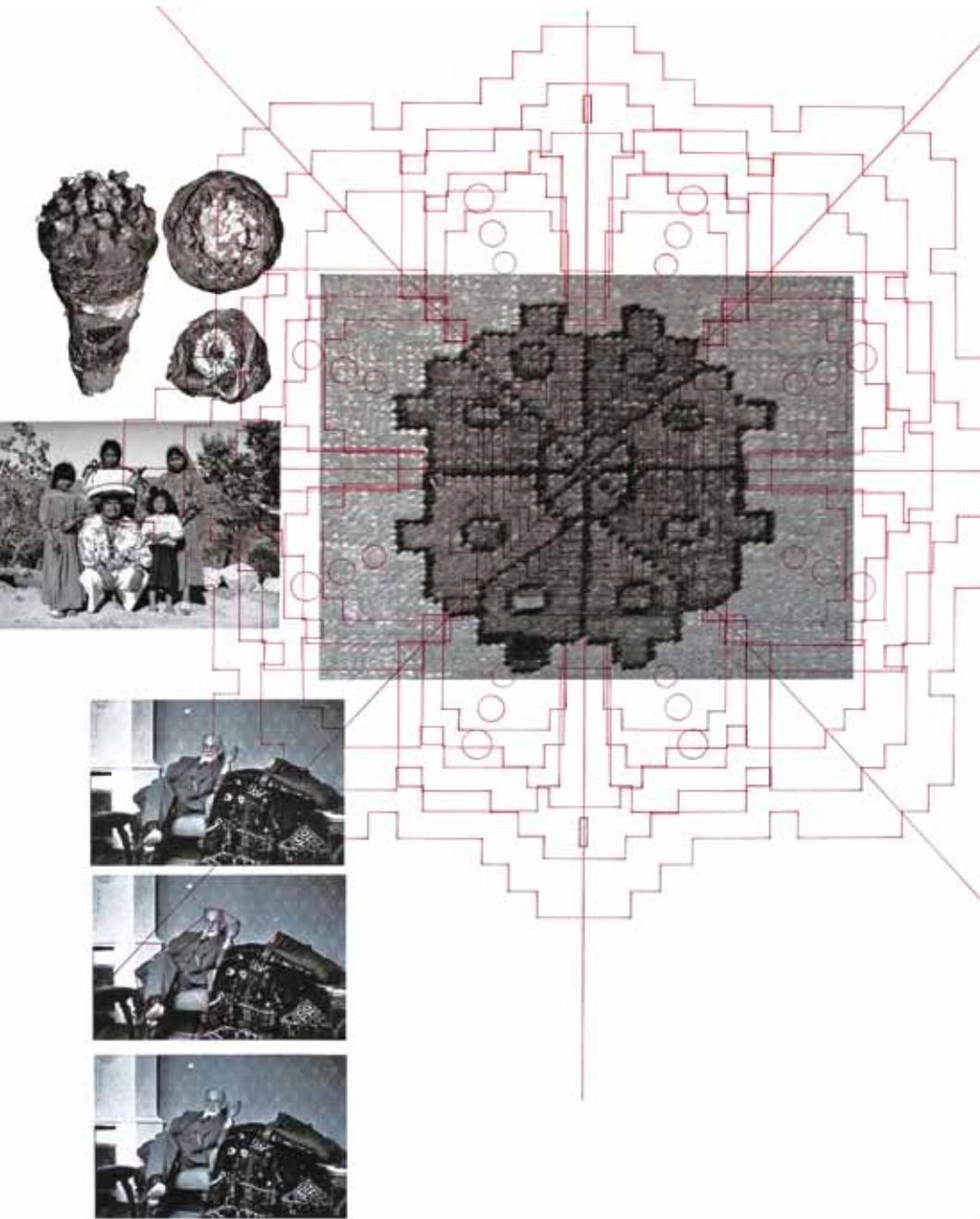
questioned)⁷, made by people living in the past, but contemporary textiles produced by women living today and sharing, if not struggling for, a space within the hegemonic territory that is known as Mexico. He is not representing them, nor is he trying to explain to "us" what he knows about them, but creating a situation in which to engage and reconsider to what extent the idea of primitivism has penetrated our knowledge of the world and in what positions that puts us in relation to normalised forms of knowledge.

In this respect the work of Franz Fanon revealed the need for a decolonised knowledge and for turning psychoanalysis into a tool for investigating how colonial repression has been embedded in the colonised as fear and self-diminishment. This is important, especially if we think that Western forms of knowledge are predominant in places like Latin America and the Caribbean and embedded in the way we perceive ourselves. Beginning to do this is the only way to engage in non-paternalistic ways with each other and thus avoid the too simplistic and comforting idea of science and Nation-States as guarantors of freedom.

London, April 2010

(Endnotes)

1. <http://www.etymonline.com/index.php?search=transaction&searchmode=none>
2. Even though, all native people in the Americas are colonised people, first by the Spanish, later by the "fathers of Independence", living under Nation-states with legal systems alien to them.
3. And not only in the sense that Said referred to it. In *Freud and the Non-European*, Said analyses Freud's assertion that the origins of Judaism are placed outside Europe and outside Judaism itself, Moses being an Egyptian. Edward Said, *Freud and the Non-European*, Verso, London-New York, 2003 (published in association with the Freud Museum, London).
4. The idea of "race" constructed by the Spanish conquerors of the Americas had served to validate a social order which had been applied to most colonised people in the world and that certainly persisted in the Americas to organise a new social order of the rising Nations-States of the 19th century. See Anibal Quijano, "Colonialidad del poder y clasificación social", in *Journal of world-systems research*, vi, 2, summer/fall 2000, 342-386. Special Issue: *Festschrift for Immanuel Wallerstein - Part I*. Digital source: cisoupr.net/documents/jwsr-v6n2-quijano.pdf.
5. Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, Routledge, London, 2001.
6. In Mexico the expression "naco" to refer to someone with bad taste, of an inferior class equals "Indian"; In Colombia the middle and upper-middle classes use "Indian" as an insult in the same way.
7. As Anibal Quijano points out: "Europe is civilised. Non-Europe is primitive. The racial subject is European. Non-Europe is the object of observation. As it corresponds [to this logic], the science that would study Europeans will be called "Sociology". The one that would study non-Europeans will be called "Ethnography" (my translation from Spanish). Ibid. p. 367



Y entonces, digo, éste Lencho es un diosito, con su creencia, sus ajuares de rey, sus atavismos de todopoderoso. Todo lo que alcanzan sus ojos es suyo, incluidas las 6 mujeres-niñas que no hablan conmigo. Incluidas ellas, que sólo están ahí por él. Un número de mujeres que fue multiplicándose a cada salto de conversación. Nunca una respuesta directa. Porque *para ellos ver es todo*, y si no se ve, no hay explicación posible.

Un aprendiz de marakame que va y viene y que no está, ahí, frente a mí. Aunque presente, él está en medio de una ceremonia a la que me ha invitado y desinvitado igualmente sin mediar nada. El viene y se va, cobra. Necesita comprar un toro y matarlo. Eso es lo que necesita aunque el trabajo no esté terminado, aunque no haya ahí en el cuarto a contraluz lo que yo había venido a buscar. Terminal del Norte, Fresnillo, Huejuquilla el Alto, Tezompa último pueblo mestizo, carreterita sin nombre, vereda, casa.

Me ofrecen otras cosas, pero ellos saben que yo sé que no son, aún así había que intentarlo. Sabemos, lo dejamos. Si no, una mujer dura, vara seca pero humorosa, cabroncilla, y una casa de piedra y adobe hecha de pura polvareda, que no necesita más que el suelo en el que está plantada, una techumbre de lámina detenida por una lluvia de piedra estática. La serranía es vasta, por algo es madre, pero aquí está sorprendentemente vacía, es rocosa y plena; *Kakaurité, La montaña de los signos, Songlines*.

Ir por el agua, una, dos, tres veces hasta que ya no hay luz. Hambre. También hambre. Levantarse antes que el sol. Partir. Toda la diferencia del mundo. Todo un mundo diferente.

Ya lo decía Lencho, y antes que Lencho los otros, nosotros somos los que somos, *los verdaderos*. Y cada pueblo es siempre el verdadero, el elegido, el único.

No hay punto de contacto, pero si al menos, al menos hubiera la ilusión. Lo que más cuesta es renunciar al entendimiento. Es saber que no se trata de eso, que es solo una transacción, donde cada quien saca lo que puede. Una relación oblicua, nunca un toma y daca directo, un encuentro por omisión.

Lencho: Hay que comer la planta para entenderse, ese es el único entendido. Si quizás eso faltó para tejer otros sueños. Para voltear la mesa patas pa'riba. Eso, faltó una cabeza emplumada, con escarcha y espejos, salpicados de noche. Solamente el intercambio. Tal vez Mauss, quien sabe.

Entonces yo, en Londres, frente a un estudio vienes trasladado en huída, veía una cama pequeña y raída pero exóticamente arropada. En donde la piel era también la estructura. Una cama vórtice que parece no curó a nadie. Un cuenco de paja y pelo, cama que succiona como la tierra en la que se duerme cuando uno está en cierto estado. Una alfombra mágica que también es topografía.



vídeo gramas: lencho gonzález



mientras tanto, esto y aquello

esto y aquello



Una levitación que aún no termina. Y era la cura del habla, de la restricción de los cuerpos, de la atención flotante, de la libre asociación revestida de mitos.

Con los cantos encantados recurriendo en mi cabeza, el violoncito agudo y repetitivo pintado de uxa. Y pienso también en mi cara pintada de uxa, pero como no ser una caricatura, un remedo baboso o pendejo de la imposibilidad de ocupar esa pintura. De darle paisaje a la dimensión de esa mancha.

Y había un trabajo de por medio: tejidos impregnados por un colorido artificial, que hace mas real la representación de lo real, pero en donde las presencias son temporales. Neurath: Arte como nierika implica que la imagen no se concibe como "representación". En estas piezas no existe una diferencia entre significado y significante. Las figuras que se aprecian en la obra son dioses por pleno derecho, no sus "imágenes". Aunque solo por cierto tiempo, luego caducan y en que se convierten?

De ahí el salto a las sensaciones oceánicas y la *omnipotencia del pensamiento*; Rolland, Freud, *el divino luminoso*, y una línea de gente que serpentea en el terraplén, *para impedir volverse locos*. Estructura liminal, antiestructura, dicen.

¿El otro reconocible y el no reconocible?

Yo, si, tal vez, Wirikuta es inconsciente colectivo. Habría que ver. Posiblemente mucho más que residuo psíquico primitivo, donde se tiene *una desmesurada confianza en el poder de sus deseos*.

Y luego a qué vienen frases del tipo: "*Para el pensamiento indígena no existe una ruptura entre el sueño y la vigilia, no pertenecen a realidades distintas: al contrario hay una continuidad, una correspondencia entre ambos mundos fincada en la revelación de lo sagrado.*"

O

"El mismo viaje que realizan los peregrinos se vive en el sentido de un sueño. Se invierte la realidad y se entra al mundo del sueño, a través del ayuno y del autosacrificio del peyote. El estado emotivo que se engendra mediante las abstenciones que implican los rituales peregrinales es un estado catártico que los huicholes denominan con el sustantivo nierikate."

Al final, también queda un hijo de tres años contemplando una cabeza de venado pintada de uxa sobre su cama. Luego las caricaturas compartidas con Lencho en la tele intercaladas con horas en silencio o con el canto del marakame grabado en un cassette. También tendrán algo de alucinado, de esténtor emocional.

Porque si no ¿qué queda del paraguas y de la mesa de disección, si no es un interminable sueño de hícuri?

So then, I say, this Lencho is a little god, with his beliefs, his kingly drag, his atavisms of the almighty. Everything as far as the eyes can see belongs to him, including the six child-women who don't address me. Including them, they're only there for him. A number of women that increased with each shift in the conversation. Never a direct answer. Because *to them, seeing is everything*, and if you can't see it, there is no possible explanation.

A *marakame's* apprentice who comes and goes and isn't there, in front of me. Though present, he's in the middle of a ceremony to which he has invited and uninvited me for no apparent reason. He comes and goes, gets paid. He has to buy a bull and kill it. That's what he needs though the work isn't finished yet, though what I came for isn't here in the backlit room. Mexico City's Northern Bus Terminal, Fresnillo, Huejuquilla el Alto, Tezompa (the last *mestizo* town), nameless road, footpath, house.

They offer me other stuff, but they know I know that's not it; even then, they had to try. We know, let it go. Otherwise, a hard woman, a dry stick but humorous, bitchy, and a stone and adobe house made entirely of dust that doesn't need anything besides the ground it stands on, a sheet-metal roof held in place by a static rain of stones. The sierra is endless, it's not called Madre for nothing, but here it's surprisingly empty, rocky and broad; *Kakaurité, The Mountain of Signs, Songlines*.

Getting water, once, twice, three times, until it gets dark. Hunger. Also hunger. Getting up before dawn. Leaving. All the difference in the world. A whole different world.

Lencho already said it, and before Lencho others, we are what we are, *the genuine ones*. And each person is always the real one, the chosen one, the only one.

There's no point of contact, but if at least, at least there were the illusion. The hardest thing is giving up trying to understand. Knowing it's not about that, that it's only a transaction, where everyone gets what they can out of it. A tangential relationship, never an up-front give-and-take, a meeting by omission.

Lencho: We have to eat the plant to understand each other, that's the only understanding. Yes, that might have been what was missing to weave other dreams. To turn the table upside down. That's it, what was missing was a plumed head, with frost and mirrors dappled in night. Just the exchange. Mauss perhaps, who knows.

So here I am in London, facing a studio shipped on the run from Vienna, looking at a small, threadbare but exotically covered bed. Whose skin is also its *structure*. A vortex bed that seems not to have cured anybody. A bowl of straw and hair, a bed that sucks you up like the earth you sleep on when you're in a certain state. A magic carpet



sillas lencho gonzalez

meanwhile, this and that



that's also topography. Levitation that hasn't yet stopped. And it was the talking cure, the cure of bodily restriction, of floating attention, of free association sheathed in myths.

With the enchanted chants echoing in my head, the shrill, repetitive little violin painted with *uxa*. And I also think of my face painted with *uxa*, but how do I avoid being a caricature, a maudlin or moronic travesty of the impossibility of occupying that painting. Of lending this patch of color the scope of landscape.

And there was work to be done in the meantime: fibers impregnated with artificial color, which makes the representation of reality more real, but where presences are temporary. Neurath: art, just like *nierika*, implies that the image is not considered a "representation." In these pieces, there is no difference between signifier and signified. The figures you behold in the work are gods in their own right, not their "images." But just for a short while, then they expire and what do they become?

Thus the shift to oceanic sensations and the *omnipotence of thought*; Rolland, Freud, *enlightened divinity*, and a line of people winding over the slope *to stop themselves from going crazy*. Liminal structure, anti-structure, they say. The recognizable other but what about the unrecognizable other?

Me, yes, maybe, *Wirikuta* is collective unconscious. You have to wonder. Possibly much more than just primitive psychic residue, where there is *excessive trust in the power of one's desires*.

And then what about phrases like, "*In the indigenous way of thinking, there is no boundary between sleep and wakefulness, they do not belong to separate realities: on the contrary, there is a continuity, a correspondence between the two worlds based on the revelation of the sacred.*"

Or

"*The voyage the pilgrims undertake is experienced in the sense of a dream. Reality is inverted and one enters the dream world by fasting and the self-sacrifice of peyote. The emotional state sparked by the abstinence involved in pilgrimage rituals is a cathartic state that Huichols call nierikate.*"

In the end, there's also a three-year-old boy contemplating a deer head painted with *uxa* on his bed. Then the cartoons he watched on TV with Lencho interspersed with hours of silence or of the *marakame's* singing recorded on a cassette. They might also have something hallucinatory about them, something emotionally deafening.

Because if it weren't the case, what do we make of the umbrella and the dissection table, if it isn't an endless *hícuri* dream?

Version 5



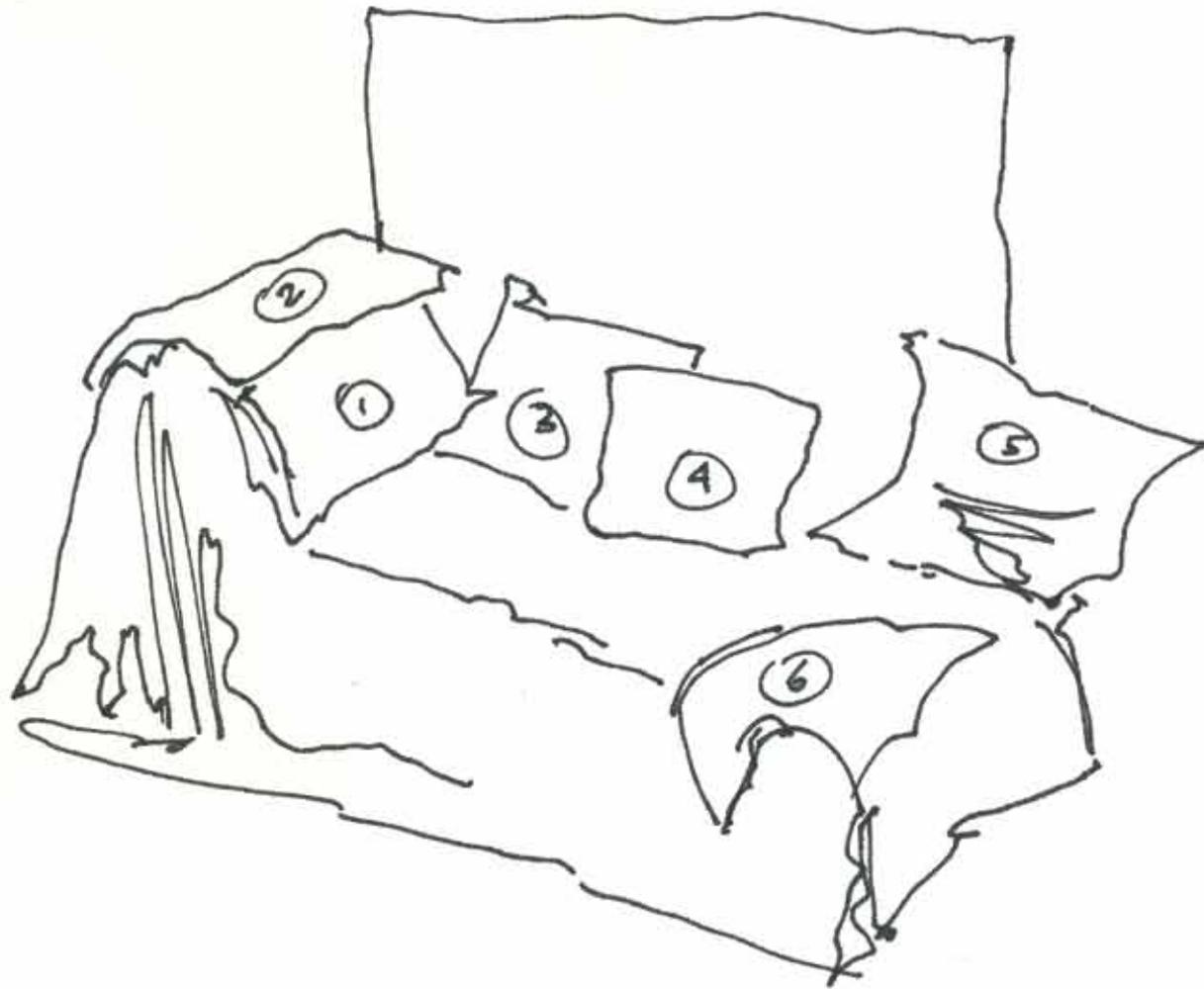
- ① grande (adult)
- ② chico (pupilo)
- ③
④
⑤ → medimos

⑥ → Frazada?

Sombra Lúcia



Varias ①



1. Penote v
lencho
2. Numa / ha
3. Pequeno Ra
4. Pequeno pe
5. herdo para
mundo
6. grande len

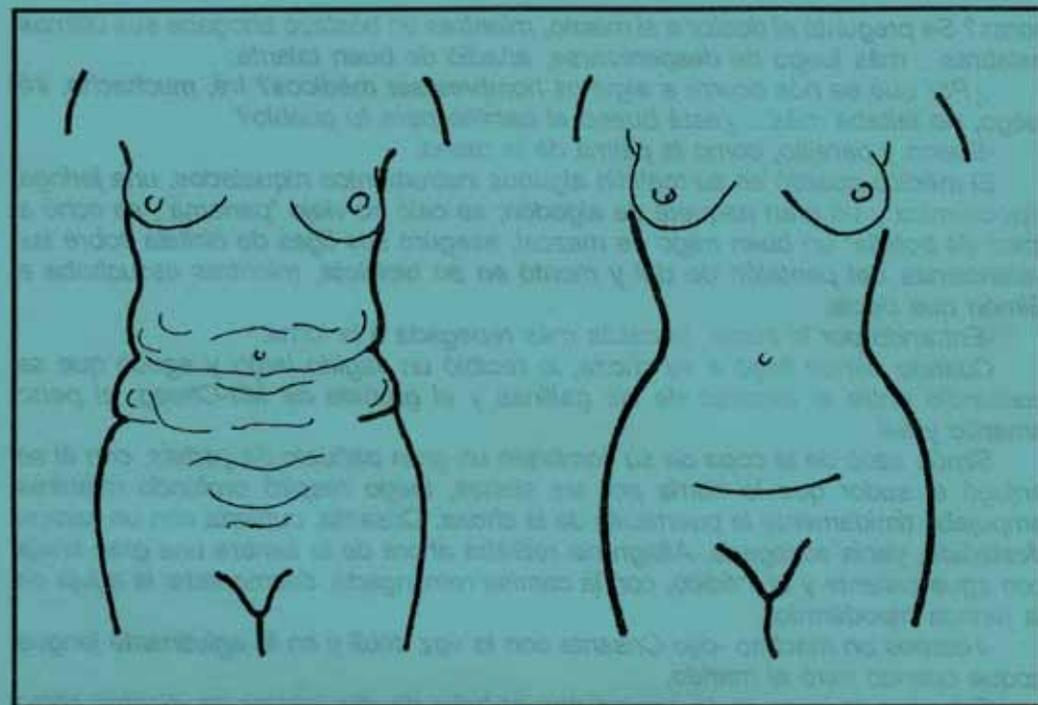












Exceso de grasa y cicatrices quirúrgicas



Vida nueva, después de abdominoplastia.

SANTIAGO BORJA

Diván, 2010
Serigrafía a tres tintas sobre papel Guarro de 230 g.
Impresión 100 x 70 cm / Papel 110 x 80 cm.
Edición de 15 + 3 P/A
Edición realizada en el taller Copcarte de Félix García, México D.F.
pp. 182, 183

Freud UXA-Tutu, 2010
Piezografía con tintas de Carbón sobre papel de Algodón, pintado a mano
Por Pedro Carrillo con raíz de Uxa
Papel 29 x 21 cm
Pieza única
Impresión realizada por el laboratorio Carbón 4, México D.F.
p. 97

Freud UXA-Águila, 2010
Piezografía con tintas de Carbón sobre papel de Algodón, pintado a mano
Por Pedro Carrillo con raíz de Uxa
Papel 29 x 21 cm
Pieza única
Impresión realizada por el laboratorio Carbón 4, México D.F.
p. 88

Diván, Affiche Mnemosinique 1, 2010
Piezografía con tintas de carbón sobre papel de algodón de 230 g. retocada a mano
100 x 70 cm
Pieza única
Impresión realizada por el laboratorio Carbón 4, en México D.F.
p. 92

Diván, Affiche Mnemosinique 2, 2010
Piezografía con tintas de carbón sobre papel de algodón de 230 g. retocada a mano
100 x 70 cm
Pieza única
Impresión realizada por el laboratorio Carbón 4, en México D.F.
p. 96

Boceto Diván 1, 2010
Tinta sobre papel Hahnemühle
21 x 29.7 cm de 90 g./m²
p. 102

Boceto Diván 2, 2010
Tinta sobre papel Hahnemühle
21 x 29.7 cm de 90 g./m²
p. 103

Boceto Diván 3, 2010
Tinta sobre papel Hahnemühle
21 x 29.7 cm de 90 g./m²
p. 104, 105

Diván, 2010
Impresión fotográfica Lambda C-Print en Fuji Crystal Archive Paper
Impresión 35 x 48.5 cm / Papel 55 x 40 cm
Edición de 100 + 3 P/A
Edición realizada por el laboratorio Metro, Londres, Inglaterra.
p. 111

Diván, 2010
Impresión digital sobre papel de Algodón
Impresión 80 x 120 cm
Edición de 5 + P/A
Edición realizada por LMI, México
p. 114, 115

LISTA DE OBRA



AGRADECIMIENTOS

caja blanca

espacio de arte

Este libro acompaña a la muestra *Antes Después* que se exhibió en Caja Blanca, espacio de arte del 10 de febrero al 27 de marzo de 2011.

CURADURÍA:
Michel Blancsubé

COORDINACIÓN EDITORIAL:
Michel Blancsubé

TEXTOS:
Michel Blancsubé
Santiago Borja
Catalina Lozano

ARTISTAS:
Santiago Borja
Hernán Bravo
Juan Pablo Macías
Mario de Vega

TRADUCCIONES:
Richard Mozska
John Tittensor
Haydée Silva

FOTOGRAFÍAS:
PORTA (digitales): Pedro Magalhães
Imprenta en Biblioteca Anarquista: Hernán Bravo
Militão Series de Juan Pablo Macías: Francisco Kochen

DISEÑO EDITORIAL:
Fernando Espinosa

DIRECCIÓN
Patricia Bessudo
Alejandra Funtanet
Lorena Jáuregui

**COORDINACIÓN GENERAL
Y ATENCIÓN A MEDIOS DE COMUNICACIÓN**
Andrea G. Cuevas

ATENCIÓN AL PÚBLICO EN FIN DE SEMANA
Julia Sánchez.

CAJA BLANCA
Horario de atención al público:
lunes a domingo, 11:00 a 21:00 horas.

Paseo de los Tamarindos No.90, Local 27
Complejo Corporativo y Comercial
Paseo Arcos Bosques
Col. Bosques de las Lomas
México DF, C.P. 05120
Tel. (52 55) 9135 0034
www.cajablanca.com.mx
cajablanca@cajablanca.com.mx

Impreso en México
Febrero, 2011
Tiraje 300 ejemplares

