

P

7

L

C

XI Premio Luis Caballero

**P T
L C**

XI Premio Luis Caballero



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ
BOGOTÁ MAYOR'S OFFICE

Claudia Nayibe López Hernández
Alcaldesa Mayor de Bogotá/
Mayor of Bogotá

**SECRETARÍA DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE**
SECRETARIAT OF CULTURE,
RECREATION, AND SPORTS

Catalina Valencia Tobón
**Secretaría de Cultura, Recreación
y Deporte/Secretary of Culture,**
Recreation and Sports

**INSTITUTO DISTRITAL DE LAS
ARTES-IDARTES**
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES
(IDARTES)

Carlos Mauricio Galeano Vargas
Director general/Director

Maira Ximena Salamanca Rocha
Subdirectora de las Artes/
Assistant Director for the Arts

Hanna Paola Cuenca Hernández
**Subdirectora de Equipamientos
Culturales/Assistant Director of**
Cultural Venues

Leyla Castillo Ballén
Subdirectora de Formación Artística/
Assistant Director of Arts Education

Liliana Morales Ortiz
**Subdirectora Administrativa y
Financiera/Assistant Director of**
Finance and Administration

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales
Visual Arts Department

Catalina Rodríguez
Gerente/Manager

Deysi Carolina Méndez Méndez
Francy Jasmín Torres Soler
Ivonn Stephani Revelo Bulla
Jennifer Andrea Rocha Amaya
Johanna Marcela Rodríguez Ruiz
Jorge Arturo López Rincón
Lilian Osmarla Pérez Quintero
Ledy Emilce Ortiz Galvis
María Clara Arias Sierra
María Elvira Ardila Acero
Mariana Arango García
Mónica Liliana Torregrosa Gallo
Natalia del Pilar Gómez Machado
Paula Alejandra Gualteros Murillo
Paula Andrea Gil Acosta
Sandra Yaneth Valencia Guaneme
Sara Abisambra Borrero
Yeferson Stiven Fontecha Díaz
**Equipo de la Gerencia de Artes
Plásticas y Visuales/ Visual Arts
Department Team**

Aledxa Tatiana Rojas Ruiz
Ana María Figueroa
Ana María Gutiérrez González
Angie Tatiana Contreras
Andrés Felipe Hurran
Ariel Grisales
Daniela Peña
Daniela Urrea Pedraza
Diego Alfonso Suárez
Erika Lara
Felipe Pava Osorio
Giovanni Hurtado
Iván Andrés Pacanchique
Jeisson Fabián Huertas Huertas
Jeimmy Paola Naranjo Umbarila
Juan Sebastián Perilla
Juan David Alvarado Velilla

Juliana Valentina Delgado
Laura Daniela Galindo
Laura Rodríguez
Laura Valentina Uribe
Mariana Palma Navas
María José González Caro
Miranda Carvajal
Nataly Galvis Ramírez
Nathaly Johanna Terreros
Norma Vanesa Porras López
Óscar Iván Martínez
Paola Andrea Romero Muñoz
Paula Andrea Lemus Martínez
Sara Lucelly Terreros Brisneda
Sandra Amaya
Valeria Alfonso Caraballo
**Equipo de la Escuela de Mediación de
la Red Galería Santa Fe /Red Galería
Santa Fe School of Mediation Team**

Publicaciones Idartes
Publications Idartes

María Barbarita Gómez
**Coordinación editorial y edición/
Editorial Coordinator**

Edgar Ordóñez Nates
Corrección de estilo/Style Editor

Mónica Loaiza Reina
Diseño/Design

Interpreting Colombia S. A. S.
**Traducción al inglés/
English translation**

Andrés Toquica
Mónica Torregrosa (Idartes)
Jon Cadena
Tangrama
Jaime Franco
Diego Lebrán
Steven Ramírez
Mauricio Carvajal

Jenny Pérez Chibuque
Fotografías/Photography

Multi-Impresos S. A. S.
Impresión

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes
Octubre de 2023/ **October 2023**
ISSN: 1909-3659

Idartes
Carrera 8 n.º 15-46
Bogotá, D. C., Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co
www.idartes.gov.co
www.galerisantafe.gov.co

El contenido de este texto es
responsabilidad exclusiva de los autores
y no representa necesariamente el
pensamiento del Instituto Distrital de
las Artes-Idartes.

Esta publicación no puede ser
reproducida, almacenada en sistema
recuperable o transmitida en medio
magnético, electromagnético,
mecánico, fotocopia, grabación u otros
sin previo permiso de los editores.

**The content of this text is the sole
responsibility of the authors and does
not necessarily represent the opinion
of the Instituto Distrital de las Artes
(IDARTES).**

**This publication may not be
reproduced, stored in a retrieval
system, or transmitted magnetically,
electromagnetically, or mechanically,
or via photocopies, recordings, or
other media forms without prior
permission from the publishers.**

Nominados

Nominees



María Isabel Arango. *Inestabilidad incalculable*.
Instalación sonora, dimensiones variables, 2022.
Fotografía: Mauricio Carvajal/*Immeasurable Instability*.
Sound installation, variable dimensions, 2022.
Photography: Mauricio Carvajal.



Inestabilidad incalculable

Immeasurable
Instability

María Isabel Arango

**Del 5 de marzo al 10 de abril de 2022/
March 5-April 10, 2022**

El Parquadero, Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU)
El Parquadero, Miguel Urrutia Art Museum (MAMU)

Colaboradores/ Collaborators

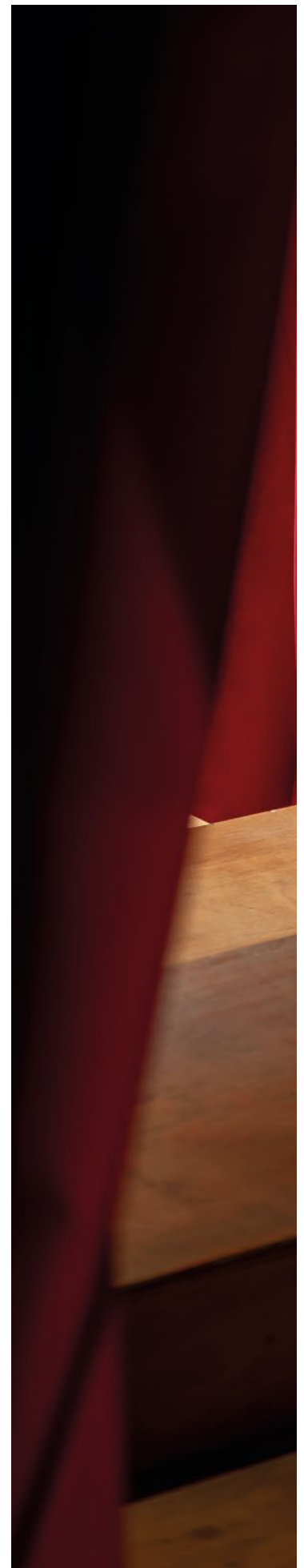
Lucrecia Dalt, Taller Síntesis Arquitectura, Carolina Cerón, Daniel Villegas Vélez y Ximena Gama. Todas las personas de la pieza sonora ofrecieron sus voces anónimas para formar un eco de una. All the people in the sound piece offered their anonymous voices to form an echo of one.

Fotografía/Photography

Mauricio Carvajal y Andrés Toquica

Página web/ Website:

<https://mariaisabelarango.net>

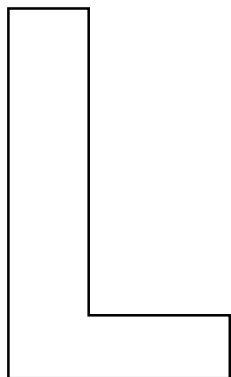




María Isabel Arango. *Inestabilidad incalculable*. Instalación sonora, dimensiones variables, 2022. Fotografía: Mauricio Carvajal/*Immeasurable Instability*. Sound installation, variable dimensions, 2022. Photography: Mauricio Carvajal.

**Es menester desandar esto.
Sobre la obra
Inestabilidad incalculable,
de María Isabel Arango**

**This needs to be retraced.
About the work
Immeasurable Instability
by María Isabel Arango**



Leer un libro sobre la historia de Colombia y descoserlo. Descoserlo no es quitarle las costuras ni las hojas, sino sacarle las palabras, desunirlas, volverlas a su estado inicial, a lo que son, sin compañía ni contexto. Sacar las palabras, una por una, consume mucho tiempo. Sacar las palabras una por una es deshacer el libro, sacarle el alma es desanudar la urdimbre y conservar todos los hilos, las partes. Cuando se tienen todas esas palabras, descomponer sus unidades básicas de significado: morfemas (palabras, cifras y números) y luego llamar a un lingüista. El lingüista llega, establece una taxonomía y clasifica las palabras: nombres, verbos, sustantivos, adjetivos, adverbios. Esa información pasa por un software que reescribe las palabras del libro, les da otra forma. Es decir que vuelve y teje. Luego las palabras

Read a book about the history of Colombia and unravel it. Unraveling it does not mean removing the seams or the pages, but to extract the words, take them apart, return them to how they were originally, to what they are, without company or context. Extracting the words, one by one, is time consuming. Extracting the words one by one is undoing the book, taking out its soul, to untangle the warp and keep all the threads, all the parts. Once all those words are broken down into their basic units of meaning —morphemes (words, digits, and numbers)— and then call a linguist. The linguist arrives, establishes a taxonomy, and classifies words: names, verbs, nouns, adjectives, adverbs. That information goes through a software that rewrites the words in the book, giving them another form. In other words, the words are rewoven.

pasan a una forma audible: la voz humana. Muchas voces, todas humanas, leen estas palabras. Con esas palabras y todas esas voces, hacer cinco actos, que van desde el caos hasta un poema final. El libro inicial es el fundamento y la partitura de donde surge la composición sonora. Usar el sonido y el espacio para mirar con una lupa —y así desbaratar, destripar, desanudar— las palabras que conforman la narrativa histórica de Colombia que, condensada en ese libro, afirma que la violencia es un arquetipo fundacional inevitable. La repetición incesante de estas palabras atraviesa el espacio y nos atraviesa a nosotros, los que por allí caminamos. El libro tiene voces como palabras que hacen de la voz un material maleable. Su naturaleza atmosférica atraviesa el laberinto de cortinas rojas y las palabras del libro en un tejido abigarrado, en un cúmulo de voces espectrales que repiten y repiten las palabras. Sin imperativos injustos para buscar un significado colectivo en la repetición incesante de estas palabras, estamos escuchando las voces. Las escuchamos para seguir las repitiendo, o para repetirlas de otra forma y así darles otro sentido. El acto de la escucha es un acto político que implica un ejercicio de conciencia. En un estado negacionista que banaliza el sufrimiento de su población, resulta urgente parar de caminar en este bucle y escuchar el sonido de las palabras, el sonido de las voces. “Mañana una paz... ¿será que llega?”, nos dicen las voces en el poema final, como rogando.

Then the words pass into an audible form: the human voice. Many voices, all human, read these words. With those words and all those voices, make five acts that go from chaos to a final poem. The initial book is the foundation and the score from which the sound composition emerges. Using sound and space to examine the words that make up Colombia’s historical narrative with a magnifying glass —and thus disrupt, disembowel, untangle— which, condensed into this book, confirms that violence is an inevitable foundational archetype. The incessant repetition of these words move through space and through us —those of us who walk here. There are as many voices as there are words in the book, making the voice a malleable material. Its atmospheric nature cuts through the labyrinth of red curtains and the words from the book in a motley weave, in an accumulation of spectral voices that repeat the words over and over again. Without unjust empires to seek collective meaning in the incessant repetition of these words, we are listening to the voices. We listen to them in order to keep repeating them, or to repeat them in a different way to give them a different meaning. The act of listening is a political act that implies an exercise of conscience. In a denialist state that trivializes the suffering of its population, we must stop walking in this loop at once and listen to the sound of the words. The sound of voices. “Tomorrow peace... will it come?” the voices ask us in the final poem, as if begging.

I. Movimientos. Transcribir

Hay que irse para atrás y conectar el primer espacio a un acto: la transcripción. La artista transcribe un libro, uno de los muchos libros de Historia, así, con H mayúscula, que intentan crear una narrativa, de explicar qué es lo que pasa en nuestro país, por qué somos como somos, qué se ha cocinado en este territorio para vivir en este presente tan complejo, tan desigual, tan fragmentado, tan difícil, tan jodido. Ese libro que escoge la artista es *Historia de Colombia: País fragmentado, sociedad dividida*, de Marco Palacios y Frank Safford (2002). Y es importante anotar que escoge ese y no otro. Tal vez ese tiene un discurso histórico insertado que de alguna manera conversa con una narración que se funde en otros lugares, como un eco: es lo que oímos en el noticiero, por ejemplo, en el que no abordan las causas porque solo se ocupan de un presente inmediato de un país que no quiere salir de la guerra. ¿En significantes vacíos, de pronto? ¿Aparecen las mismas palabras en todos los libros de historia de Colombia una y otra vez? ¿Aparecen esas mismas palabras en los noticieros? Se nos olvidó porque repetimos las palabras que enuncian los horrores. Ruido blanco. Las narrativas históricas de Colombia afirman que la violencia es un arquetipo fundacional inevitable en el país. Ese libro, que la artista leyó tantas veces, a partir de la repetición se convirtió en una maraña, en un significante vacío.

I. Movements. Transcribe

It is necessary to go back and connect the first space to an act: transcription. The artist transcribes a book with a capital H, one of the many history books that try to create a narrative, to explain what is happening in our country, why we are the way we are, what has been brewing in this territory to cause us to live in this present that is so complex, so unequal, so fragmented, so difficult, so fucked up. The book chosen by the artist is *Colombia: Fragmented Land, Divided Society*, by Marco Palacios and Frank Safford. And it is important to note that the artist chooses this book, not another. Perhaps it has an inserted historical discourse that somehow converses with a narrative that merges in other places, like an echo: it is what we hear in the news, for example, where they do not address the causes because they only deal with the immediate present of a country that does not want to get out of the war. In empty signifiers, all of a sudden? Do the same words appear in all the history books of Colombia over and over again? Do those same words appear in the news? We forgot because we repeat the words that spell out the horrors. White noise. Colombia's historical narratives confirm that violence is one of the country's inevitable foundational archetypes. That book, which the artist read so many times, through repetition became tangled, an empty signifier.

Esta primera operación de transcripción es de algún modo un ejercicio de lectura altamente cuidadoso, porque transcribir es sacar las palabras una por una y pasarlas por el cuerpo a través de los ojos para escupirlas con las manos. ¿Cómo es la lectura en ese modo de ralentización del tiempo? ¿Cómo atraviesa el cuerpo el tiempo? ¿Qué significa pasar un año transcribiendo palabra por palabra de un libro? El ejercicio tiene de cuidadoso lo que tiene de adormecedor, porque de tanto repetir, el cuerpo se automatiza, las manos solo digitan y la cabeza deja de leer el sentido y se convierte en máquina. Transcribir es, de algún modo, volver a escribir el libro. Sin pensarlo. Una palabra sobre otra, en una operación que a fuerza de repetición ya no significa nada. Este ejercicio surge de un requerimiento simple: necesitar el libro en un archivo de Word; poder acceder a las palabras de este objeto, que como libro, es un contenedor de sentido, pero como objeto está hecho de partes y se puede deshuesar. En ese ejercicio meditativo de transcripción, la digitadora se pierde, y el hilo se pierde, y las palabras no son más que ruidos que hacen los dedos cuando se está transcribiendo.

—¿Cómo es nuestro tiempo? —le preguntan al software.

—Ahora, un conflicto, ayer, un conflicto violento, mañana, zancudos y garrapatas —responde.

This first operation of transcription is in a way a highly meticulous reading exercise, because transcribing means extracting the words one by one and passing them through the body, through the eyes, to spit them out with the hands. What is it like to read this slowly? How does time pass through the body? What does it mean to spend a year transcribing a book word by word? The exercise is as meticulous as it is numbing, because after so much repetition, the body becomes automatic, the hands just type, and the head stops reading the meaning and becomes a machine. Transcribing is, in a way, rewriting the book. Without thinking about it. One word on top of another, in an operation that by dint of repetition no longer means anything. This exercise arises from a simple requirement: the need to have the book in a Word document in order to be able to access the words of this object, which as a book is a vessel of meaning, but as an object is made of parts that can be taken apart or deboned. In this meditative exercise of transcription, the typewriter gets lost, the thread gets lost, and the words are nothing more than noises made by the fingers when transcribing.

"What are our times like?," they ask the software. "Today it's a conflict, yesterday a violent conflict, and tomorrow mosquitoes and ticks," it answers.

II. Organizar en orden alfabético

Luego de transcribir el libro, la artista clasifica cada una de las palabras de ese libro en orden alfabético. Es decir, hace otro libro escrito con las mismas palabras, pero organizadas de otra forma. Es un recuento no narrativo en el que las palabras son despojadas de un discurso específico y de una ideología, es decir, se vuelven palabras. Es otra forma de deshacerlo, de volver esas palabras ya no a su estado de narración, de explicación, de nudo, sino de quitarles todo. Al desanudarlas se les quita el contexto. Este es un primer ejercicio *oulipiano*, o de escritura conceptual, como la podría leer Kenneth Goldsmith, de ponerse una tarea y llevarla hasta las últimas consecuencias. María Isabel hace este orden incluyendo también el número de veces que aparece una palabra o letra, por ejemplo, la letra a a aaaaaaaaaa. No dejando nada por fuera, porque todo debe ser clasificado. Esto implica que las palabras no están hiladas. Son solo formas, grafías de un nombre propio, un adjetivo, un verbo, una fecha, un porcentaje. Cuando se organizan en orden alfabético y se juntan las palabras unas al lado de otras, aparecen contradicciones.

—¿Por qué se ordena todo en orden alfabético? —le pregunto a María Isabel.

—Para tratar de encontrar una radiografía de las palabras que construyen la narrativa histórica de Colombia —me responde.

II. Organize in alphabetical order

After transcribing the book, the artist classifies each of the words in the book in alphabetical order. In other words, she makes another book written with the same words, but organized in a different way. It is a non-narrative account where words are stripped of a specific discourse and ideology, that is, they become words yet again. It is another way of undoing it, of returning those words to their state of narration, of explanation, of entanglement, and taking everything away from them. Untangling them removes the context. This is a first Oulipian exercise, or conceptual writing as Kenneth Goldsmith might read it, of setting a task and taking it to its ultimate consequences. Maria Isabel uses this order, also including the number of times a word or letter appears, for example, the letter a a aaaaaaaaaa. Leaving nothing out because everything must be classified. This implies that the words are not strung together. They are just forms, spellings of a proper name, an adjective, a verb, a date, a percentage. When the words are organized in alphabetical order and placed next to each other, contradictions arise.

“Why is everything in alphabetical order?” I ask María Isabel. “To try to find an x-ray of the words that build Colombia’s historical narrative,” she answers me. “What for?” I ask her again. “With this order, word selection and grammar



María Isabel Arango. *Inestabilidad incalculable*. Instalación sonora, dimensiones variables, 2022.
Fotografía: Mauricio Carvajal/
Immeasurable Instability. Sound installation, variable dimensions, 2022.
Photography: Mauricio Carvajal.

—¿Para qué? —le pregunto de nuevo.

—Con este orden, la selección de palabras y la gramática se derrumban a medida que las palabras se organizan alfanuméricamente. Incluso sin leer los significados subtextuales, ciertas palabras dominan la narración cuando las leemos en este nuevo orden —me responde.

—¿Con qué sentido? —le pregunto de nuevo.

—Estas repeticiones de palabras muestran cuáles pueden ser las palabras centrales de nuestra historia. La restricción u organización alfanumérica pone estas palabras en yuxtaposiciones no deseadas o pensadas, lo que produce contrasignificados sorprendentes y abrumadores y genera nuevas lecturas potenciales —me responde.

—¿Cuántas veces se repite la palabra *Colombia*?

—Ochocientas treinta y nueve.

—¿Cuántas veces la palabra *conflicto*?

—Ochenta y cuatro.

—¿Cuántas veces la palabra *paz*?

—Ciento veintiséis.

—¿Cuántas veces la palabra *muerte*?

—Cuarenta y cinco.

—¿Cuántas veces la palabra *tiempo*?

—Ciento sesenta y cinco.

—¿Cuántas veces la palabra *capital*?

—Ciento treinta y nueve.

—¿Cuántas veces la palabra *autoridad*?

—Doscientos diecisiete.

—Cuando uno deshoja frases, además de quitarles el contexto, ¿qué

collapse as the words are organized alphanumerically. Even without reading the sub-textual meanings, certain words dominate the narrative when we read them in this new order,” she answers. “With what meaning?” I ask again. “These repetitions of words show us what the central words in our story might be. The alphanumeric restriction or organization puts these words in juxtapositions that are unintended or unplanned, which produces surprising and overwhelming alternative meanings and creates new potential readings,” she replies.

“How many times is the word ‘Colombia’ repeated?” “839.” “How many times is the word ‘conflict’ repeated?” “84.” “How many times is the word ‘peace’ repeated?” “126.” “How many times is the word ‘death’ repeated?” “45.” “How many times is the word ‘time’ repeated?” “165.” “How many times is the word ‘capital’ repeated?” “139.” “How many times is the word ‘authority’ repeated?” “217.”

“When you strip away phrases, besides taking them out of context, what are you doing with those words?” I asked. “A profound retreat,” she replies.

III. Call a linguist

Once the words are alphabetized, it is then necessary to call in a linguist to classify the words. This need arises in order to do the following: Teach artificial intelligence to write. To do this, we

está haciendo con esas palabras? —le preguntó.

—Un repliegue profundo —me responde.

III. Llamar a un lingüista

Al terminar de disponer las palabras en orden alfabético, aparece la necesidad de llamar a un lingüista para que clasifique las palabras. Esta necesidad aparece para hacer la siguiente operación: enseñarle a una inteligencia artificial a escribir. Para poder dar ese paso es necesario descomponer nuevamente el orden alfabético en un nuevo orden: nombres, verbos, sustantivos, adjetivos, adverbios y números.

El lingüista dijo:

—Los verbos son: atendían, alimentada, adquirir, acusó, adquiridas, atacaran, actuaban, abordar, amenazado... Y los adverbios son: absolutamente, antes, allá, aunque, altamente, acá, acerbamente..., y así.

IV. Enseñarle a escribir a la inteligencia artificial

La artista le enseña a un software de inteligencia artificial, que no está hecho para trabajar con texto, sino con sonido, a escribir. Un software (Pure Data) primero generó secuencias aleatorias de las palabras, y luego generó nuevas e infinitas frases posibles, poemas potenciales mediante un sistema

need to break down the alphabetical order again into a new order: names, verbs, nouns, adjectives, adverbs, and numbers.

The linguist said, the verbs are: attended, fed, acquire, accused, acquired, attacked, acted, address, threatened... And the adverbs are: absolutely, before, there, although, highly, here, harshly... and so on.

IV. Teaching artificial intelligence to write

The artist teaches an artificial intelligence software that is not made to work with text —but to work with sound— to write. A software (Pure Data) first generated random sequences of the words and then generated infinite new possible sentences, potential poems through a combinatorial system. To do so, the artist showed it examples of how Marco Palacios and Frank Safford wrote their book, as well as the writing from Nadaísta movement by León de Greif and Vera Grabe. The artist was interested in having the artificial intelligence find a tone, but the result of the experiment of teaching artificial intelligence to write was complex because it did not quite learn. Or, rather, it did not learn as expected. Artificial intelligence does not like commas, accents, ñ, or ll. It is clumsy. It does not understand the words. It was impossible to read what the artificial intelligence had written. Artificial intelligence

combinatorio. Para hacerlo, la artista le mostró ejemplos de cómo escribieron Marco Palacios y Frank Safford su libro, pero también le mostró la escritura de los nadaístas, de León de Greiff, de Vera Grabe. Le interesaba que la inteligencia artificial encontrara un tono, pero el resultado del experimento de enseñarle a escribir a la inteligencia artificial fue complejo, porque no aprendió del todo. O, mejor dicho, no aprendió como se quiso que aprendiera. A la inteligencia artificial no le gustan las comas, las tildes, las eñes, ni las elles. Es torpe. No entiende las palabras. Era imposible leer lo que había escrito la inteligencia artificial. La inteligencia artificial hacía lo que le daba la gana. No se podía controlar. Caprichosa, así en femenino.

Buscamos inteligencias artificiales: Siri, los *bots* de Twitter..., de pronto, para que nos enseñen a escribir más rápido o hagan combinaciones de palabras, es decir, hilen ese hilo de manera más ágil. Pero ante esta disyuntiva de enseñar para aprender, también vale la pena preguntarnos *qué significa enseñar a escribir*.

La inteligencia artificial hizo algo como esto:

entre por ni
ni por por

social paz de elecciones esas
de paz social paz social

did whatever it wanted. It could not be controlled. Capricious, the feminine form of the word in Spanish.

We look for artificial intelligences, Siri, Twitter bots...perhaps to teach us how to write faster or to make word combinations, that is, to spin that thread more easily. But in the face of this dilemma of teaching to learn, it is also worth asking ourselves, what does it mean to teach writing?

Artificial intelligence did something like this:

between for Neither
Neither by by

social peace of elections Those
of social peace social peace

V. Edit: Fishing in troubled rivers

The artist goes through an editing process, a process of giving meaning to a river of meaningless words, a process of beginning to construct another text with that text that is no longer any text and is made of text. Words that in the new sense no longer have meaning. She went back to the beginning, to a book she transcribed, that she unraveled in alphabetical order, where a narrative lost its meaning, and now it was time to make sense of the artificial intelligence's meaning, which had given

V. Editar: Pescar en río revuelto

La artista pasó a un proceso de edición, de dar sentido a un río de palabras sin sentido, de empezar a construir otro texto con ese texto que ya no es ningún texto y que está hecho de texto. Palabras que en el nuevo sentido ya no tienen sentido. Volvió al principio, a un libro que transcribió, que deshojó en orden alfabético, donde una narración perdió el sentido y ahora había que darle sentido al sentido de una inteligencia artificial que le había dado otro sentido al sentido inicial en un mar de sinsentido. En esta pesca se toman decisiones de edición: no hay nombres propios. No están los nombres de los señores, ni del país, ni de sus muertos ni de sus vivos, ni de los medios, ni las cifras, ni las fechas.

—¿Qué es calcular? —le pregunto.

—Considerar, reflexionar algo con atención y cuidado —responde.

—¿Qué es lo inestable? —le pregunto.

—Lo desapacible, lo débil, lo inclemente —responde.

—¿*Inestable* e *incalculable* son términos contradictorios? —le pregunto.

—Son sinónimos. Al juntarlos se vuelven una avalancha desapacible —responde.

Epílogo: Un guion en un espacio

Al entrar, lo primero que se encuentra es una pared de cortinas rojas de

another meaning to the initial meaning in a sea of nonsense. In this fishing expedition, editing decisions are made: There are no proper names. There are no names of the gentlemen, nor of the country, nor of the dead or the living, nor of the media, nor the figures, nor the dates.

"What is calculating?" I ask. "To consider, to reflect on something with attention and care," she answers. "What is unstable?" I ask her. "The unrelenting, the weak, the inclement," she answers. "Is the unstable and the incalculable a contradiction?" I ask her. "They are synonyms, when put together they become an unpleasant avalanche," she replies.

Epilogue: A hyphen in a space

Upon entering, the first thing you encounter is a wall of red curtains. Right in front of you. Blocking you. This does not look like the usual Parking Lot (at the MAMU). To cross it, you have to open the curtains, meaning you have to move your arm, push your arm to the side, you have to be ready, you have to make your way through the corridors, which are also paths. Not only to get through the first wall, but to get through the whole sound labyrinth of red curtains. You have to go to the end, to the wooden stairs that seem to be the chairs of a theater without a stage, and then you have to go back along the path, through the troubled

María Isabel Arango. *Inestabilidad
incalculable*. Instalación sonora,
dimensiones variables, 2022.

Fotografía: Mauricio Carvajal/
Immeasurable Instability. Sound
installation, variable dimensions, 2022.
Photography: Mauricio Carvajal.





frente, bloqueando. Esto no parece El Parqueadero (del MAMU) de siempre. Para atravesarlo hay que abrir las cortinas, es decir, hay que mover el brazo, hay que dar una brazada, hay que estar dispuesto, hay que abrir camino por los corredores, que son también senderos. No solo para atravesar la primera pared, sino para atravesar todo el laberinto sonoro de cortinas rojas. Hay que ir hasta el final, a la escalera de madera que parecen ser las sillas de un teatro sin escenario, y luego hay que devolverse por el camino, por el río revuelto, porque del teatro no hay salida.

Un cúmulo de voces espectrales se esconde entre las cortinas. La voz atraviesa las cortinas, las palabras y a nosotros en un tejido que enmaraña el tiempo y la historia. La repetición incesante de estas palabras atraviesa el espacio. Un texto que se recorre a través de un laberinto, a través del movimiento, a través de la voz. Uno decide cuánto tiempo oye, cuánto tiempo se queda en cada espacio, qué pedazo de cada maraña quiere que lo atrape. Son palabras que son sonido y que también son movimiento. Son voces.

Luego de coser y descoser, de descomponer y recomponer este libro, los datos escritos fueron transportados a una forma audible: la voz humana. La voz es, para la artista, el punto de entrada a las complejas relaciones entre individuo y sociedad, entre lo social y lo político, entre lo que se dice y lo que se selecciona. La voz es una de las encarnaciones primordiales del objeto psicoanalítico.

river because there is no way out of the theater.

A cluster of spectral voices lurks behind the curtains. The voice crosses the curtains, the words and us in a weaving that entangles time and history. The incessant repetition of these words runs through the space, a text that runs through a labyrinth. Through movement. Through voice. You decide how long to listen, how long to stay in each space, which piece of each web to get caught in. They are words that are sound and that are also movement. They are voices.

After stitching and unraveling, pulling apart and putting this book back together, the written data was transported to an audible form: the human voice. The voice is, for the artist, the entry point to the complex relationships between the individual and society, between the social and the political, between what is said and what is selected. The voice is one of the primordial embodiments of the psychoanalytic object. It is also a vehicle of meaning and can be seen as a lever of thought. The voice is something that is mobilized for certain purposes and almost always with the idea that it is something authentic, intimate, irreducible.

Upon entering, they are only women's voices in a sound canon. In the second act, men's voices appear and authority can be heard. It grows, the audience grows. These are the words that come out of a book to exist only through voice. Its registration goes through the body. A man's voice says a word, another

Al entrar, son solo voces de mujeres en un canon sonoro. En el segundo acto aparece la voz de los hombres, y se hace la autoridad audible. Crece, crece la audiencia. Son estas las palabras que salen de un libro para existir solo en la voz. Su registro atraviesa el cuerpo. Una voz de hombre dice una palabra, otra voz de hombre le responde con una palabra contraria, en una suerte de poder que se diluye en los opuestos, en el encuentro de dos palabras que, al descubrirse, se pierden, se riegan. En el tercer acto, el tono es menos fuerte. Ya no son palabras que se encuentran como antagonistas, sino que se les incrusta una ye... Son de otro orden y esa yyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyy larga propone un complemento, un juego de semejanzas extenso, como una continuación. En el cuarto acto, varias voces al unísono hacen preguntas, solo preguntas. En el quinto acto, donde hay un lugar para sentarse, porque uno ya está perdido de estar perdido, un poema final. *Mañana una paz...*, para buscar un significado colectivo en la repetición incesante de estas palabras mientras estamos sentados escuchando a una mujer que repite: *Mañana una paz...*, y ese acto de escucha nos convoca, como una especie de conciencia. Y desde esa metáfora orquestada del laberinto de

"Tomorrow, peace," she repeats.

Everything so repeated
everything so violent
everything

MARÍA ISABEL ARANGO | 127

cortinas rojas para perderse, como en la historia de este país, hay que devolverse para poder salir, porque es menester desandar esto.

—Mañana, una paz —*repite*.

Carolina Cerón (curadora)

Todo tan repetido todo tan violento todo

La escucha acusmática —término acuñado por el compositor Pierre Schaeffer— ocurre cuando nuestro acceso visual al cuerpo u objeto que produce el sonido que escuchamos se encuentra obstruido de alguna manera: una puerta, una cortina, un altavoz, un teléfono, una orquesta en el foso de un teatro de ópera.¹ La escucha acusmática produce prácticas afectivas que van desde la mistificación (en el caso de la secta pitagórica de los “acusmáticos”, cuyos seguidores escuchaban la voz del maestro separados por una cortina, según el mito de origen iniciado por Schaeffer), pasando por la fantasmagoría y la absorción total en el evento sonoro, como se lo imaginó Richard Wagner en su “teatro total”, hasta la ansiedad de no poder ubicar el origen de los sonidos. Es una situación a

when visual access to the sound-emitting body or object is obstructed in one way or another: with doors, curtains, loudspeakers, telephones, or an orchestra in the pit of an opera house.¹ Acousmatic listening produces affective responses ranging from mystification (in the case of the Pythagorean sect of the “acousmatics,” whose followers, according to the origin myth initiated by Schaeffer, listened to their master through a curtain that separated them), through phantasmagoria and total absorption in the sonorous event (as Richard Wagner imagined it with his notion of a “total theater”), to anxiety produced by the incapacity to locate the precise origin of sounds. It is both an archaic and contemporary situation, one that is further extended as virtual spaces become more and more present.

The listening situation that takes place in *Inestabilidad incalculable* is a classic, although particular, acousmatic experience. Sounds coming from all directions envelop the listener/spectator/participant —masculine and feminine voices, organic and synthetic timbres that escape before we are able to fix their meaning, before understanding what the voices “say”. The red curtains that turn the exhibition space into a labyrinth evoke the scene of

1 Pierre Schaeffer (2003), *Tratado de los objetos musicales* (trad.: Araceli Cabezón de Diego). Alianza Editorial.

1 Pierre Schaeffer (2017), *Treatise on musical objects: Essays across disciplines* (trans.: Christine North and John Dack). University of California Press.

la vez arcaica y contemporánea, que se extiende a medida que los espacios virtuales se hacen cada vez más presentes.

La escucha que ocurre en *Inestabilidad incalculable* es una experiencia acusmática clásica, aunque particular. Los sonidos envuelven al escucha-espectador-participante desde todas las direcciones: voces masculinas y femeninas, timbres orgánicos y sintéticos que se escapan antes de poder fijar un sentido, de entender lo que las voces “dicen”. Las cortinas rojas que hacen del espacio de la instalación un laberinto evocan tanto la escena de la cortina pitagórica como el Bayreuth wagneriano, e incluso el onírico cuarto rojo de la serie *Twin peaks*, de David Lynch. Los sonidos atraviesan las cortinas que dividen el espacio en “claustros”, mezclándose y afectando sus sonoridades. Producen fantasmas que persiguen a quien escucha en su recorrido.

Es esta una escucha —como lo son todas— cargada de historia, atravesada por pulsiones arcaicas e informada por mediaciones técnicas y tecnológicas que la determinan con afectos como la ansiedad, el miedo, el desasosiego, la desorientación, la incertidumbre o el agotamiento. La saturación sensorial y la constante repetición producen cierta despersonalización, un distanciamiento del yo. Al interrumpir las asociaciones comunes entre objetos visibles y estables, por un lado, y los sonidos efímeros que estos producen, por el otro, la situación acusmática que ocurre en *Inestabilidad incalculable* nos expone a

the Pythagorean curtain as much as the Wagnerian Bayreuth and even the oneiric Red Room from David Lynch’s *Twin peaks*. Sounds traverse the curtains that divide the space into “cloisters,” mixing themselves with one another other, they mutually affect their sonorities, their phantoms chasing the listeners across the space.

This listening situation is —as these all are— charged by history, traversed by archaic drives, and informed by technic and technological mediations that determine it with affects such as fear, anxiety, fear, despair, disorientation, uncertainty, exhaustion. Sensorial saturation and constant repetition produce a certain depersonalization, a distancing of the self. Interrupting common associations between stable and visible objects on the one hand, and the ephemeral sounds they produce on the other, the acousmatic situation that takes place in *Inestabilidad incalculable* exposes us to a spatial and sonorous drift where habitual reference points remain inaccessibly hidden behind the curtains and the loudspeakers that emit the sounds. Even if “visible,” the loudspeakers do not show anything —they add nothing more to inform us about the origin of these voices.

Plural beings, plural voices

In cinema, the acousmatic voice of the off-screen narrator —a voice that tends to be normatively masculine— has the

María Isabel Arango. *Inestabilidad
incalculable*. Instalación sonora,
dimensiones variables, 2022. Fotografía:
Mauricio Carvajal/*Immeasurable
Instability*. Sound installation, variable
dimensions, 2022. Photography:
Mauricio Carvajal.





una deriva espacial y sonora en la que los referentes habituales permanecen inaccesibles tras las cortinas y los altavoces desde donde brotan los sonidos, pantallas negras que, aunque “visibles”, no muestran nada, no añaden nada que nos informe más —o algo— sobre el origen de esas voces.

Seres —voces— plurales

En el cine, la voz acusmática del narrador “en off” —que tiende a ser una voz normativamente masculina— tiene la capacidad de resignificar las imágenes y las situaciones en pantalla, por ejemplo, las emociones o intenciones de los personajes femeninos que describe. Michel Chion denomina *acusmacer* (o ser-acusmático, *acousmêtre*) esta figura de la voz invisible que, en cuanto narrador o voz protagonista, adquiere los atributos divinos de ubicuidad, panoptismo, omnisciencia, y omnipotencia.² Esta voz todopoderosa que comunica al espectador lo que los personajes no pueden o no deben saber es un ser misterioso y ambivalente, a veces macabro o monstruoso, cuyo poder parece emanar precisamente de su incorporeidad y de su capacidad de señalar y determinar lo que se ve en pantalla como lo que “es”.

Pero la voz que se escucha en *Inestabilidad incalculable* no es un *acusmacer*

capacity to re-signify on-screen images and situations, such as the emotions or intentions of the feminine characters it describes. Michel Chion calls this figure of the invisible voice the “*acousmêtre*” (acousmatic being) a being which, as a narrator or protagonist, acquires the divine attributes of ubiquity, panopticism, omniscience, and omnipotence.² This all-powerful voice communicates to the spectator what the characters on screen cannot or should not know. It is a mysterious and ambivalent being, often malevolent or monstrous, whose power seems to emanate precisely from its incorporeality and from its capacity to indicate and determine what appears on screen as what “is”.

But the voice heard in *Inestabilidad incalculable* is not a voice of this kind. It is neither the voice which, from Plato through Descartes to Husserl, constitutes the ontological foundation of presence, nor its re-appropriation in the feminist philosophy of Adriana Cavarero.³ To begin with, it is not one voice: It is many. It is a plural voice, the voice of many people —as one might hear in a demonstration or protest— but also a voice multiplied and divided in time and

2 Michel Chion (2004), *La voz en el cine*. Cátedra, p. 36.

2 Michel Chion (1999), *The voice in cinema* (trans.: Claudia Gorbman). Columbia University Press, p. 24.

3 Adriana Cavarero (2005), *For more than one voice: Toward a philosophy of vocal expression*. Stanford University Press.

de este tipo. Tampoco es la voz que, desde Platón hasta Descartes y Husserl, constituye el fundamento ontológico de la presencia ni su reapropiación en el feminismo de Adriana Cavarero.³ Para empezar, no es una voz: son muchas. Es una voz plural, la voz de varias personas —como las que se escucharían en una marcha o manifestación—, pero además, una voz multiplicada y dividida en el tiempo y en el espacio, “partida” en fragmentos de palabras que se repiten por medio de *delays* y ecos —“una” “una” “una”... “paz” “mañana” “na” “na” “na”...— aglutinadas en nubes sonoras compuestas por la repetición de fonemas y sílabas como “a” “la,” “sa,” “m,” “to,” “u”.

Si el *acusmáser* es uno, la voz dominante, las voces fragmentadas que envuelven al escucha en la instalación de Arango son múltiples voces. Voces —en todos los géneros— que corresponden al “ser singular plural” del que habla Jean-Luc Nancy, el ser que en su singular pluralidad define al “nos” que somos con “otros” o a aquel que en la filosofía africana del *ubuntu* se define como “soy porque somos”.⁴ No es la voz de nadie, pero tampoco es la voz de todos. Son voces singularmente plurales que evocan la historia de un país del que son

space, “split” in fragments of words that repeat themselves by means of delays and echoes —“una” “una” “una”... “paz” “mañana” “na” “na” “na”...— agglutinated in sonorous clouds composed by the repetition of phonemes and syllables: “a” “la,” “sa,” “m,” “to,” “u”.

If the *acousmêtre* is one, the dominant voice, then the fragmented voices that envelop the listener in Arango’s installation are multiple. Voices —in all genders— that correspond to Jean-Luc Nancy’s “singular plural being,” the being that defines the “our” of our “selves” or that being which the African philosophy of Ubuntu defines as “I am because we are.”⁴ It is not someone’s voice nor everyone’s voice. They are the singularly plural voices that evoke the history of a country of which they are actors but not narrators, objects to be described and identified by the *acousmêtre* (or *acousmaître*) in charge —who qualifies the other as *guerrillero*, terrorist, or vandal— and who narrates (directing, dominating) history from backstage.

Listening-on stage

This governmental *acousmaître* is present in *Inestabilidad incalculable* in the semi-official narrative presented in

³ Adriana Cavarero (2005), *For more than one voice: Toward a philosophy of vocal expression*. Stanford University Press.

⁴ Jean-Luc Nancy (2006), *Ser singular plural*. Arena Libros.

⁴ Jean-Luc Nancy (2009), *Being singular plural* (trans.: Robert D. Richardson). Stanford University Press, 2009.

María Isabel Arango.
Inestabilidad incalculable.
Instalación sonora, dimensiones
variables, 2022. Fotografía:
Mauricio Carvajal/*Immeasurable*
Instability. Sound installation,
variable dimensions, 2022.
Photography: Mauricio Carvajal.



actores, mas nunca narradores, objetos descritos e identificados por el *acusmiser* de turno en el poder (*acousmaître*) —aquel que califica al otro de guerrillero o de vándalo— y que narra (dirigiendo, dominando) la historia tras bambalinas.

La escucha-puesta en escena

En *Inestabilidad incalculable*, este *acusmiser* gubernamental está presente en la narrativa semioficial de Marco Palacios y Frank Safford, *Historia de Colombia: País fragmentado, sociedad dividida* (2002), obra que sirve de “data set” para que un algoritmo de inteligencia artificial proponga enigmáticas combinaciones aleatorias a partir del texto, y que la artista edita para producir el texto de la instalación.⁵ Mediante este proceso —en el que la “inteligencia artificial” es tanto colaboradora como obstáculo—, el lenguaje oficial y normativo de la Historia con mayúscula se multiplica para presentar mejor ese país fragmentado y dividido que la narrativa oficial intenta describir.

¿Mejor? La presentación (a diferencia de la representación) no admite comparativos: algo se presenta o no se presenta, es o no es. La Historia (con mayúscula), por el contrario, es una

Marco Palacios and Frank Safford’s *Colombia: Fragmented land, divided society* (2002), a work that serves as a “data set” for an artificial intelligence algorithm that proposes enigmatic aleatoric combinations from the source text, which the artist later edited to create the text of the installation.⁵ Through this process —where the “artificial intelligence” is as much a collaborator as an obstacle— the official and normative language of capital “H” History is multiplied so that this fragmented and divided country that the official narrative wishes to describe can be better presented.

Better? Presentation (unlike representation) does not admit comparatives: Something presents itself; it *is* or *is not*. History (capital H), on the contrary, is a representation, a *mise-en-scène* organized by the *acousmêtre* in charge which seeks to give meaning to the events lived by a people (a divided people, according to Palacios and Safford). As a representation, this narrative admits qualifications according to the degree to which it corresponds to the evidence and the horizon from which historians “give meaning” to events. Such a representation is thus faithful (or not) to the hegemonic consensus that characterizes its horizon of meaning. It is the history (lowercase h) that can be told —the story— that can be told

5 Marco Palacios y Frank Robinson Safford (2012), *Historia de Colombia: País fragmentado, sociedad dividida*. Universidad de los Andes.

5 Marco Palacios & Frank Safford (2002), *Colombia: Fragmented land, divided society*. Oxford University Press.

representación, una puesta en escena organizada por el *acusmáser* de turno que busca dar sentido a los eventos vividos por un pueblo (dividido, según Palacios y Safford). En cuanto representación, esta narrativa admite calificativos en tanto mejor o peor se ajuste a la evidencia y al horizonte desde el cual los historiadores buscan “dar sentido” a los eventos. Dicha representación es, entonces, fiel (o no) al consenso hegemónico que caracteriza tal horizonte de sentido, es la historia (ahora con minúscula) que se puede contar en determinado momento. “Libertad en coro”, una de las frases que se escuchan en la instalación, es una formulación que solo un algoritmo, no unos historiadores, puede producir.

Las voces —singulares *acusmaseres* plurales— en *Inestabilidad incalculable* (el título también fue acuñado por el algoritmo) no hablan por nadie (mucho menos por la artista). Las voces no narran una historia (ni con mayúscula y ni con minúscula), aunque hablan de la historia. Solo enuncian, repiten y articulan (usando las mismas palabras, el mismo contenido textual, la misma materia sonora) lo que la historia hegemónica nunca puede llegar a decir. Las cortinas de la instalación evocan el teatro, la puesta en escena, pero nada de lo que ocurre en los espacios inusuales que estas producen es una representación. Nada se narra, nada que se pueda resumir en un argumento con inicio, medio y final, según el criterio de la mimesis aristotélica, cuyo principio de racionalidad la subordina al mismo consenso hegemónico de la historia.

in a given moment. “Libertad en coro” (freedom in choir), one of the sentences that can be heard in the installation, is a formulation that only an algorithm, not a historian, can produce.

The voices —singularly plural acousmatic beings— from *Inestabilidad incalculable* (a title itself also coined by the algorithm) do not speak for anyone (much less for the artist). These voices do not narrate a History or a story, even though they talk about history. They utter, repeat, and articulate (using the same words, the same textual content, the same sounding matter) what hegemonic history can never say. The curtains of the installation evoke the theater, stage and *mise-en-scène*, but nothing of what takes place in the unusual spaces these curtains create is a representation. Nothing is narrated that can be summarized as a plot with a beginning, a middle, and an end as required by Aristotelian mimesis, whose principle of rationality subordinates it to the same hegemonic consensus as history.

Granted, if one travels the space from beginning to end (or examines the script written by the artist), one finds three different moments, divided in six acts, which move from chaos, through the hope for peace, to conclude in a final poem that calls out:

The very struggle is to confess the hope for reconstruction. To ask for a ceasefire is a dialogue with oneself. A necessary dialogue. Opening the bounds of violence? How? To listen and

Es cierto que si uno recorre el espacio de principio a fin (o examina el guion de la artista) encuentra tres momentos diferentes en seis actos que van del caos, pasando por la esperanza de paz, hasta un poema final que clama:

La lucha misma es confesar la esperanza de reconstrucción. Pedir el cese es el diálogo propio. Un diálogo necesario. ¿Abrir el cerco de violencia? ¿Cómo? Escuchar y dar. Recordar que los hilos del alma bailan, escriben cartas, a menudo silban.

Llegar a este punto es superar el laberinto de incertidumbre y ansiedad para llegar al "teatro", al espacio final donde se unifica la diseminación de sentido, una formulación que, citando de nuevo el poema, promete "tu exilio y mi voz, dignificados en el vocablo: Mañana una paz". La frase evoca la esperanza revolucionaria de Vera Grabe, una voz femenina que suplementa al texto masculino de los historiadores para alterar el algoritmo.⁶ Envuelta en reverberaciones, la frase marca el final del poema y el clímax de la obra con su oído tendido hacia el futuro revolucionario —"escuchar y dar"—.

Excepto que *hay que devolverse*. El teatro no tiene salida. Es menester desandar el camino y descubrir que el final es apenas el punto medio. Hay que volver a pasar por el "lamento y sus refugios", el "desasosiego y pantano",

to give. To remember that the threads of the soul dance, write letters, often whistle.

To arrive at this point is to overcome the labyrinth of uncertainty and anxiety to reach the room called "the theater," the final space of the installation, where the dissemination of meaning comes together in a formulation that, to quote the final poem again, promises "your exile and my voice, unified in the term: Tomorrow, a peace." The sentence evokes the revolutionary hope of Vera Grabe, a feminine voice that supplements the masculine text of the historians to alter the algorithm.⁶ Shrouded in reverberation, this sentence demarcates the end of the poem and the climax of the installation, its ear tending towards a revolutionary future: "To listen and to give."

Except *one must turn around*. The theater has no exit. It is necessary to retrace our steps to discover that the end is only a middle point. One must go back and again experience the "weeping and its refuges," the "restlessness and swamp," "putrefaction, exploitation, and surplus value," and similar fragmented sentences; the "anxieties," "sympathies," "solitudes," "suspicion," "fears," "cruelty," "indifference," "appeasement," "agony" "anger," "unhappiness," "sadness," "compassion" (these are some of the words heard

⁶ Vera Grabe Loewenherz (2017), *La paz como revolución: M-19*. Taller de Edición Rocca.

⁶ Vera Grabe Loewenherz (2017), *La paz como revolución: M-19*. Taller de Edición Rocca.

"putrefacto, explotación y plusvalía" y demás frases fragmentadas; las "ansiedades", "simpatías", "soledades", "sospecha", "temores", "crueldad", "indiferencia", "sosiego", "agonía", "rabia", "descontento", "tristeza", "compasión" (estas son algunas de las palabras que se escuchan a lo largo de la instalación, su léxico afectivo) que habíamos dejado atrás. El poema final, de hecho, lo anuncia a quien pueda escucharlo:

Es menester desandar esto. La libertad es un trabajo continuo. Es duro deshilar el camino, confesarnos mutuamente que la lengua es protagonista de dudas.

Lo que se pone en escena en *Inestabilidad incalculable* (no como representación) es justamente este proceso de desandar y deshilar el camino, el trabajo continuo de construir o producir la libertad nunca finalizada de un pueblo en presencia de una pluralidad singular de voces. Voces que exponen la historia del país sin narrarla y que nos orientan hacia las formas posibles de superar el camino sin indicarlo, a la escucha de aquella lengua fragmentada.

Lengua, protagonista de dudas

Inestabilidad incalculable es una instalación sonora, un emplazamiento de sonidos generados a partir de la voz humana —de su análisis, fragmentación, y recomposición— que ocupan el amplio espectro que va del silencio al ruido, al

throughout the installation, its affective lexicon) which we had left behind. The final poem, in fact, announces this for anyone with ears to listen:

It is necessary to retrace this. Freedom is a continuous labor. It is hard to unravel the path, to confess to each other that language is a protagonist of doubt.

What is on stage in *Inestabilidad incalculable* (not as a representation) is precisely this process of retracing and unraveling paths, the continuous labor of building or producing the never-finished freedom of a people in the presence of a singular plurality of voices. Voices that expose the history of a country without narrating it and which orient us towards possible routes without indicating a path, listening to that fragmented language.

Language, protagonist of doubt

Inestabilidad incalculable is a sound installation, an emplacement of sounds generated from the human voice —from its analysis, fragmentation, and recomposition. These sounds occupy a broad spectrum that ranges from silence to noise, language, and music. The sound component, realized in collaboration with composer Lucrecia Dalt, evokes the explorations between phonology and music realized in the 1950s by Luciano Berio and Humberto Eco, whose paradigmatic piece *Thema: Omaggio a*

lenguaje y la música. El componente sonoro realizado en colaboración con la compositora Lucrecia Dalt evoca las exploraciones entre fonología y música electroacústica realizados en los cincuenta por Luciano Berio y Humberto Eco, cuya obra paradigmática *Thema: Omaggio a Joyce* es una composición para cinta electromagnética producida a partir de una grabación de la lectura realizada por la cantante Cathy Berberian de un capítulo del *Ulysses* de James Joyce.

El contenido de *Thema* (al igual que el *Ulysses*) es el lenguaje mismo en el límite de la significación y en el umbral de la música o, mejor, las posibilidades sonoras y musicales que emergen al extraer la palabra del lenguaje y tratarla como sonido puro, como objeto sonoro concreto. Según el análisis fonológico, las vocales se distinguen entre sí por las diferencias en la distribución de parciales armónicos en grupos o “formantes” que las caracterizan; las consonantes, por el contrario, son “ruidos”, sonidos compuestos por parciales inarmónicos. Al repetir y juxtaponer estos pequeños fragmentos sonoros (una tarea minuciosa en la época de Berio, realizada directamente sobre la cinta con cuchilla y cinta pegante) se obtienen sonidos —objetos sonoros— que se pueden organizar casi como notas en frases musicales. El lenguaje analizado al nivel del ruido se recompone como música.

Arango y Dalt empalman esta tradición con las técnicas más recientes de composición en medios digitales como la síntesis granular, en donde la

Joyce (1959) is a composition for electromagnetic tape made from a recording of a reading by singer Cathy Berberian of a chapter from James Joyce’s *Ulysses*.

The content of *Thema* (as well as *Ulysses*) is language itself at the edge of signification and the threshold of music or, to put it better, its contents are the sonorous and musical possibilities that emerge when separating the word from language and treating it as a pure sound, as a concrete sound object. According to phonological analysis, vowels are distinguished from each other due to the different distributions of their harmonic partials into the groups or “formants” that characterize them. Consonants, on the contrary, are “noises,” sounds composed by non-harmonic partials. When these small sonorous fragments are repeated and juxtaposed (a meticulous task in Berio’s time, carried out directly on the tape with a cutting blade and adhesive tape) one obtains sounds —sound objects— that can be organized and manipulated almost like notes in musical phrases. Language, analyzed into noise, is recomposed as music.

Arango and Dalt link this tradition with the most recent compositional techniques for digital media such as granular synthesis, where the Ableton Live DAW (digital audio workstation) replaces the cutting blade and the workbench, accelerating the meticulous process of cutting and copying sound fragments so they can be manipulated at larger scales, speeds, and with smaller

plataforma de audio digital (*digital audio workstation*, o *DAW*) Ableton Live reemplaza la cuchilla y la mesa de trabajo para acelerar el minucioso proceso de cortar y copiar los fragmentos para manipularlos a mayores escalas y velocidades y operar con fragmentos de sonido más cortos. La síntesis granular emplea fragmentos de sonido de una duración entre 10 y 300 ms que se emiten en grandes cantidades para generar tonos continuos de alturas definidas (notas) o nubes sonoras con texturas complejas: esos timbres que suenan a la vez orgánicos y sintéticos y que caracterizan el espacio sonoro de la instalación. Todos los sonidos en *Inestabilidad incalculable* son producidos por medio de esta técnica de síntesis granular a partir de grabaciones de las voces de varios colaboradores que se manipulan en varios niveles para producir texturas, ritmos y melodías, amplificando el potencial musical de la voz humana.

“Mañana una paz”

La síntesis granular opera en la escala del microsonido, como lo denomina el compositor Curtis Roads, una dimensión temporal ya teorizada en 1950, pero cuya manipulación había sido imposible sin las capacidades computacionales contemporáneas.⁷ El micro-

duration. Granular synthesis employs sound fragments of ten to three hundred milliseconds, which are emitted in large quantities to generate continuous tones with defined pitches (notes) or sounding clouds with complex textures —those timbres that sound at once organic and synthetic and which characterize the soundscape of the installation. All the sounds in *Inestabilidad incalculable* are produced by means of this technique of granular synthesis using recordings of the voices of several collaborators. These recordings are then manipulated at various levels to produce textures, rhythms, and melodies, amplifying the musical potential of the human voice.

“Tomorrow, a peace”

Granular synthesis operates at the scale defined by composer Curtis Roads as the “micro-sound,” a temporal dimension already theorized since 1950, but whose manipulation was impossible without our current computational capacity.⁷ Micro-sound occupies a duration within a broad spectrum ranging from infinite to infinitesimal time: At one extreme are supra-durations such as processes of planetary transformation and evolutionary processes. Macro-durations occupy centuries, decades, years, months, days —the dimensions

7 Curtis Roads (2001), *Microsound*. MIT Press.

7 Curtis Roads (2001), *Microsound*. MIT Press.

sonido ocupa una duración en un amplio espectro entre el tiempo infinito y el tiempo infinitesimal: en un extremo están las supraduraciones como los procesos de transformación planetarios y los procesos evolutivos. Las macroduraciones ocupan siglos, décadas, años meses, días —las dimensiones de la historia—. Las mesoduraciones, menores que un día, incluyen el tiempo que ocupa una composición, un movimiento, una canción, una sección. Finalmente, las microduraciones comprenden las frases musicales, las notas, los efectos de repetición, como *delays*, ecos, y reverberaciones.

Con pocas excepciones, la música ocupa un espectro de macroduraciones entre el día y el minuto, y las manipulaciones sonoras operan en la microescala de la nota y la frase. El componente sonoro de *Inestabilidad incalculable* va desde las microduraciones que ocupan los granos de sonido, los objetos sonoros y sus repeticiones, las palabras y las frases, hasta la macroduración de horas (el tiempo que el espectador decida permanecer en el espacio), días (las cinco semanas que dura la instalación) e incluso la supraduración de la historia del país que evoca el texto.

Este tiempo no se extiende desde el pasado hasta el futuro, sino que se expande o dilata. No es una repetición (“todo tan repetido todo tan violento todo”) que reproduce el pasado en el futuro, que hace del futuro igual al pasado, y por lo tanto, igual y homogéneo, sino una repetición que transforma, así

of history. Meso-durations, lasting less than a day, include the typical duration of a composition, a movement, a song, or a section. Finally, micro-durations include musical phrases, notes, and effects involving repetition such as delays, echoes, and reverberations.

With few exceptions, music occupies a spectrum of macro-durations between the day and the minute, while the sonorous manipulations it employs operate on the micro-scale of the note and the phrase. The sound component of *Inestabilidad incalculable* ranges from the micro-duration occupied by the grains of sound, the sound objects and their repetitions, words and sentences, to the macro-duration of hours (the time the spectator decides to remain in the space), days (the five weeks of the installation), and even the supra-duration of the country’s history evoked in the text.

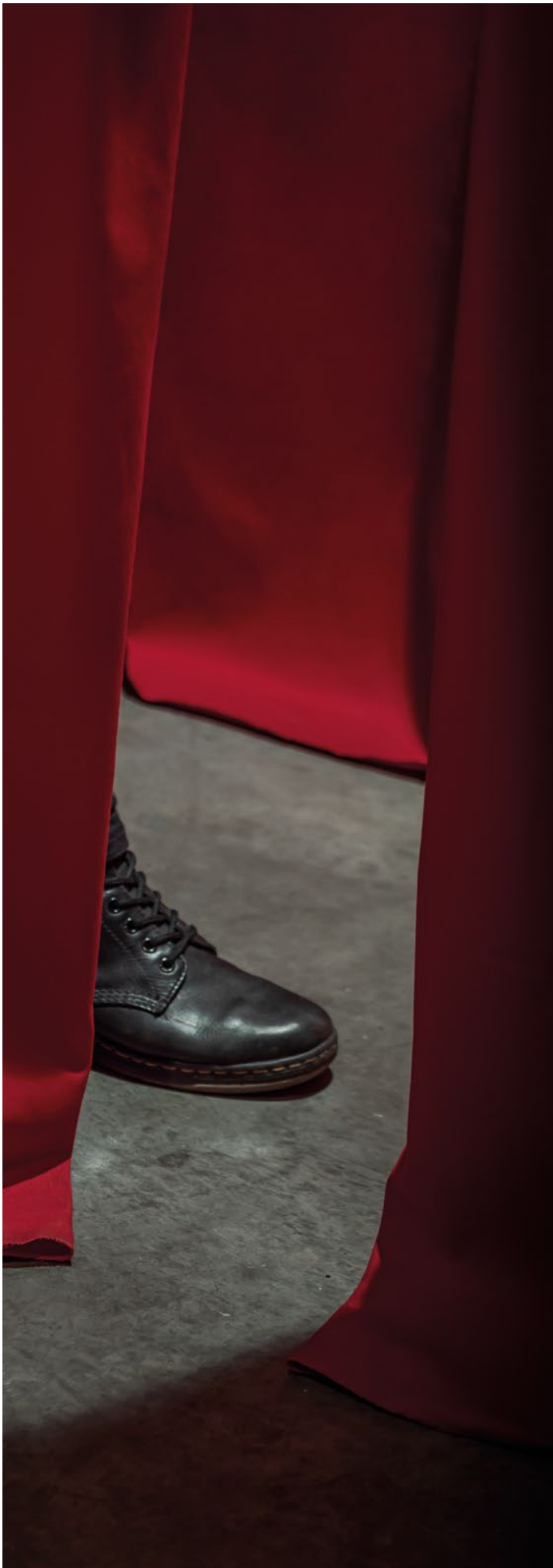
This time does not run from past to present. It is an expanded or distended time. It is not a repetition (“Everything so repeated everything so violent everything”) that reproduces the past in the future, a repetition that makes the future equal to the past and hence homogenous. Rather, it is a repetition that transforms, just as the repetition of grains produces musical tones. These are durations in which, as we have seen, nothing is narrated, nothing is represented: it is time occupied without telling, a distended time not measured by clocks, but according to the very durations of sounds and one’s displacements across space.

como la repetición de granos produce tonos musicales. Son duraciones en las que, como se ha visto, no se narra nada, no se representa nada: es tiempo que se ocupa sin contar, tiempo dilatado, que no se mide con relojes, sino de acuerdo con las duraciones mismas del sonido y de los recorridos en el espacio.

En esta temporalidad sin inicio ni final, temporalidad de repeticiones, de escalas superpuestas y palabras microfragmentadas, *Inestabilidad incalculable* hace posible pensar el tiempo de la revolución, el tiempo de “mañana una paz”: este “mañana” que no es una fecha de calendario, no es el resultado de acciones y procesos políticos determinados y determinables, sino de un compromiso revolucionario de construcción continua de libertad colectiva a través de las voces plurales de un pueblo que reflexiona sobre su historia. Una revolución que está siempre por venir. El tiempo sin medida de la esperanza. ■

Daniel Villegas Vélez (musicólogo)



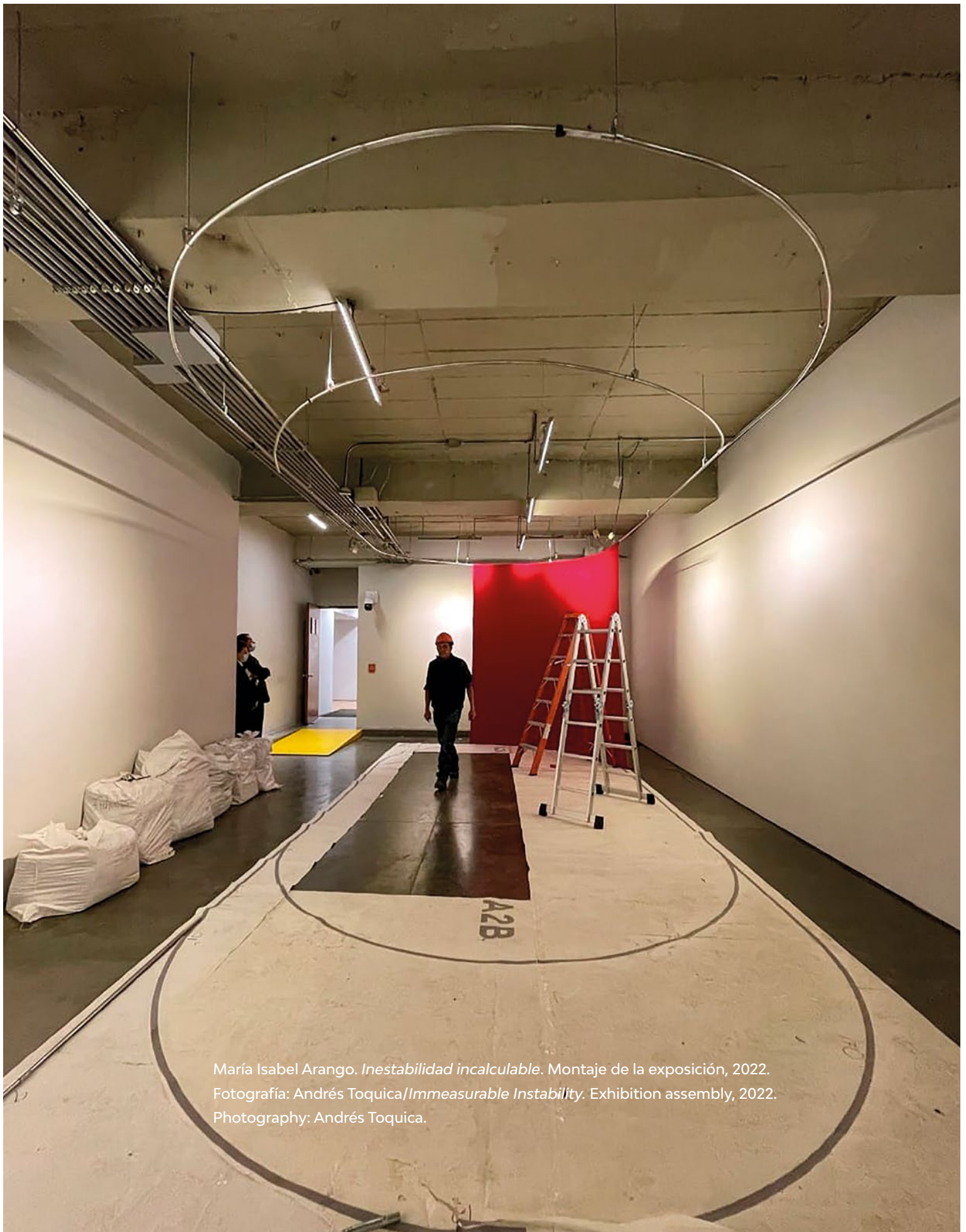


In this temporality without beginning or end, a temporality of repetitions, of superposed scales and micro-fragmented words, *Inestabilidad Incalculable* makes it possible to think the time of revolution, the time of "tomorrow a peace": This "tomorrow" which is not a date in a calendar or the result of a series of determinate and determined actions and political processes but of a revolutionary commitment for the continuous construction of a collective freedom through the plural voices of a people that reflects upon its history. A revolution always to come. The time without measure of hope. ■

Daniel Villegas Vélez (musicologist)

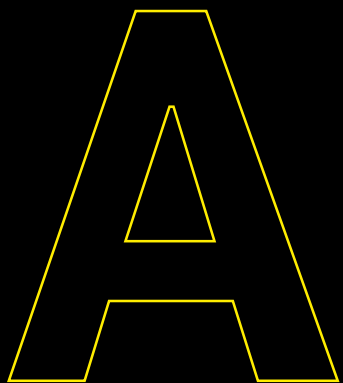
María Isabel Arango. *Inestabilidad incalculable*. Instalación sonora, dimensiones variables, 2022.

Fotografía: Mauricio Carvajal/
Immeasurable Instability. Sound installation, variable dimensions, 2022.
Photography: Mauricio Carvajal.



María Isabel Arango. *Inestabilidad incalculable*. Montaje de la exposición, 2022.
Fotografía: Andrés Toquica/*Immeasurable Instability*. Exhibition assembly, 2022.
Photography: Andrés Toquica.

MARÍA ISABEL ARANGO



rango vive y trabaja en Medellín, Colombia.

Su trabajo de investigación interroga las relaciones entre la historia, la memoria y la evidencia, centrándose en cómo se construyen y manipulan las narrativas. Los lenguajes institucionales y poéticos son sus medios. A través del texto, la *performance* y la instalación, y contando con la participación de los intérpretes y el público, la artista se compromete con materiales de archivo (libros, fotos, vídeos, registros públicos), los despoja de su contexto y los reorganiza en obras que transmiten la plasticidad semántica de los artefactos y datos culturales, ejerciendo presión sobre los frágiles vínculos entre el lenguaje y el significado.

Exposiciones individuales recientes: "Viendo voces", Museo Experimental El Eco, Ciudad de México (2022); XI Premio Luis Caballero, MAMU, Bogotá (2022). Group shows: "Rever", Aarea and Galería Santa Fe, Brasil/Colombia (2021); "Sobre paisajes y premoniciones", MAMM

Arango lives and works in Medellín, Colombia.

She is research-led work interrogates relationships between history, memory and evidence, focusing on how narratives are constructed and manipulated. Institutional and poetic languages are her media. Through text, performance and installation, and relying on the participation of performers and audiences, the artist engages with archival materials (books, photos, videos, public records), strips them of context and rearranges them into works which convey the semantic plasticity of cultural artifacts and data, putting pressure on the fragile bonds between language and meaning.

Recent solo exhibitions: "Viendo voces," Museo Experimental El Eco, Mexico City (2022); XI Premio Luis Caballero, MAMU, Bogotá (2022). Group shows: "Rever," Aarea and Galería Santa Fe, Brazil/Colombia (2021); "Sobre paisajes y premoniciones," MAMM (2019); "Esta lengua que no es mía," Cámara

(2019); "Esta lengua que no es mía", Cámara de Comercio de Bogotá (2019); Galería Casas Riegner-La Oficina del Doctor, Bogotá (2018); Centre d'Art Contemporain Passerelle, Francia (2017). Becas recientes: Künstlerhaus Schloss Balmoral, Alemania (2020-21); Maltfabrikken, Dinamarca (2022-23).

Arango obtuvo su máster (2008) y se doctoró en Práctica Artística (2015), ambos por la University of the Arts London, Reino Unido.¹

de Comercio de Bogotá (2019); Casas Riegner Gallery - La Oficina del Doctor, Bogotá (2018); Centre d'Art Contemporain Passerelle, France (2017). Recent grants: Künstlerhaus Schloss Balmoral, Germany (2020-21); Maltfabrikken, Denmark (2022-23).

Arango gained her MA (2008) and was awarded a PhD in Art Practice (2015), both from the University of the Arts London, UK.¹

¹ Biografía escrita por María Isabel Arango. tomada de <https://mariaisabelarango.net/about/>

¹ Biography written by María Isabel Arango. taken from <https://mariaisabelarango.net/about/>



María Isabel Arango. *Inestabilidad incalculable*. Montaje de la exposición, 2022. Fotografía: Andrés Toquica/*Immeasurable Instability*. Exhibition assembly, 2022. Photography: Andrés Toquica.

CATALOGACIÓN EN LA FUENTE

709.861

XI Premio Luis Caballero / Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura. Recreación y Deporte, Instituto Distrital de las Artes – Idartes – Bogotá, 2023.

349 páginas

ISSN: 1909-3659

1. Arte colombiano -- Exposiciones – Catálogos.
2. Artistas colombianos -- Exposiciones – Catálogos.
3. Premios – Arte colombiano.
4. Fotografía artística – Catálogos – Colombia.

Fuente. SCDD 23ª ed. – Centro de Documentación Galería Santa Fe (julio 2023). JT.

María Isabel Rueda
Jaime Franco
Juan Obando
Nadia Granados
María Isabel Arango
Adrián Gaitán
Iván Navarro
Giovanni Vargas



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES

