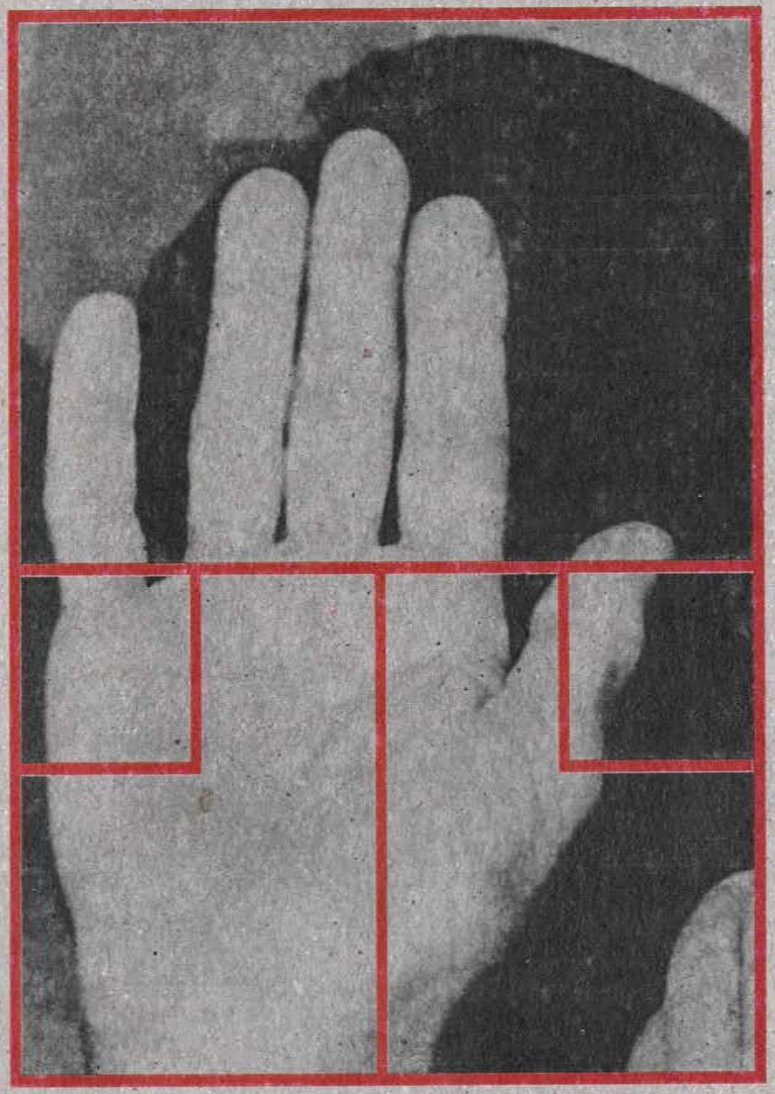
SQUASH

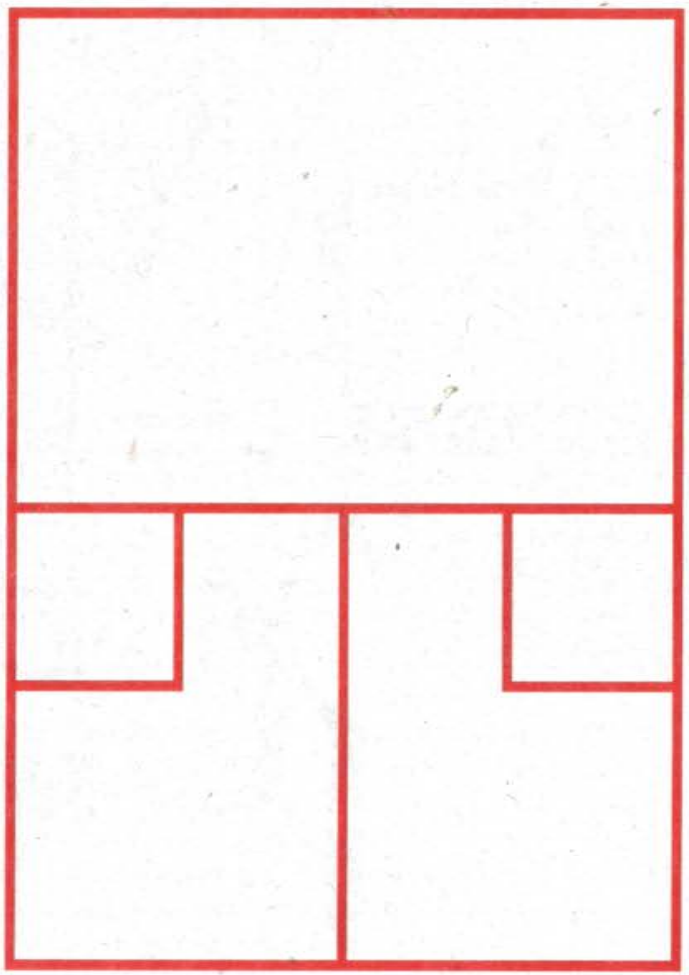
No.2



LOS GESTOS MUERTOS

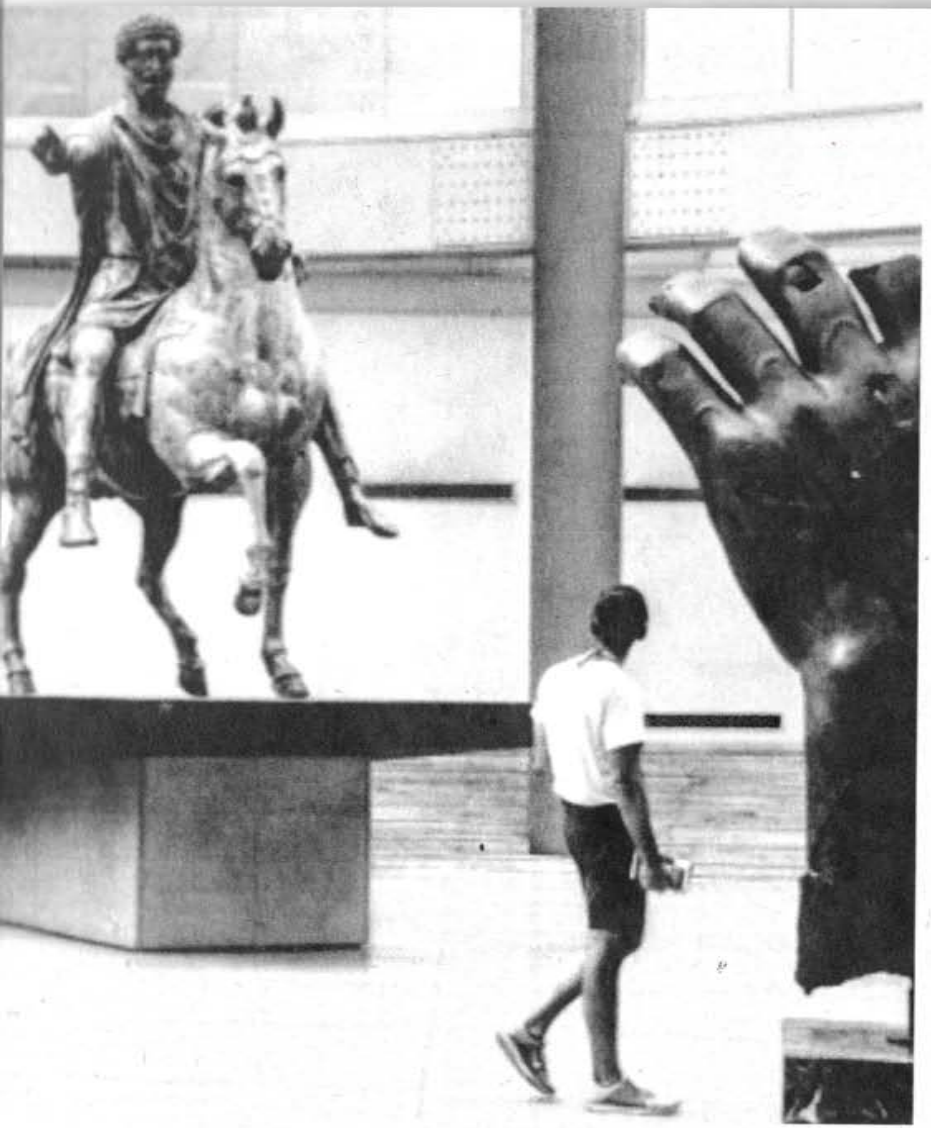
ACTO 1 *modus / modestia / temperantia*

ACTO 1



LOS GESTOS MUERTOS

modus / modestia / temperantia



LOS GESTOS MUERTOS: UNA ESCRITURA QUE NO HABLA.

Fabiola Iza

> El lenguaje está presente cuando se lo habla; si no, está muerto y las palabras, prendidas con alfileres en los diccionarios. Estos poemas que nadie habla y que pueden pasar por un ramo de flores elegidas por la manera en que combinan sus colores o para acompañar una selección de piedras preciosas, son en realidad silencio puro.
>
> Jean-Paul Sartre, *Mallarmé or the Poet of Nothingness*

Dentro del campo de las artes visuales mucho se ha discutido sobre la potencialidad o las limitaciones de las imágenes para transmitir la memoria histórica, en especial, en relación con eventos de naturaleza traumática derivados de la pléyade de escenarios marcados por violencia política acaecidos a finales del siglo XX. En voz de artistas, cineastas, filósofos e historiadores de arte –entre otros– ha surgido una larga discusión en la que se privilegia uno u otro canal para que éste pueda rendir testimonio; en este tenor destaca la confrontación que se ha desarrollado entre la voz y la imagen.

Una breve digresión puede servir para ilustrar esta disputa teórica: en 1985 el cineasta francés Claude Lanzmann completó la película *Shoah*, proyecto cinematográfico que tomó once años en realizarse y que se construye a partir de testimonios provenientes de las distintas partes –prisioneros, habitantes de los pueblos donde se establecieron los campos de concentración, guardias– relacionadas directamente con el exterminio judío en Polonia. *Shoah* se inscribe dentro de un contexto en *el* que la falta de imágenes fotográficas del holocausto judío abrió la puerta a argumentos que negaban la existencia del mismo, esto es, con base en la falta de pruebas visuales postulaban como imaginario uno de los episodios más crueles dentro de la historia reciente. Más de una década de-

spués, Lanzmann lanzó *Sobibór, 14 Octobre 1943, 16 heures* (2001), donde únicamente se presenta un testimonio, el de Yehuda Lerner, filmado en 1979 a la par de los otros testimonios que conformarían *Shoah*. Para ambos filmes, Lanzmann decidió no hacer uso de imágenes que pudieran servir o sugerir un reenactment de los eventos narrados; si el registro visual escindió este obscuro período, es el testimonio –la voz– el vaso comunicante que, a su parecer, nos concede acceso al pasado y lo hace presente.

La oposición más clara a la postura de Lanzmann se encuentra quizá en "La imagen intolerable", ensayo en el que el filósofo Jacques Rancière niega categóricamente que el testimonio escape al campo de la visualidad. Rancière argumenta que éste es simplemente otra forma de representación, atrapado por igual en el proceso de construcción de imágenes. Sin forjar alianzas con ninguna de las partes, en *Los gestos muertos* María Isabel Arango (Medellín, 1979) realiza una suerte de disección del testimonio al concentrarse en los discursos de políticos colombianos mientras abordan el tema del proceso de paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) recién vivido –y, finalmente, rechazado en un plebiscito por una mínima ventaja– en el país sudamericano.

Valiéndose de recortes de periódicos y revistas, búsquedas web y explorando distintos archivos y bibliotecas, Arango constituyó una vasta colección de imágenes, en su enorme mayoría de políticos discutiendo sobre el mencionado proceso de paz. Posteriormente, éstas fueron clasificadas y catalogadas con base en el criterio de la intención denotada por la gestualidad de las manos del retratado: convencimiento, modestia, templanza, convicción, amenaza, reiteración, entre otros. El orador desaparece de la imagen una vez que la artista aísla las manos y el cuadro se cierne únicamente en éstas: conforme se enfatiza el gesto, el referente se torna ausente. Si bien la voz, el testimonio, no tiene cabida dentro del registro fotográfico, aquí, la imagen falla también en conectar al espectador con aquello que no ha podido ver con ojos propios.

Al haberse llevado el proceso de paz a puerta cerrada, esta compilación visual replica, hasta cierto grado, la experiencia espectatorial vivida en dicho país: la discusión dominaba la esfera pública pero la única manera de tener acceso al avance –o a los retrocesos– del proceso era a través de la propia prensa o de los comunicados oficiales del gobierno ya que éste se realizó, en su totalidad, bajo una secrecía aparentemente necesaria para su curso. Por lo tanto, la población vivió este proceso en dos registros separados: el primero, a nivel visual, y el segundo, a través de la palabra escrita. He aquí el punto de partida conceptual del proyecto, el énfasis en que la escritura de la historia –política o no– sucede a partir de la disociación del discurso y los gestos, esto es, a partir de la negación de la política misma como un acto performativo, y lo que resulta de ello son, por ende, gestos muertos.

No obstante, la disociación que menciono de la política como un acto performativo es aún más profunda de lo que pudiera parecer a primera vista. En Lines: A Brief History (2007), el antropólogo Tim Ingold desenreda cuidadosamente de qué manera, en las sociedades formadas bajo parámetros occidentales, se ha vivido un largo proceso mediante el cual la voz se disoció de la corporalidad en distintos ámbitos (teatro, música, y yo sugiero aquí la política) para ceder primacía a lo escrito como soporte principal, si no es que único, de la historia. Por consecuencia, el desmembramiento de la política como performance, como interpretación, puede leerse como un acto violento en el cual la oralidad, la gestualidad y lo escrito seguirán caminos distintos y, de los tres, únicamente sobrevivirá el último registro.

La reflexión de Ingold comienza al preguntarse sobre la presencia de la línea en casi todas las actividades humanas, esto es, cómo la gran mayoría de acciones se conforman a partir del trazado de una línea, posteriormente, se convertiría (o disciplinaría) en una línea recta. Ingold sospecha que tal "linearización" tiene origen en la escritura occidental y su carácter rectilíneo y, curiosamente, la investigación se deriva de sus estudios sobre la separación de las palabras de su vociferación; es decir, al hablar y pensar sobre el discurso nos referimos a su existencia como palabras escritas. "Hemos llegado a una noción del lenguaje como un sistema de palabras y significados que es dado con gran independencia de su actual vociferación en los sonidos del discurso. [...] La búsqueda de una respuesta me ha llevado de la boca a la mano, de las declamaciones vocales a los gestos manuales, y a la relación entre estos gestos y las marcas que dejan en superficies de distintas clases."

1 Tim Ingold, Lines: *A Brief History* (Londres: Routledge, 2007), pp. 1-2. Mi traducción.

Ingold explica que en la era moderna la música se purificó de su componente verbal y el lenguaje de su componente sonoro. Según él, tanto el compositor como el escritor se dedican a realizar marcas gráficas de una u otra clase sobre una superficie de papel, la voz es únicamente una interpretación de lo escrito: las palabras, así como su significado, no yacen en ésta. ¿Qué sucede entonces con el timbre, el tono y el ritmo? En la notación musical, éstos han sobrevivido como indicaciones trazadas en pequeños símbolos, convirtiéndose entonces en meros adornos de la voz. ¿Y con los tartamudeos, vacilaciones, repeticiones y silencios dentro de los discursos políticos? Una vez que la voz queda fuera del terreno de la oratoria, sus inflexiones permanecerán fuera por siempre –la intencionalidad revelada en la interpretación de las palabras queda relegada de la historia. La violencia contenida no sólo en el discurso en papel sino en la representación de éste desaparece junto con los elementos efímeros de la voz y la gestualidad: a los gestos muertos se les suma una escritura que no habla.

Es a través del énfasis puesto en la desaparición de la voz que *Los gestos muertos* no es un proyecto que se ocupe por intentar restituir o descubrir la intencionalidad con la que uno o varios discursos fueron dados sino que se sitúa en una posición que asume, plenamente, una crisis en la representación. Regresando al terreno de las artes visuales, dentro de la literatura sobre el testimonio y la transmisión de la memoria histórica hay una cierta creencia permeando buena parte de ella en que el testimonio proviene de "un sentido de urgencia, propiciado generalmente por situaciones de crisis o cambio" y que favorece por lo tanto "la inmediatez y la calidez (o lo emotivo) sobre la distancia y la frialdad comparativa del documento."[3]

La expansión de argumentos similares ha dado pie a privilegiar medios como el video; se asume que su evidente componente temporal puede dar acceso al pasado y cuestionar igualmente las formas en que éste se hace visible. Es nuevamente Rancière en "La imagen intolerable" quien argumenta que "la representación no es el acto de producir una forma visible, sino el acto de ofrecer un equivalente –algo que el discurso hace tanto como la fotografía. La imagen no es el duplicado de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y el discurso, lo dicho y lo no dicho."[4] Son esas tensiones las que impulsan al proyecto de Arango, conformando una serie de registros que evidencian lo que se ve y no se ve en dicho proceso. Por ejemplo, ¿qué evidencia u oculta la imagen de un puño golpeando una mesa?

El aislamiento de las manos gesticulantes de los oradores genera un extrañamiento de tipo brechtiano, su aparición fuera de contexto, así como la ejecución improvisada de una absurda coreografía provocada por la navegación entre más de 350 imágenes, abre un espacio de interrogación sobre las formas en que se transmite la historia en las sociedades formadas bajo un modelo occidental, esto es, como mencionaba anteriormente, en sistemas sociales donde la escritura ha devenido el medio privilegiado para la transmisión de la memoria. El extrañamiento es reforzado por la aparición repentina de manos que, al parecer, habitan dentro de otros contextos sin relación con la toma de decisiones en representación –y afectando igualmente– a un pueblo: las manos de una mujer mientras rompen un huevo, las manos de un hombre cuyos

3 Jean-François Chevrier, 'Documentary, document, testimony...' en Frits Gierstberg (ed.), *Documentary Now! Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts* (Rotterdam: NAi Publishers, 2003), p. 55. Mi traducción.

dedos y uñas están impregnados de tierra, otro par de manos esposadas, y unas más en mármol asemejando una postura de plegaria, entre otras, también forman parte de la selección realizada por Arango. A pesar de que Los gestos muertos surge inspirado en el contexto colombiano, éste tiene igualmente un carácter más abstracto (en parte gracias a que los rostros quedan fuera de cuadro) y resulta relevante en muchas otras geografías donde la inequidad impera. ¿En manos de quién, literalmente, está el poder de hacer política? La repetición consistente de manos nos brinda algunas pistas relacionadas al género, raza y clase económica de tales individuos.

Un dedo apunta, otro señala, una mano se retuerce, otras dos se estrechan con firmeza: como menciona Ingold, los gestos dejan marcas en superficies de distintas clases. Esto es, no dejan únicamente inscripciones físicas sino que su manejo busca imprimirse en la psique de sus espectadores. Es interesante que la gestualidad, siendo un elemento con un impacto tan profundo, no logre sobrevivir al paso del tiempo. Reflexionando sobre ello, Arango eligió el formato de libro como primera salida o interpretación de su archivo: dicho formato ha sido el medio utilizado por excelencia para almacenar y transmitir conocimiento. ¿Puede entonces lo corporeizado considerarse conocimiento?

Gracias al formato elegido y a la inclusión de imágenes diversas, ancladas en el proceso de paz colombiano, pero también a algunas otras que se fugan incluso hasta la antigua Roma, Los gestos muertos se construye como una constelación donde, a decir de Walter Benjamin, pasado y presente se fusionan para generar sentido. Las manos no son un testimonio sino un cuestionamiento simultáneamente mudo y ruidoso sobre las formas bajo las cuales se construye la historia. Asimismo, plantea un viaje a través del proceso de paz al emprender una jornada rizomática de un (an)archivo que no contiene sino pausas, silencios y espacios vacíos.

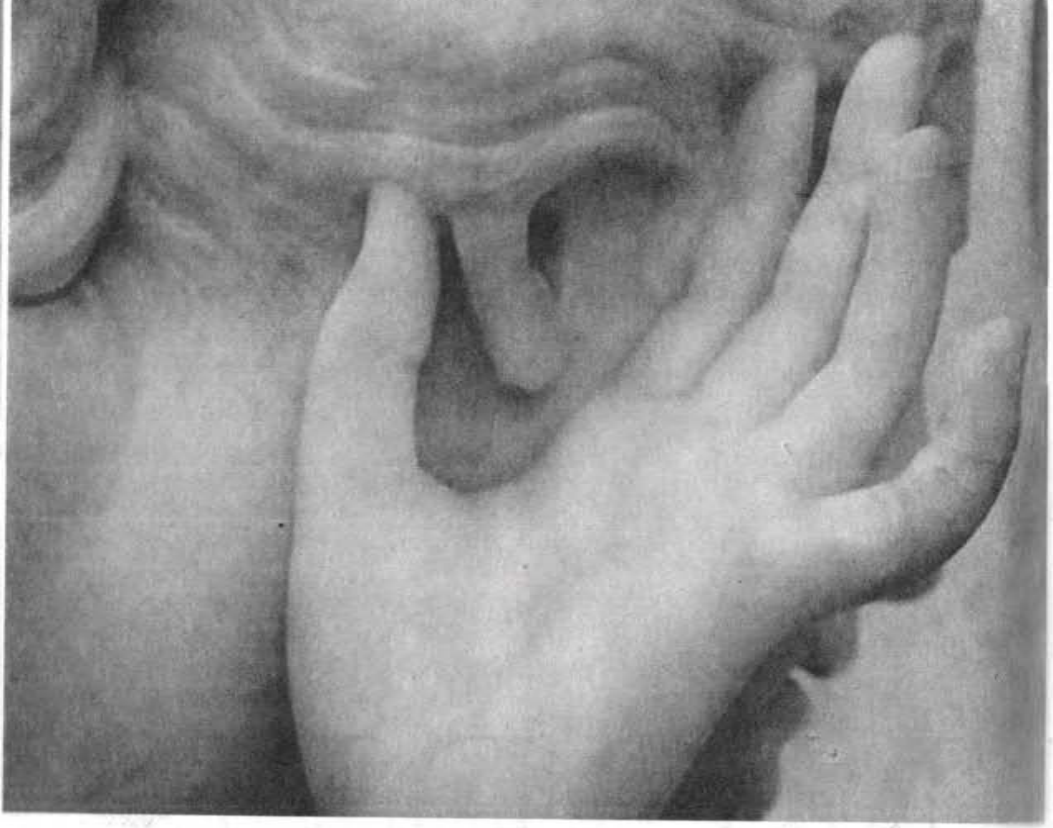
Para la segunda iteración del proyecto, el ejercicio expositivo del cual se deriva esta publicación, Arango decidió partir del archivo de imágenes y generar una coreografía –en colaboración con Andrea Chirinos– donde la vacuidad de los gestos se hace evidente: los movimientos se repiten incesantemente, se aceleran y ralentizan, se convierten en un signo sin significante. La falla de transmisión tanto de los gestos como de la voz es reforzada por los micrófonos que son, en realidad, esculturas hechas de materiales domésticos. Los pedestales están realizados con tuberías de agua y los micrófonos con utensilios incapaces de transmitir la voz: cepillos para cabello, escobillas, fibras para fregar los trastes y zacates para la limpieza doméstica. Si el archivo de imágenes remite a la política como una práctica realizada de manera predominante por hombres, las esculturas –un gracioso ejercicio de bricolage y ensamblaje– remiten por el contrario a una práctica predominantemente femenina: la labor doméstica. El conjunto de todos los elementos –el archivo de las imágenes de manos, la coreografía y las esculturas– enfatiza un sinnúmero de fracturas. Si el archivo generó en principio gestos muertos, su puesta en escena apunta también a la voz in absentia.

Bajo este tenor de una historia en negativo es que entiendo la recolección obsesiva por parte de la artista de imágenes que proliferaron en la prensa. A decir de Hito Steyerl, "[p]ensar que las cámaras son herrami-

entas de representación supone en verdad un malentendido: son, en el presente, herramientas de desaparición. Cuanto más se representa a la gente, menos queda de ella en realidad." Ciertamente, el testimonio y lo documental se encuentran en crisis. María Isabel Arango no intenta restituir una cierta fe perdida en estas prácticas sino apuntar a uno de los muchos procesos que hacen aún a la transmisión de la memoria histórica un proceso no solamente truncado sino, también, violento.

4 Jacques Rancière, "L'image intolerable" en *Le spectateur emancipé* (París: La fabrique éditions, 2008), p. 103. Mi traducción.
5 Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: La Caja Negra, 2014), p. 176.

MODUS



LESSON VI.

THE HAND.

We have to consider,—

1. The faces of the hand;
2. The functions of the hand;
3. The indications of the hand.

THE FACES OF THE HAND.

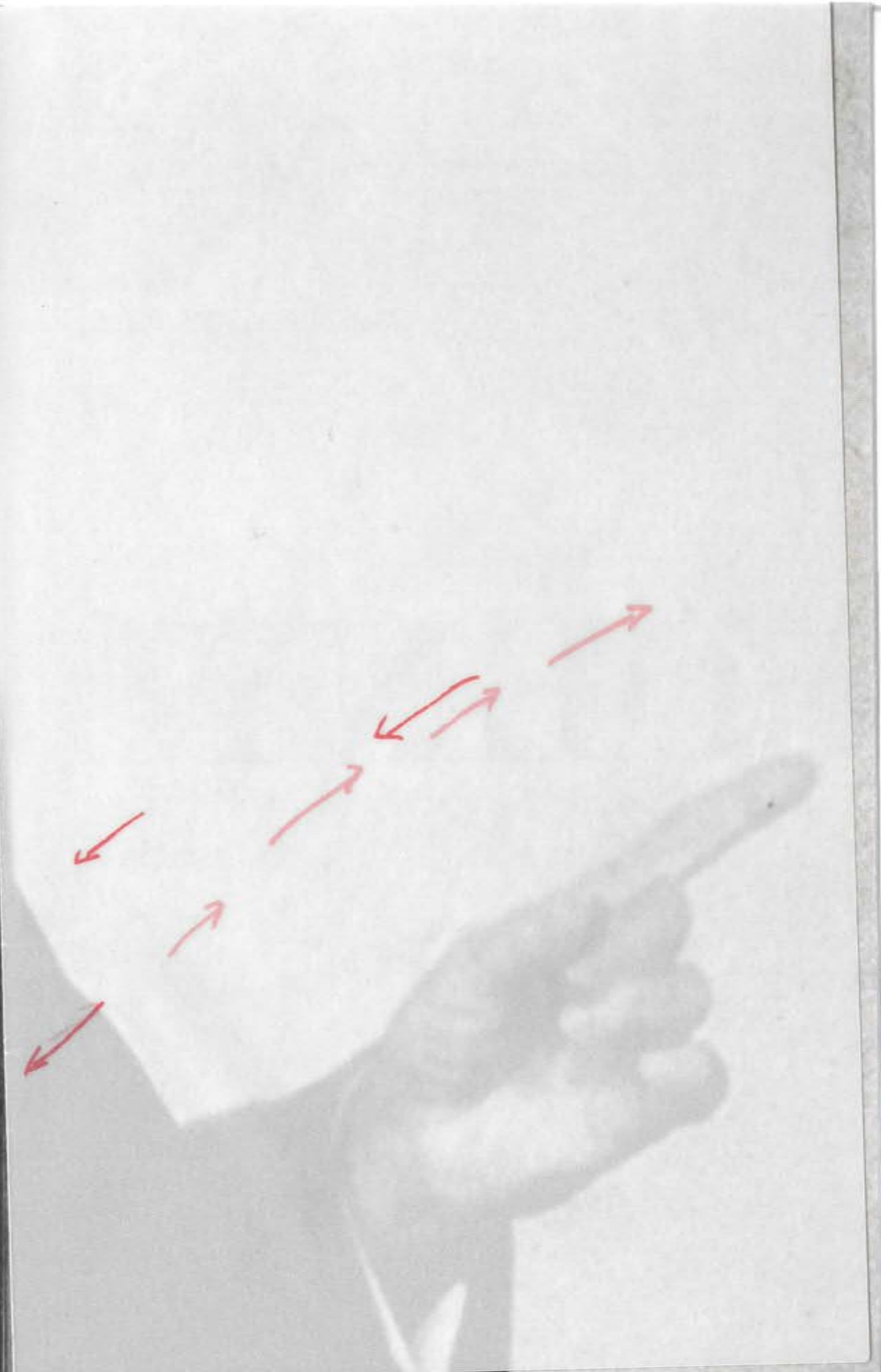
1. The palm, vital in nature, revelatory in expression;

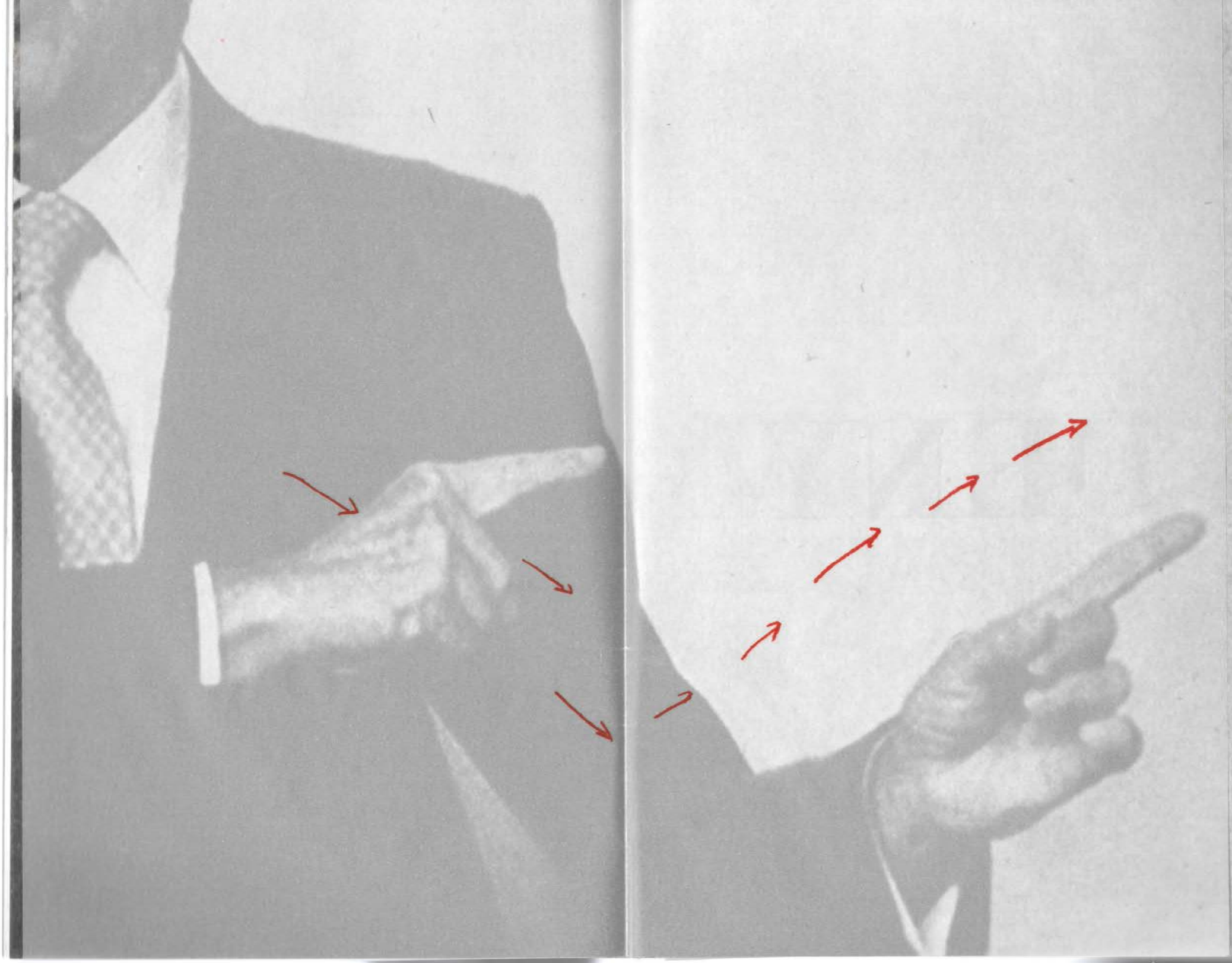
2. The back, moral in nature, mystic in expression;

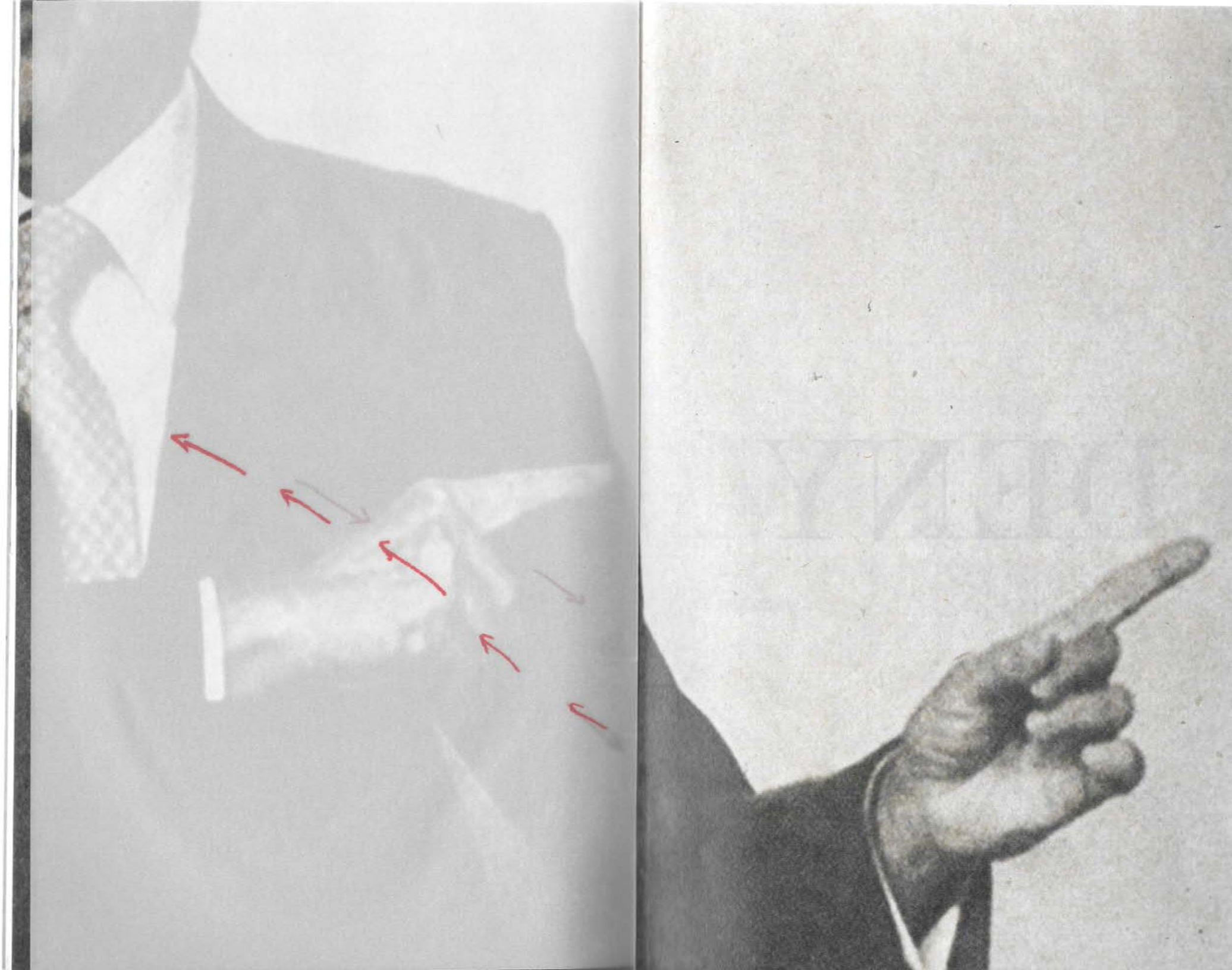
3. The side, mental in nature, indicative or definitive in expression.

THE FUNCTIONS OF THE HAND.

1. To define or indicate;
2. To affirm or deny;
3. To mold or detect;
4. To conceal or reveal;
5. To surrender or hold;
6. To accept or reject;







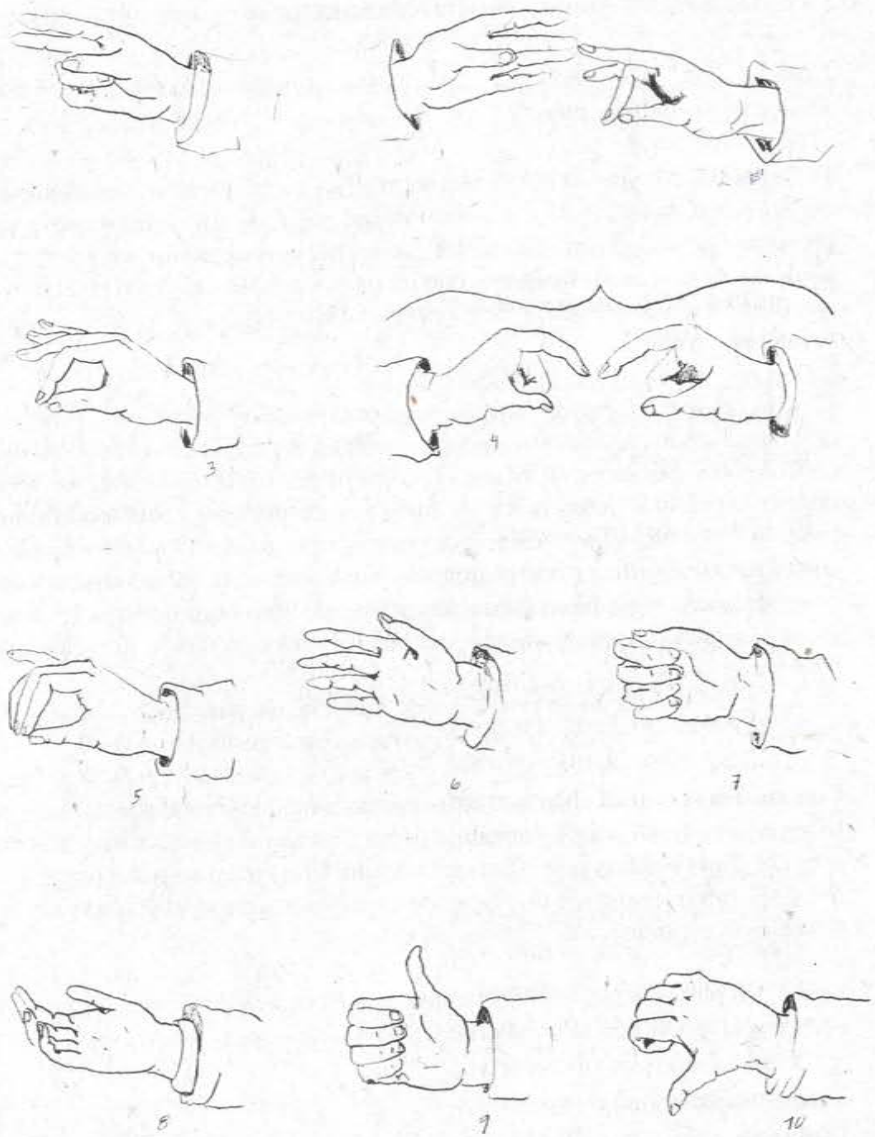
DENY

MODE-STIA

TEMPE
RANTIA

Plate 6

Positons of the Hands used by perfect Orators



Notas sobre el orador perfecto

Martes, Nov 8, 2016 a las 12:28 am

Fabiola Iza <fabiolaiza.m@gmail.com>
CC: Maria Isabel Arango <mariaisabel.arango@

Hola _____,
Espero que estés muy bien.

El jueves que nos vimos te platicaba sobre el proyecto que estoy realizando junto con mi amiga, la artista María Isabel Arango, y que estamos solicitando a varias personas que se dedican a diferentes campos de conocimiento que interpreten o analicen algunas de las imágenes con las que estamos trabajando en el proyecto que describo a continuación. Te escribimos María y yo para explicarte y saber si te interesa colaborar.

El proyecto se llama *Los gestos muertos* y, originalmente, surgió de la experiencia de María Isabel — como espectadora — del efecto mediático del proceso de paz en Colombia. Sin saber muy bien el porqué o para qué, creó compulsivamente un archivo de más de un millar de imágenes de políticos discutiendo sobre el proceso. Hace un par de años, tras descubrir varios intereses teóricos en común, comenzamos a platicar sobre el archivo y, finalmente, éste se ha convertido en un proyecto que se consolidará bajo el formato de un libro y que derivará igualmente en una ejercicio expositivo aquí en el DF. Es para esta última iteración que te pedimos el
siguiente favor: adjunto en este mensaje una imagen, para que la analices o expreses lo que venga a tu mente al encontrarte con el gesto retratado.

Curiosamente, hemos visto que las personas a quienes hemos contactado contribuyen con gusto pues les ayuda a pensar, así sea de manera muy abstracta, sobre el clima político que estamos viviendo. Una amiga respondió que lo que resultaba tan relevante en este llamado es, a la vez, una oportunidad para la investigación impregnada de tristeza.

Uno o dos párrafos son más que suficientes. Si deseas participar y acreditar el texto o permanecer como colaborador anónimo, háznoslo saber.

Muchísimas gracias.
Un abrazo,
Fabiola y María

M. Dunstan, 11/09/16, 7.02 pm

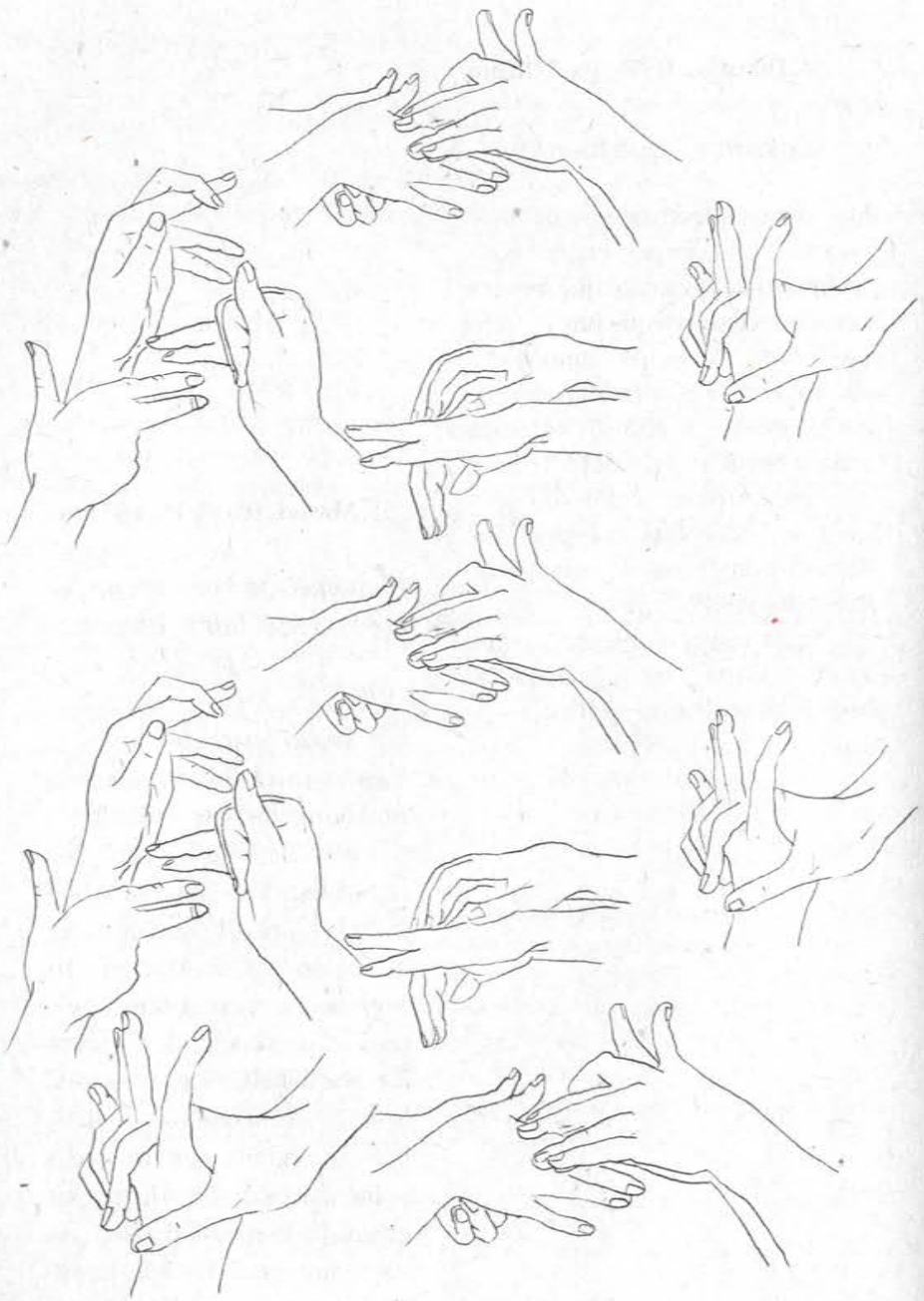
Las manos que fuman

Las manos que fuman escuchan y esperan; buscan postergar acontecimientos mientras que la otra persona habla (ya que hay un otro que no es visto). Su mano derecha está abierta, la palma cerrada hacia arriba, la uña de su dedo pulgar bordea el fin del filtro del cigarro. La mano izquierda sostiene a la derecha, cobijada por debajo, con la palma escondida, los dedos sueltos y listos.
El cigarro se ha quemado casi hasta el filtro – cuando llegue al final, ella tendrá que actuar.

SR Mason, 01/10/16, 4.15 am

Podemos mirar el ver; no podemos escuchar la escucha
(Marcel Duchamp)

Un brazo cruzado sobre el torso con el fin de escuchar un idioma distinto — las paredes no reflejarán la visión con seguridad. Paredes blancas y cuerpo blanco, la boca abierta, anticipando. Cabello perfecto. Somos un Eco, escuchando para la presencia, deslumbrados por la belleza. Esto es todo lo que escuchamos — nada más que mentiras marmóreas — incapaces de ver a la piscina estigia de la realidad a los ojos. Escuchando al pasado mientras otros crean el futuro, uno que ninguna pitonisa podría decir.

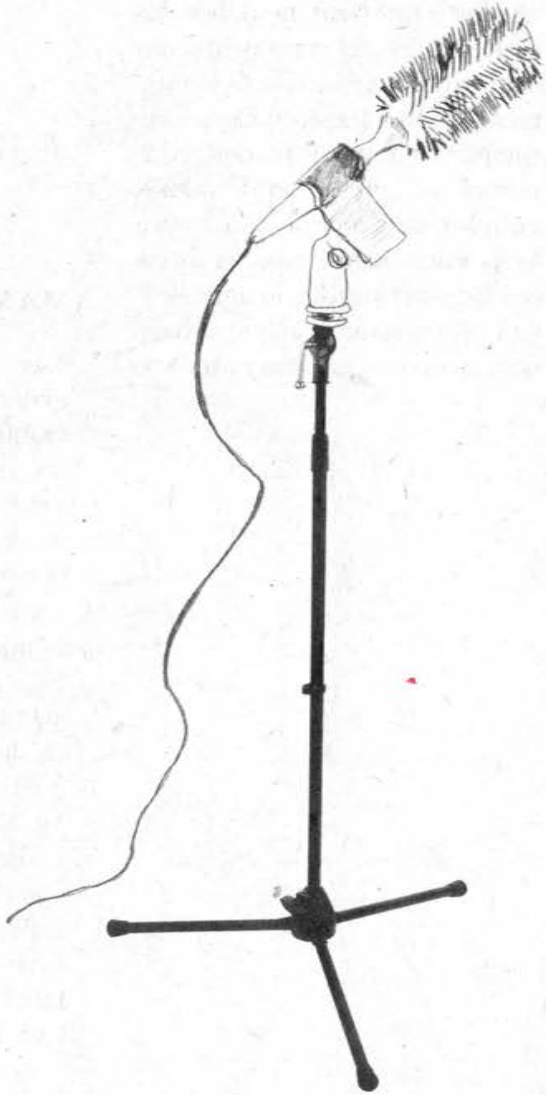


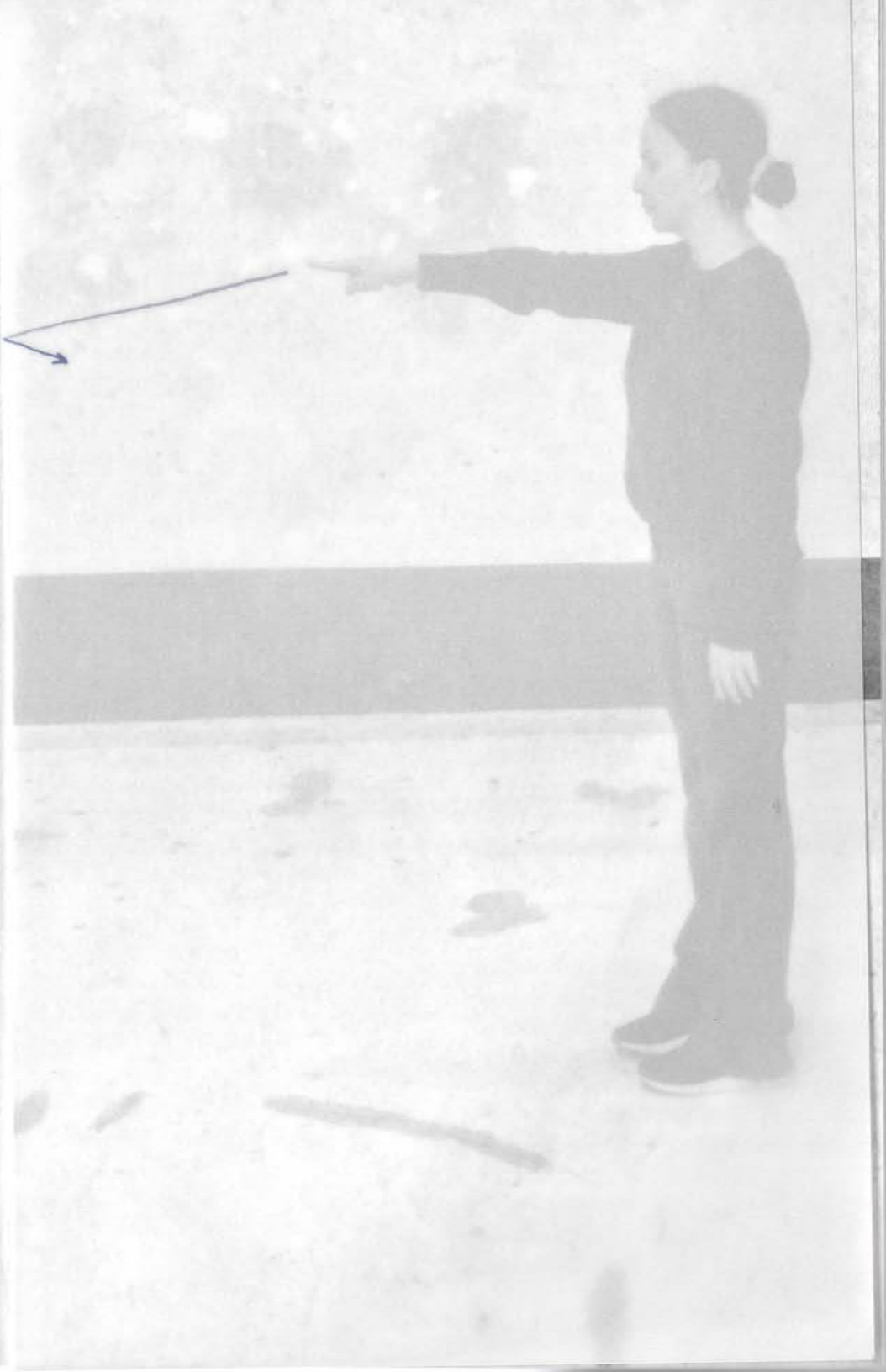
PM, 02/08/16, 9.23 am

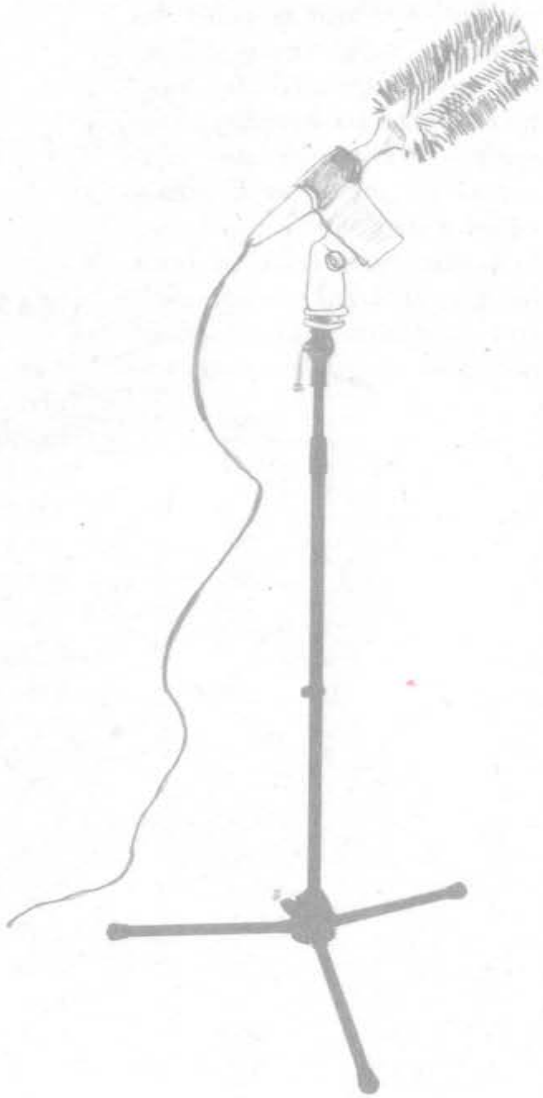
El encuentro entre las manos marca una pauta, las manos no se pueden entrelazar, no deben. Es la aceptación, el reconocimiento del otro en su resistencia y mismidad. Esta tensión no puede romperse, mucho menos convertirse en amalgama de manos entrelazadas, porque ella marca lo político verdadero, en otras palabras la tragedia, lo antagónico y lo contradictorio que se hace necesario conciliar una y otra vez.

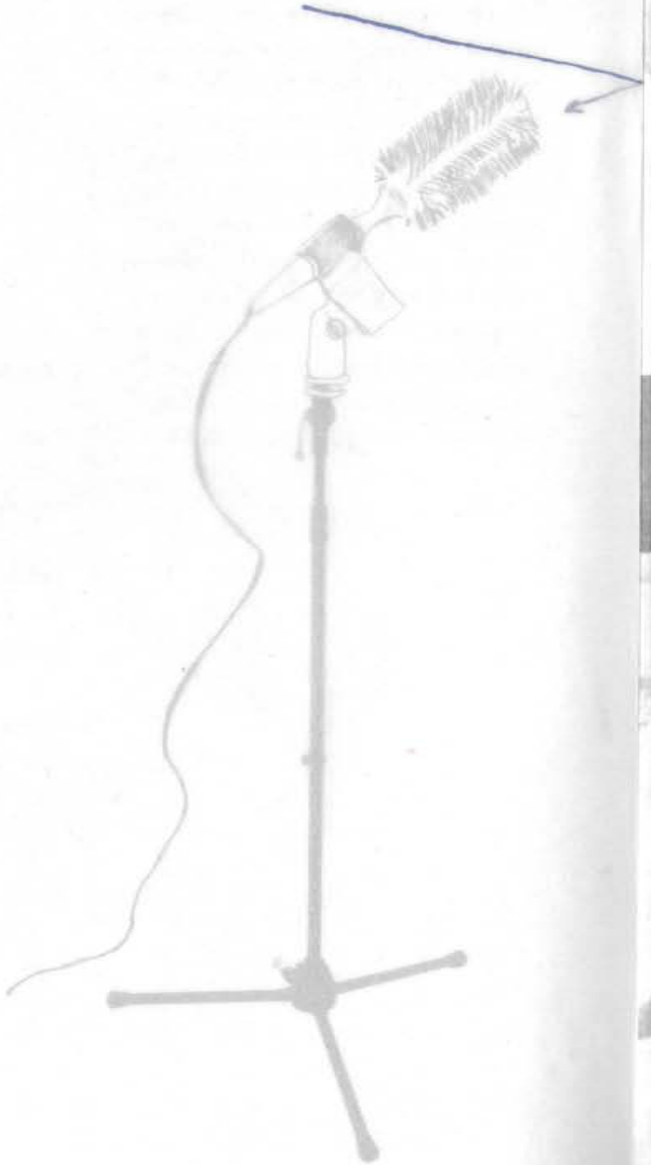
M.A Madero, 13/10/16, 9.22 pm

Las estatuas mueren también, el documental de Chris Marker, empieza diciendo que cuando los hombres mueren, se vuelven historia; cuando las estatuas mueren, se vuelven arte; y esa botánica de la muerte es lo que llamamos cultura. Botánica, o crónica, orgánica, quirúrgica, esotérica, anestésica, clínica, anatómica, histológica, mitológica, logística de la muerte... ¿y política? Sí, política de la muerte. Ya cuando no nos quedan ísticas - lógicas - icas, nos quedamos con el gesto. El gesto crudo y sin explicación, también sin casa (unheimlich), eso que ya no es familiar y excede toda inteligibidad. Puede que todo tenga que ver con la tensión de los músculos. Eso que desaparece una vez morimos.









C. Czacki, 11/09/16, 5:10 pm

Depende quién pose la mirada

Un ojo etnográfico entrenado en manos animales, gestos que apuntan fláccidamente. Sujetos de una posible posesión o conquista—serviles con lo inferior. Contraste distante, pero familiar. Estados de abismos inter-subjetivos.

La gran cadena del ser: aquella máquina-mapa definitiva que nos proveyó las categorías agobiantes aún de raza, clase, género, animal, mineral, vegetal, dios. Intentos por convertir el caos en cosmos forzando a los elementos dentro y fuera de categorías. Explicaciones de lo imposible para conocer reinos metafísicos, otorgados por unos sobre Otros. Procesos cuantificados/cualificados.

Dedos flácidos y lánguidos, como las figuras de mujeres con apariencia de peces en las Pinturas históricas—éstos no son dedos de retóricos apuntando con una firme protuberancia, huesuda y fascista, con la cual designan ellos lo suyo: el lenguaje, la lógica, la propiedad—todas las cosas-herramienta que conforman su mundo. Por el contrario, cuelgan con desgana. Feminizados incluso si masculinos.

Al borde, casi tocándose entre sí pero sin lograr jamás la conexión. Riscos de contacto invalidado.

M. Bonilla 31/09/16, 5.00 am

Veo a una mujer poseída por una banda de Mobius, después de lo cual ella se convierte en dos.

M. Kalmanovitz, 13/10/16, 9.00 am

En la bola oráculo de cristal, tiempo y espacio se distorsionan. Las manos de princesa se vuelven ramas de árbol, el tiempo de la pregunta se alarga indefinidamente, dejando una inquietud abstracta, una respiración atorada, una rasquiña que no se va.

Los nuevos vecinos, ¿serán buenas personas? ¿Traerán a un perro que muerde? ¿Se robarán mi bicicleta para hacer malabares en un semáforo?

Lo que pasará en el mundo grande, el de los eventos descritos en periódicos y noticias, también se distorsiona. Parece que todo estará mal, luego parece que todo estará bien, luego parece que la incertidumbre se extenderá por siempre.

Ahora necesito gafas para ver de cerca. Pero ni con gafas el futuro de la bola de cristal se ve más definido.

Por momentos se aclaran las cosas: el futuro es usar gafas más gruesas para ver igual de mal.

L. Antoinette, 1/11/16, 3:00 am

Te diría suavemente
Que mi última carta fue el as de corazones
Tu última carta el rey de corazones
No obstante fallé, ¿a qué se debe?
Siempre desapareces dejando tu apuesta sobre la mesa.
Desapareces tomando las cartas en tus manos.
Siempre encantador
Pero no conozco tu juego.
¿Acaso tienes uno?
Me dejaste elegir una carta,
Eso es todo.
Sin embargo,
Siento que un día
Reaparecerás
Con una nueva sonrisa impasible
Y una nueva mano
En tu palma –
para jugar un justo
¿con el mío?

LESSON VIII.

THE HAND.—Continued.

THE AFFIRMATIONS OF THE HAND.

There are many affirmations of the hand. Below are nine. The abbreviations, nor.-nor., etc., describe the relative *attitudes* of the hand.

An affirmation is a movement up and down.

1. Hand nor.-nor.

Signification: Teacher's affirmation. It defines.

2. Hand con.-nor.

Signification: Patron's affirmation. It protects.

3. Hand ex.-nor.

Signification: Champion's affirmation. It supports.

4. Hand nor.-con.

Signification: Conservative's affirmation. It limits.

5. Hand con.-con.

Signification: Tyrant's affirmation. It commands.

6. Hand ex.-con.

Signification: Seer's affirmation. It mystifies.

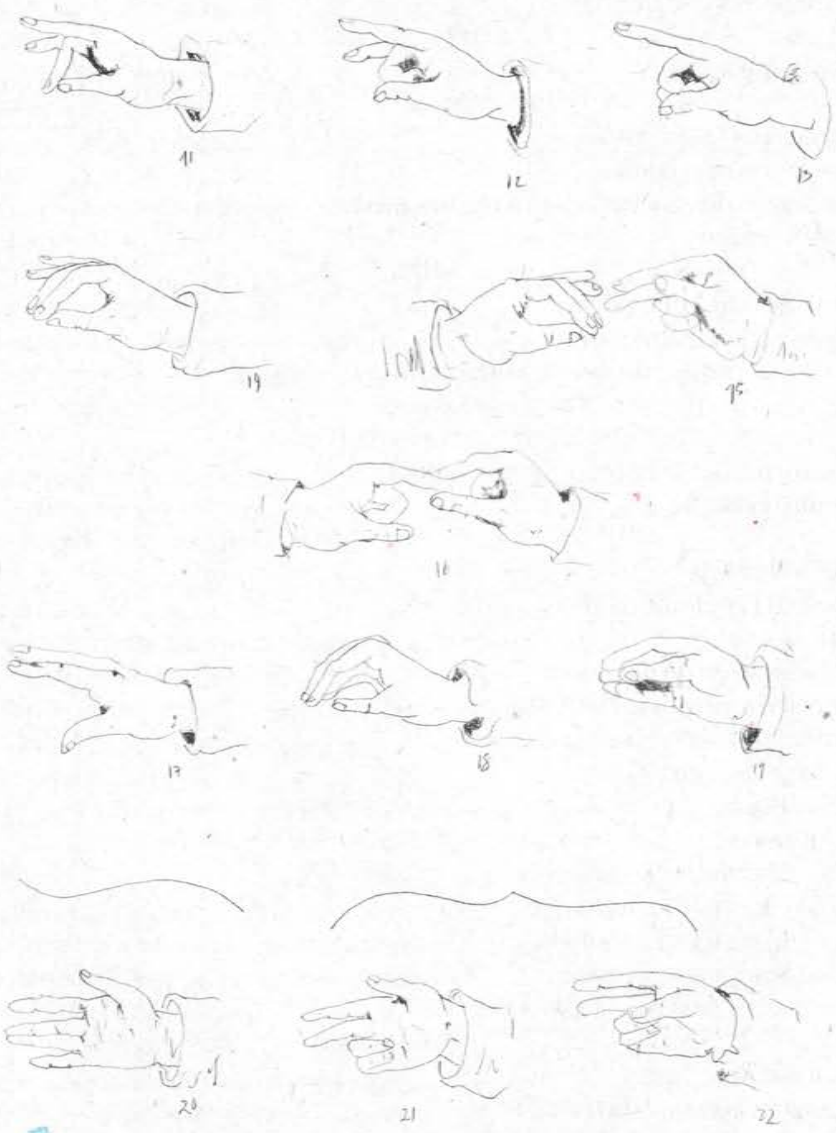
7. Hand nor.-ex.

Signification: Saint's affirmation. It reveals.

8. Hand con.-ex.

Signification: Bigot's affirmation. It rejects all opposed.

Plate 8 Positions of the Hands used by perfected Creator



Amanda De La Garza, 4/11/16, 3:00 pm

Ese hombre se desmayó
instantáneamente
un golpe seco
instantáneo
una mano y un golpe seco
en la base del cuello
produce, de acuerdo a los manuales médicos,
un desmayo
súbito.
Un desmayo que no ocurre
por estrangulamiento
o asfixia, en donde la mano opera con la
presión del pulgar y el resto de los dedos
o donde la presión de la parte anterior del codo,
en forma de escuadra, ejerce la fuerza
sobre el cuello.

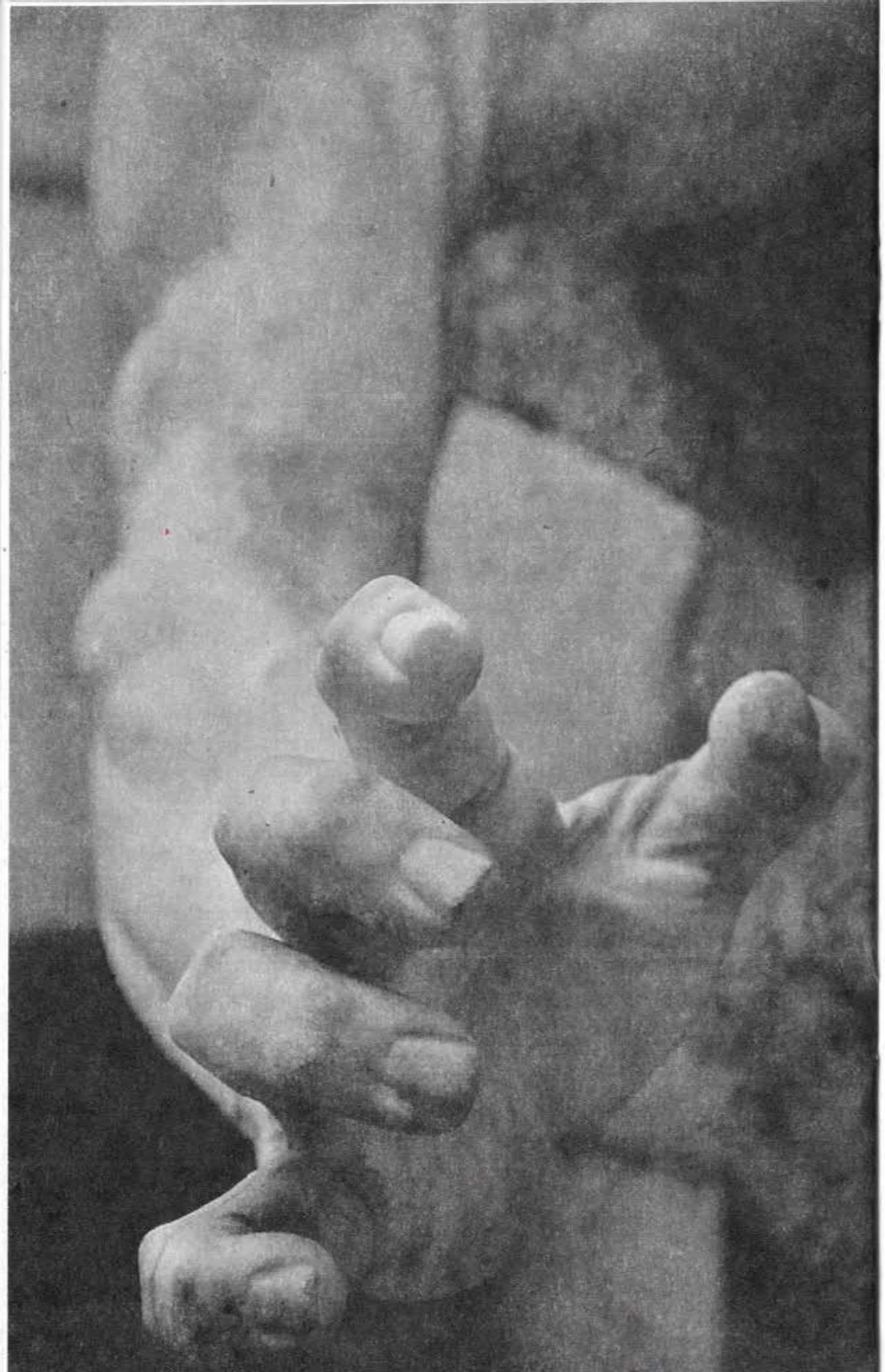
Vértebra C3,
señala el manual médico,
me lo explicó
el abuelo en un diagrama
y con un movimiento de manos
simulando la secuencia de pasos
el supuesto cuello
la vertebra
el músculo
los centímetros para medir
la posición de la mano que golpea
y de la vértebra adecuada,
donde reposará el golpe
luego, la simulación del desmayo
instantáneo.
Un golpe certero
tan preciso como la traición
de un cuerpo al caer
al no oponer ninguna resistencia
ante la nebulosa
el mareo
el desmayo.

De la contundencia del golpe
de su milimétrica premeditación
depende la instantaneidad del desmayo
practicar,
repetidas veces,
un gesto y una coreografía
se hace indispensable.

Una imagen de referencia
es más útil
que una descripción desglosada
un imagen que requiere
de un orden analítico
de lo que significa el golpe
anatómicamente.

Una imagen captura el momento anterior al golpe
el momento de preparación
de una mano reposando encima
del cuello
el punctum
es el momento previo al golpe
la meditación sobre el esfuerzo
el cuerpo que de pronto es un mecanismo
que involucra músculos y huesos
un mandato al cerebro
que controla la fuerza y la eficacia del golpe.

Levantar la mano y en cuestión de segundos
dejarla caer sobre la vértebra C3.
La práctica del golpe requiere tocar repetidamente
la base de la nunca, posar cuatro dedos
en el área del golpe.
Es un gesto parecido
al del otorgamiento de un privilegio
un título nobiliario
de alguien que ha sido ungido
por contacto
inmediatamente, instantáneamente.



THE DEAD GESTURES: A WRITING THAT DOES NOT SPEAK

Fabiola Iza

> Language is present when someone speaks, otherwise it is dead words neatly arranged in a dictionary. These poems uttered by no one, which seem like bouquets of flowers or arrangements of jewels selected for their harmonizing colors, are in fact pure silence.
>
> Jean-Paul Sartre, *Mallarmé or the Poet of Nothingness*

Within the domain of the visual arts, much ink has been spilled over images' potentialities or limitations to act as vessels for the transmission of historical memory, particularly in relation to traumatic events caused by the myriad scenarios marked by political violence during the late 20th century. Penned by, among others, artists, filmmakers, philosophers and art historians, the literature on the documentary genre is widely populated with a discussion where one or other channel is championed as the vehicle that best bears witness. In this arena, the confrontation elaborated between voice and image stands out.

A brief digression may be useful to illustrate this theoretical rift. In 1985, French filmmaker Claude Lanzmann completed *Shoah*, a film whose realization spanned 11 years and that comprises testimonies from the various participants – prisoners, inhabitants of the villages where the concentration camps were established, guards – directly involved in the extermination of Jews in Poland. Shoah saw the light of day within a context marked by a specific controversy: due to the lack of images (i.e. visual proof) of the Jewish Holocaust, many detractors argued that it was noth ing but an imaginary chapter in recent history.

More than a decade afterwards, Lanzmann released *Sóbibor, 14 Octobre 1943, 16 heures* (2001), a film comprising one testimony, Yehuda Lerner's, filmed in 1979 together with the ones shot for *Shoah*. For both films Lanzmann chose not to make use of images that could serve as or suggest a re-enactment of the narrated events: if the visual register eluded this sombre period, it is the spoken testimony – the voice as the vessel – that, in his view, grants us access to the past and renders it present.

The clearest opposition to Lanzmann's position on the testimony may be found in "The Intolerable Image", essay in which philosopher Jacques Rancière categorically denies that testimony eschews the field of visuality. Rancière argues that it is simply another form of representation, equally caught in the image-construction process. Without forging an alliance with either of the aforementioned positions, in *Los gestos muertos* [The Dead Gestures], María Isabel Arango (Medellín, 1979) carries out a sort of dissection of the testimony by focusing on the portraits of Colombian men of politics while they deliver speeches during the recent peace process with Colombia's Revolutionary Armed Forces (FARC) – the very same process that now exists as a frustrated and futile attempt after it was rejected by the South American country's population (even if only by an incredibly small margin).

Making use of newspaper and magazine clippings, web image searches, and exploring different archives and libraries, Arango gathered a vast collection of images that mostly depict politicians discussing the peace process. These were later classified and catalogued according to the intention denoted by the gesturality of the depicted person's hand(s): persuasion, modesty, temperance, conviction, threat, reiteration, among others. The orator disappears from the image once the artist isolates his or her hands and the frame is strictly focused on these: as the gesture is emphasized, the referent becomes absent. Even if the voice, the testimony, has no space within the photographic register, in here, the image fails to connect the spectator with that which has not been possible to see with his or her own eyes.

Given that the peace process took place behind closed doors, this visual compilation replicates to a certain degree the spectatorial experience lived in said country: the discussion dominated the public sphere yet the only way to gain access to its progress – or the lack thereof – was through the press itself or via the official government reports. Once again, the process was carried out, in its entirety, in an absolute secrecy that was apparently necessary for it to continue. Therefore, the Colombian population lived this process in two separate registers: the first, on a visual level, and the second one, through the written word. Herein lies the conceptual point of departure of Arango's project, the emphasis on the fact that the writing of history – political or otherwise – happens based on the dissociation of politics itself as a performative act, hence the result is nothing but *dead gestures*.

Nevertheless, the dissociation I mention about politics as a performative act is still more deeply embedded than at first sight. In Lines: A Brief History (2007), anthropologist Tim Ingold carefully unravels the way in which societies built under a Western conception have undergone a long process of dissociation of the voice from corporality. He delves into different domains – theater, music and, I suggest, politics – to grant primacy to the written language as the main, if not the only, support of history. Consequently, the dismembering of politics as performance, as a form of playing a role, may be read as a violent act in which orality, gesturality, and the written language will follow different paths and, of the three, only the last will survive.

Ingold's reflection starts by wondering about the presence of lines in almost any human activity, that is, how a fair number of actions are conformed by the tracing out of a line that would afterwards become (or would be disciplined) into a straight line. The writer suspects that such "linearization" is spawned from Western writing and its straight linear character. Curiously enough, his research derives from his inquiries about the estrangement of voice from words: that is, when we speak and think about discourse, we make reference to its existence as written words. "Yet we have somehow arrived today at a notion of music as 'song without words', stripped of its verbal component. And complementing that, we have also arrived at a notion of language as a system of words and meanings that is given quite independently of its actual voicing in the sounds of speech. [...] The search for an answer led me from mouth to hand, from vocal declamations to manual gestures, and to the relation between these gestures and the marks they leave on surfaces of various kinds."[6]

6 Tim Ingold, *Lines: A Brief History* (London: Routledge, 2007), pp. 1-2.

Ingold explains that, in the modern era, music was purified of its verbal component and language of its sound component. According to him, it is the composer's task, as much as the writer's, to inscribe graphic marks of one kind or another onto the paper's surface. The voice is merely an interpretation of whatever has been written: at an abstract level, words, as their meaning, do not lie on it. What happens then with the timbre, tone, and rhythm? Within music notation, they have survived as indications marked by small symbols, becoming then mere adornments of the voice. And with stammers, hesitation, repetitions, and silences within political speech? Once the voice is left out of the field of oratory, its inflections shall remain forever inaccessible – the intentionality that is revealed by its interpretation of words is relegated from history. The violence contained not only in speech on paper but in its representation disappears together with the ephemeral elements of voice and gesturality: the dead gestures are joined by a writing that does not speak.

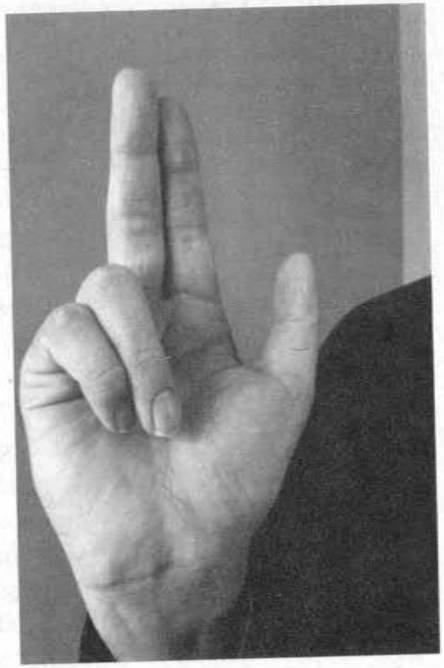
It is by emphasizing the loss of voice that *The Dead Gestures* is not a project interested in the restitution or rediscovery of the intentionality with which one or several speeches were delivered. Rather, it situates itself in a position that fully assumes a crisis in representation. Back in the domain of the visual arts, a certain belief permeates many writings on the topic of the documentary and the testimony, and it is that the testimony arises from a "sense of urgency, usually prompted by situations of crisis or of change" and, therefore, it favors "immediacy and warmth (or emotionalism) over the distance and comparative coldness of the document."[7]

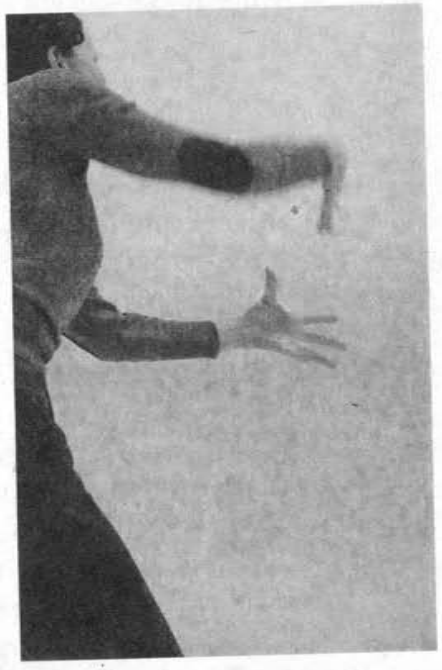
The reach of similar arguments has led to the championing of time-based media like video, because it is assumed that it may grant access to the past and also question the ways in which it becomes visible. Once again, it is Rancière in "The Intolerable Image" who argues that "[r]epresentation is not the act of producing a visible form, but the act of offering an equivalent – something that speech does just as much as a photograph. The image is not the duplicate of a thing. It is a complex set of relations between the visible and speech, the said and the unsaid."[8] These are the tensions propelling Arango's project through a series of registers that evidence both what is seen and what is not seen in the peace process. For example, what does a fist hitting a table witness or hide?

The isolation of the gesticulating hands of the orators provokes a Brechtian rupture. These apparitions out of context, as well as the improvised execution of an absurd choreography arising from the navigation within more than 350 images, open up a space in which to interrogate the forms through which history is transmitted in Western-shaped societies (where writing is the privileged medium for the transmission of memory). The rupture or estrangement is reinforced by the sudden appearance of hands that inhabit contexts apparently unrelated to the grand decision-making of politics and its ideal of representing a people (I would like to suggest here that, in this case, to represent also means to *affect*): The hands of a woman breaking an egg, a man's dirty hands and fingernails impregnated with soil and dust, a hand-cuffed person, and a few other hands in marble that suggest a praying gesture also become part of Arango's selection. Despite the faces being left outside the frame, *The Dead Gestures* is inspired by the Colombian context yet it proposes a more abstract analysis that could easily be applied to many other geographies where inequity prevails. In whose hands, literally, is the power of doing politics? The consistent repetition of hands gives us

some clues regarding gender, race and economic strata of those individuals.

A pointing finger, a contorted hand, a firm handshake: as mentioned by Ingold, gestures leave marks on different kinds of surfaces. That is, they do not leave physical inscriptions but their movement is aimed at the spectators' psyche. It is interesting that gesturality, producing such a strong impact, does not succeed in surviving the passing of time. Reflecting upon it, Arango chose the format of the book as the first outlet or interpretation for her archive: said format has been the medium par excellence for the recording and transmission of knowledge. Can that which is embodied be considered knowledge?



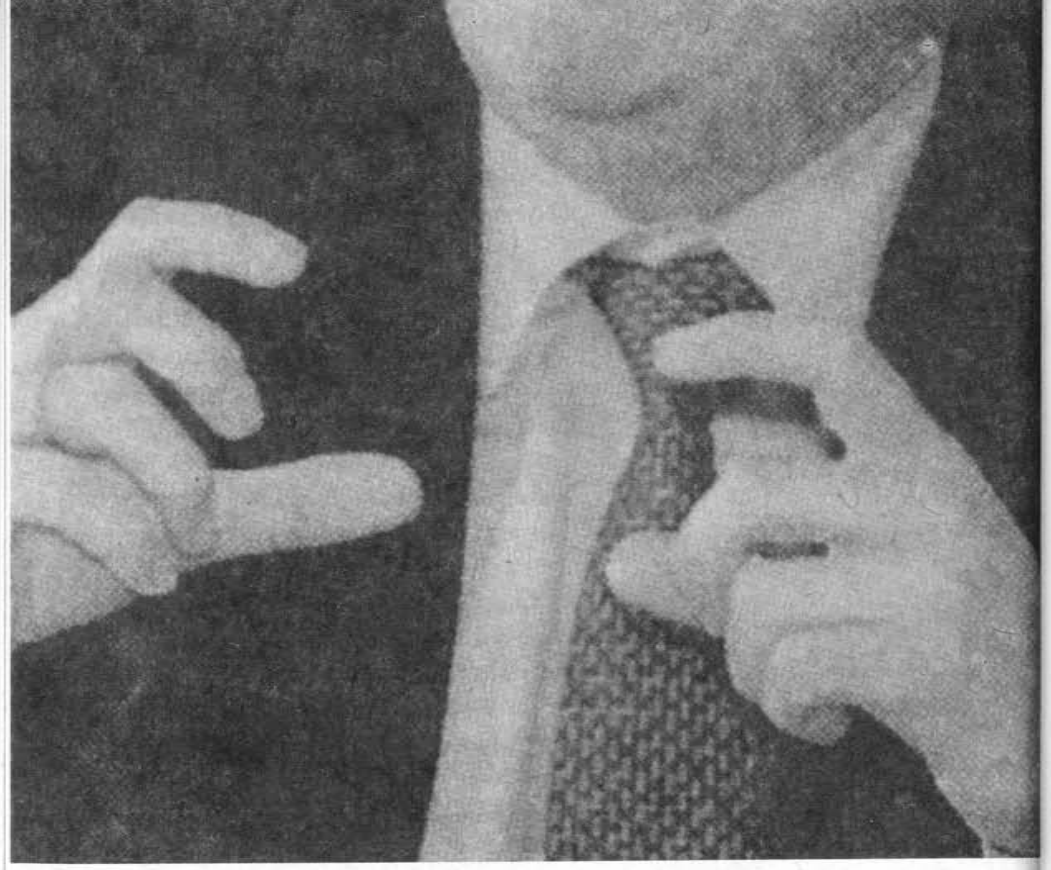


Thanks to the chosen format and to the wide range of sources of the artist's images, be they directly related to the peace process in Colombia or ones that create a link all the way back to ancient Rome, The Dead Gestures is built as a constellation in which, in the words of Walter Benjamin, past and present are fused to produce sense. The hands are not a testimony but a simultaneously silent questioning of the structures under which history is built. *The Dead Gestures* turns itself into a journey through the peace procces undertaking a rhizomatic wandering which follows the death drive of the archive: its holdings show nothing but pauses, silences, and empty spaces.

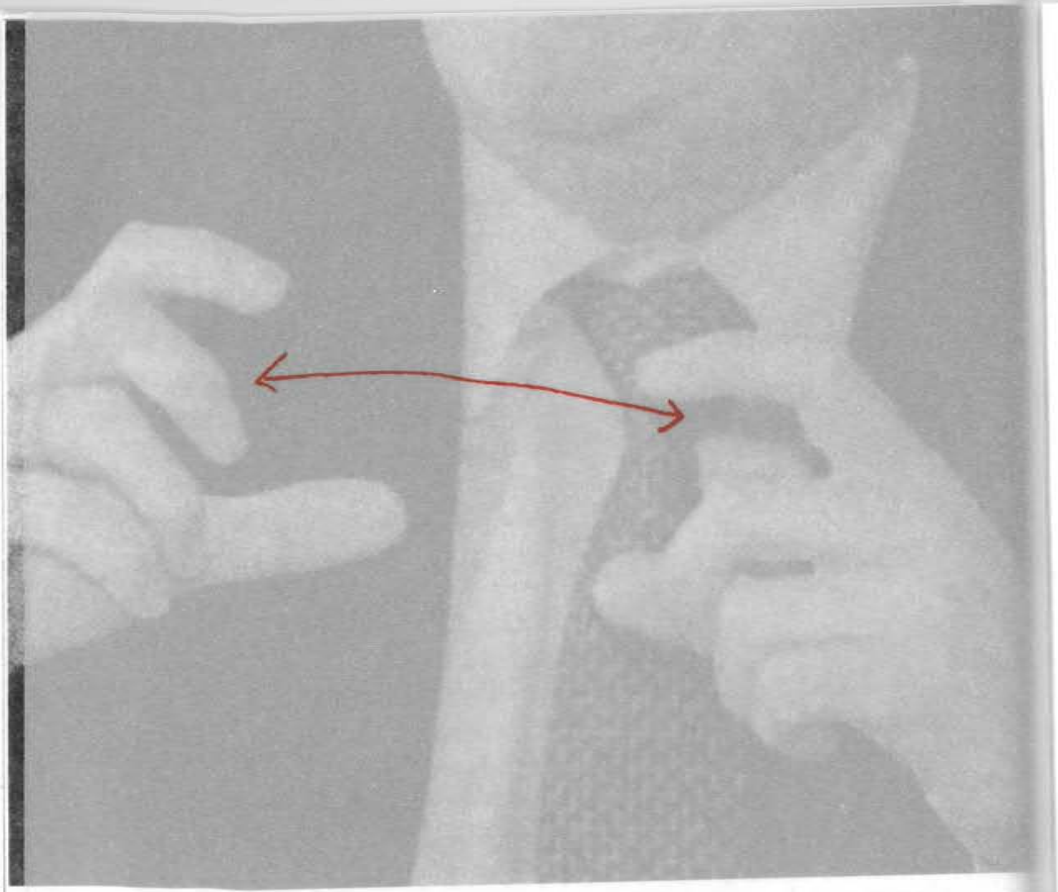
For the second iteration of the project, an experiment in exhibition making from which this publication springs, Arango decided to create a choreography –in collaboration with Andrea Chirinos– inspired on her image archive. The gestures' vacuity makes itself evident in it: the hand movements are repeated incessantly, they become accelerated and they slow themselves down –they turn into signs with no signifiers. The failed transmission of gestures and voice alike is reinforced by the microphones placed in the exhibition space which are, in turn, sculptures made of domestic materials. Their stands are made of water pipes and the microphones are actually utensils incapable of transmitting the voice: hairbrushes, dish and toilet brushes, aluminum fibers, and scourers. If the image archive refers to politics as a practice predominantly executed by men, the sculptures –a maladroit exercise of assemblage art and *bricolage*– conversely point to a predominantly female practice: domestic labor. The sum of all elements –the archive of hand images, the choreography, and the sculptures– emphasizes a great number of fractures. If the archive generated *the dead gestures* in the first place, its *mise-en-scène* points as well to the absent voice.

Following the tune of a negative history is how I understand the compulsive collection of the thousands of press images by the artist. In Hito Steyerl's words, "it is a misunderstanding that cameras are tools of representation; they are at present tools of disappearance. The more people are represented the less is left of them in reality." [9] Witnessing and the documentary are certainly on the fringe of a crisis. María Isabel Arango does not attempt to restore a lost faith in these practices but hints at the many processes that make the transmission of historical memory not only a failed process but also a violent one.

7 Jean-François Chevrier, 'Documentary, document, testimony...' in Frits Gierstberg (ed.), Documentary Now! Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts (Rotterdam: NAi Publishers, 2005), p. 55.
8 Jacques Rancière, 'The Intolerable Image' in *The Emancipated Spectator* (London: Verso, 2011), p. 93.
9 Hito Steyerl, *The Wretched of The Screen* (Berlin: Sternberg Press, 2012), p. 168.



DEFINE



DEFINE

A telling gesture

24 June 2016, Friday, 18:49

Fabiola Iza - fabiolaiza.m@gmail.com
CC: Maria Isabel Arango - mariaisabel.arango@

Dearest _____,

I hope this e-mail finds you well.

Perhaps you remember that last time we saw each other, I was telling you about the project in which my artist friend Maria Isabel Arango and I have been working on for a couple of years. It is titled *Los gestos muertos* (The Dead Gestures) and, in very broad terms, it inquires on the gesturality related to political speech: that is, it focuses on the hand gestures politicians do while addressing an audience in order to threaten, to express solidarity or to seem understanding, to reiterate, to emphasize, etc.

Los gestos muertos was initiated following Maria's compulsion to create an image archive of the hand gestures by politicians, those debates and discussions related to the peace process that is attempting to find an end solution in Colombia. The archive will become a book (which will be published in January 2017) and now, following an invitation to present it as an exhibition, some works and a performance will be presented by the end of November at a squash court!

What we are asking from practitioners from different fields and disciplines is to analyze one of the images of the archive – most of them are of politicians but many others come from a variety of sources and have been infiltrated into the archive. Would you be interested in collaborating? We only need your analysis of an image, that is, an interpretation: from your professional standpoint – preferably – of what the portrayed gesture is attempting to convey. One or two thoroughly-thought paragraphs would suffice. You can either be credited for the text or remain as an anonymous contributor, but please let us know.

I am attaching an image in case you agree to this request. Upon receipt, Maria will create a drawing inspired by the analysis or interpretation. We will continue asking for short texts after the event as her 2,000-image archive needs to be engaged with by as many people as possible. So, if you cannot contribue this time, you can still participate by sending your text at a later date. Please let us know if this is possible.

Thanks so much!

Warmly,
Fabiola and Maria

M. Dunstan, 11/09/16, 7.02 pm

Smoking hands

The smoking hands listen and wait; they are stalling for time, while the other person speaks (for there is an unseen other). Her right hand is open, palm cupped upwards, her thumbnail traces the end of cigarette filter. The left hand supports the right, tucked underneath, palm concealed, fingers loose and ready.

The cigarette is almost burned to the filter – when it reaches the end, she will have to act.

SR Mason, 01/10/16, 4.15 am

One can look at seeing; one can't hear hearing

(Marcel Duchamp)

An arm crossed over torso in order to hear a different language – the walls will not reflect vision safely. White walls and white body, mouth open in anticipation. Perfect hair. We are an Echo, listening for presence, shunned by beauty. This is what we all hear – nothing but the marmoreal lies – unable to gaze reality's stygian pool in the eyes. Listening to the past as others create the future, one that no fortune teller could tell.

PM, 02/08/16, 9.23

The encounter between the hands marks out a position, these hands cannot be intertwined, and they should not. It is the acceptance, the recognition of the other in his/her resistance and sameness. This tension cannot be broken, let alone become an amalgam of intertwined hands, because it is the mark of the true politico, in other words, the tragedy, the antagonistic and the contradictory that it is crucial to reconcile again and again.

M.A Madero, 13/10/16, 9.22 pm

Sans Soleil, *Les statues meurent aussi*, the documentary by Chris Marker, begins telling us that when men die, they become history; when statues die, they become art; and this botany of death is what we call culture. Botanics, or cryonics, organic, surgical, esoteric, anesthetic, histology, mythology, logistics of death... And politics? Yes, politics of death. When we have no -ics, -logies left, we are left with the gesture. The raw and unexplainable gesture, also homeless (unheimlich), that which is no longer familiar and exceeds any intelligibility. It may all be in the muscles' tension. That which disappears once we are dead.

C. Czacki, 11/09/16, 5:10 pm

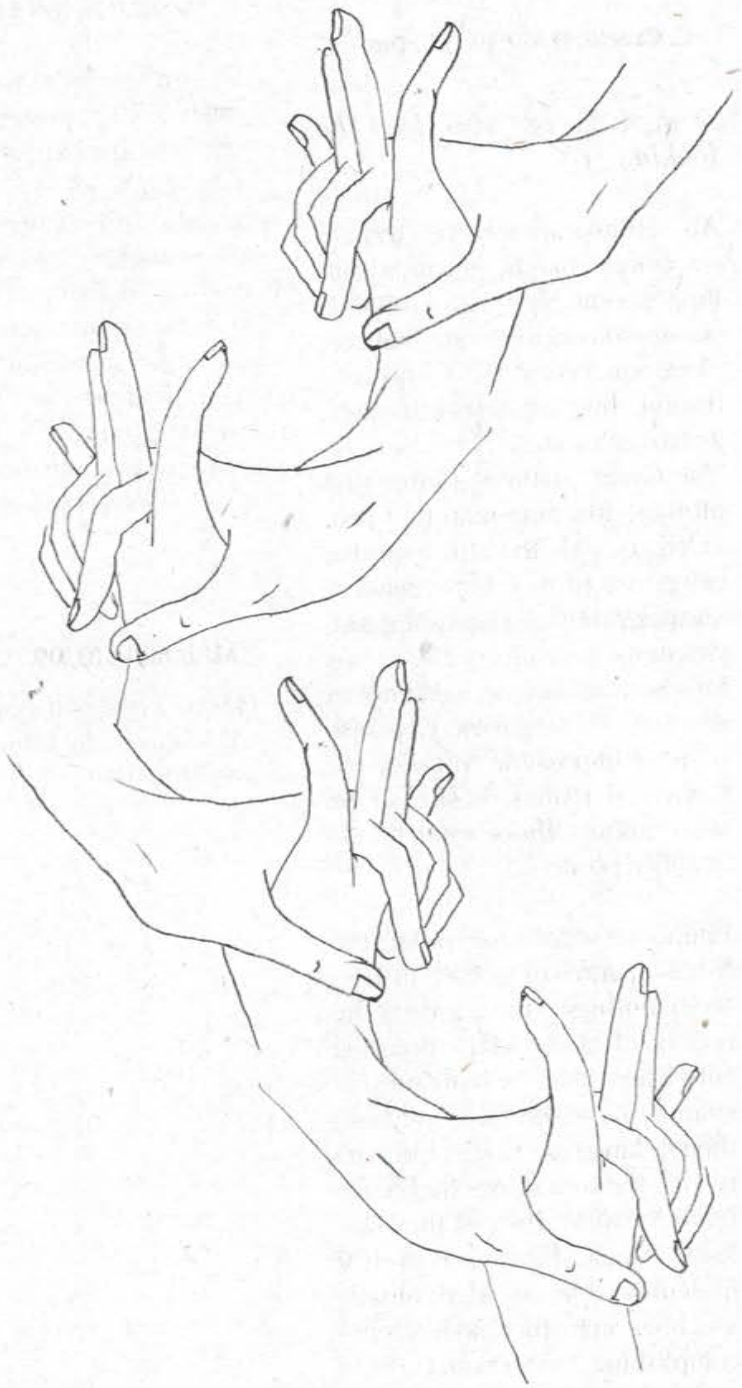
It depends on who does the looking

An ethnographic eye trained on animal hands, gestures that limply point. Subjects of possible possession or conquest--subservient underneath's. Contrast—distant, but familiar. Inter-subjective gulf states.
The Great Chain of Being: that ultimate machine-map that provided us with the still haunting categories of race/class/gender/animal/mineral/vegetable/god. Attempts to convert the chaos into cosmos forcing elements in and out of categories. Explanations of impossible to know metaphysical realms, bestowed by some upon Others. Quantified/qualified processes.

Limp and languid fingers, like the fishlike figures of women in History paintings--these are not the fingers of rhetoricians pointing with a firm fascistic bony protrusion at that which they designate theirs: language, logic, property--all the tool things that make up their world. Instead they listlessly dangle. Feminized even if masculine. On an edge, almost touching each other but never accomplishing connection. Cliffs of nullified contact.

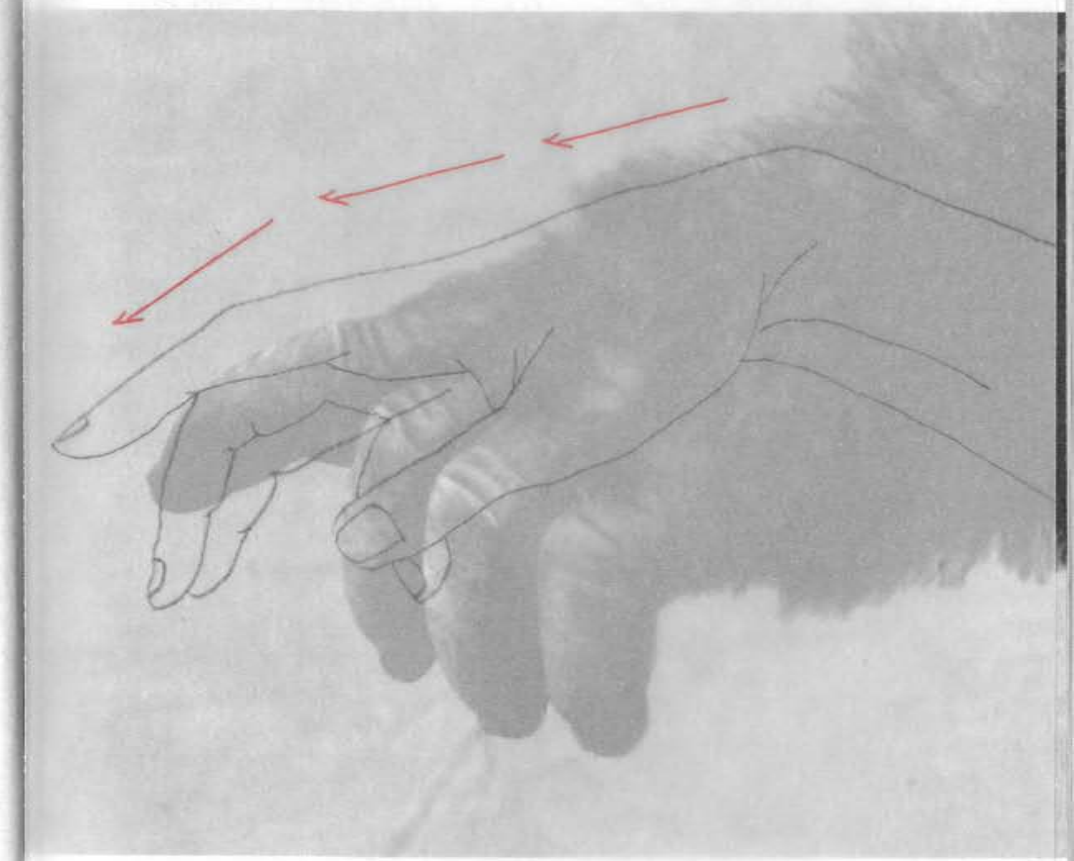
M. Bonilla 31/09/16, 5.00 am

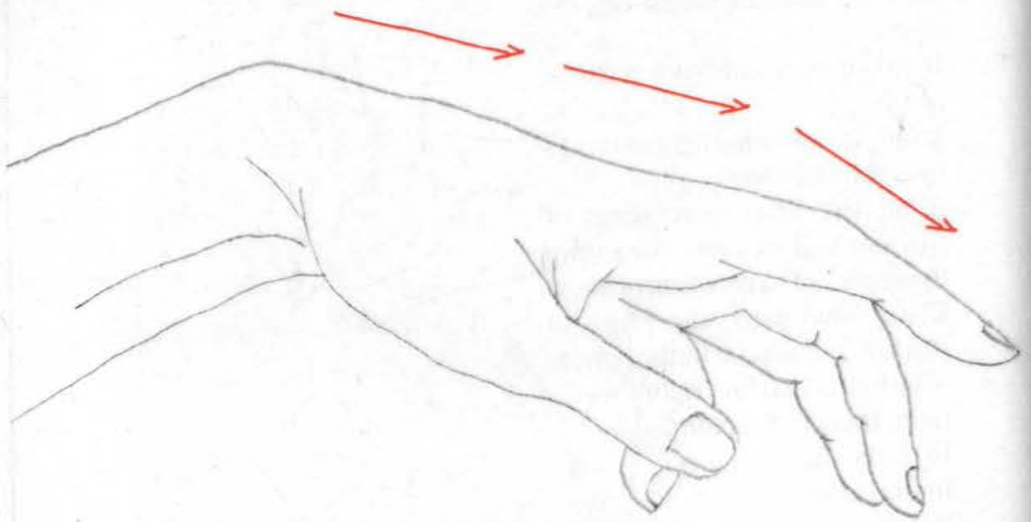
I see a woman haunted by a Moebius strip, after which she becomes two.

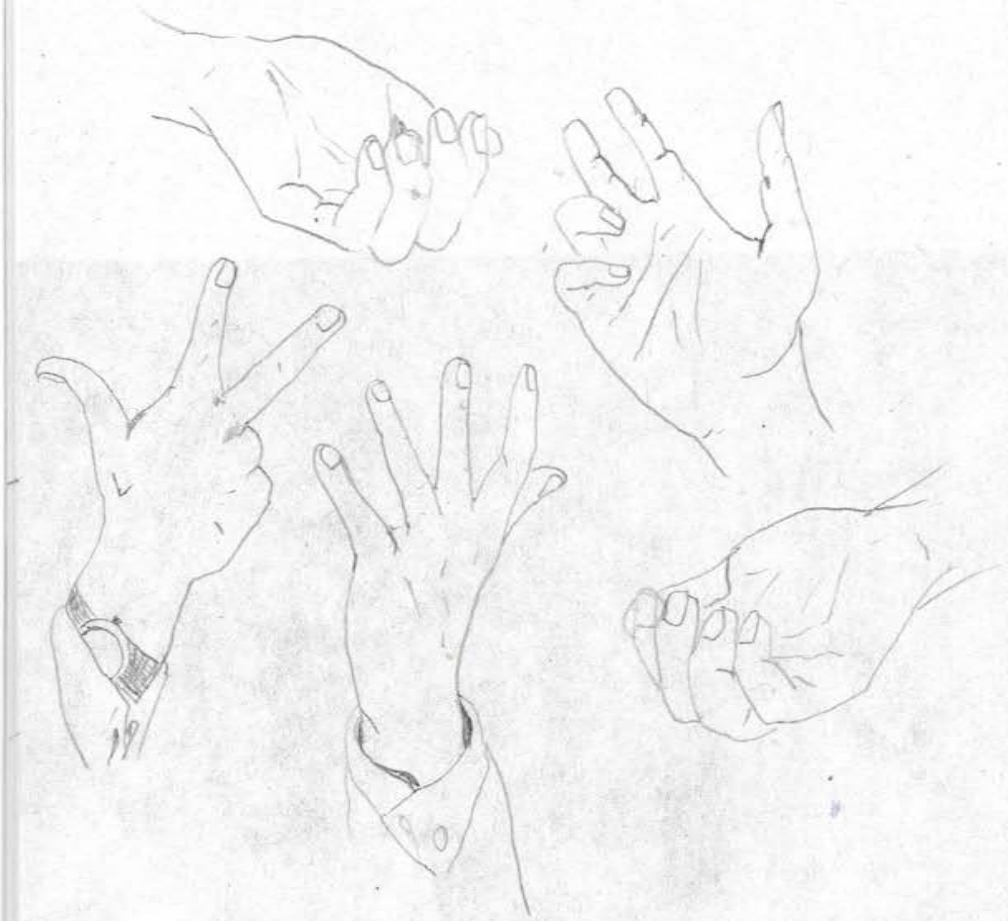


Erin Lang, 8/10/16, 9:00 am

And in the reflections are the fine lines that define the grace and distasteful ignorance of a rushed and desperate evolution.
In the reflections flash the time for intertwining, for haste, the temptations and the rebuke, the desire to reach out and turn in, the Push and pull, the gravity and levity
If only it were only such a gentle touch
If only it was faded light and cat's eyes shining wise
If all the lines were signs of weather and wisdom worn from the strains of negotiating peace
If we could catch the whips of shadow and smoke in the sphere of intuition that lays right there,
Right there in the palm,
In the heart,
In the spine,
If all the secrets flashed and whispered in the simple treasures held reverently and we listened,
Reaching only towards
Palms to the sky
And traced the fine lines drawn between.







L. Antoinette, 1/11/16, 3:00 am

I would softly tell you
My last card was the ace of hearts
Your last card was the king of hearts
Yet I failed, why is that?
You always disappeared leaving your bid on the table.
You disappeared taking your cards in your hands.
Always disarming
But I don't know your game.
Do you even have one?
You let me pick a card.
That is all.
Yet,
I feel one day
You will re-appear
With a new poker smile
And a new hand of cards
In your palm
to play a fair game
with mine?

M. Kalmanovitz, 13/10/16, 9.00 am

In the oracle's crystal ball, time and space are distorted. The hands of the princess become tree branches: the time of the question is lengthened indefinitely, leaving an abstract disquiet, a trapped gasp, an itchiness that does not go away.

The new neighbours, will they be good people? Will they bring with them a biting dog? Will they steal my bicycle to do pirouettes at a traffic light?

What will happen in the big world? The world of events described by the newspapers and TV news, also distorted. It seems that everything will continue to be awful, but then it seems that everything will be fine, and the next it seems that the disquiet will spread forever.

Now, I need glasses to see up close. But not even with glasses does the future in the oracle's crystal ball become clearer.
At times, though, things seem to clarify: is, then, the future to wear thicker glasses to see just as badly none the less?

Suzie Jones, 13/10/16, 9.00 am

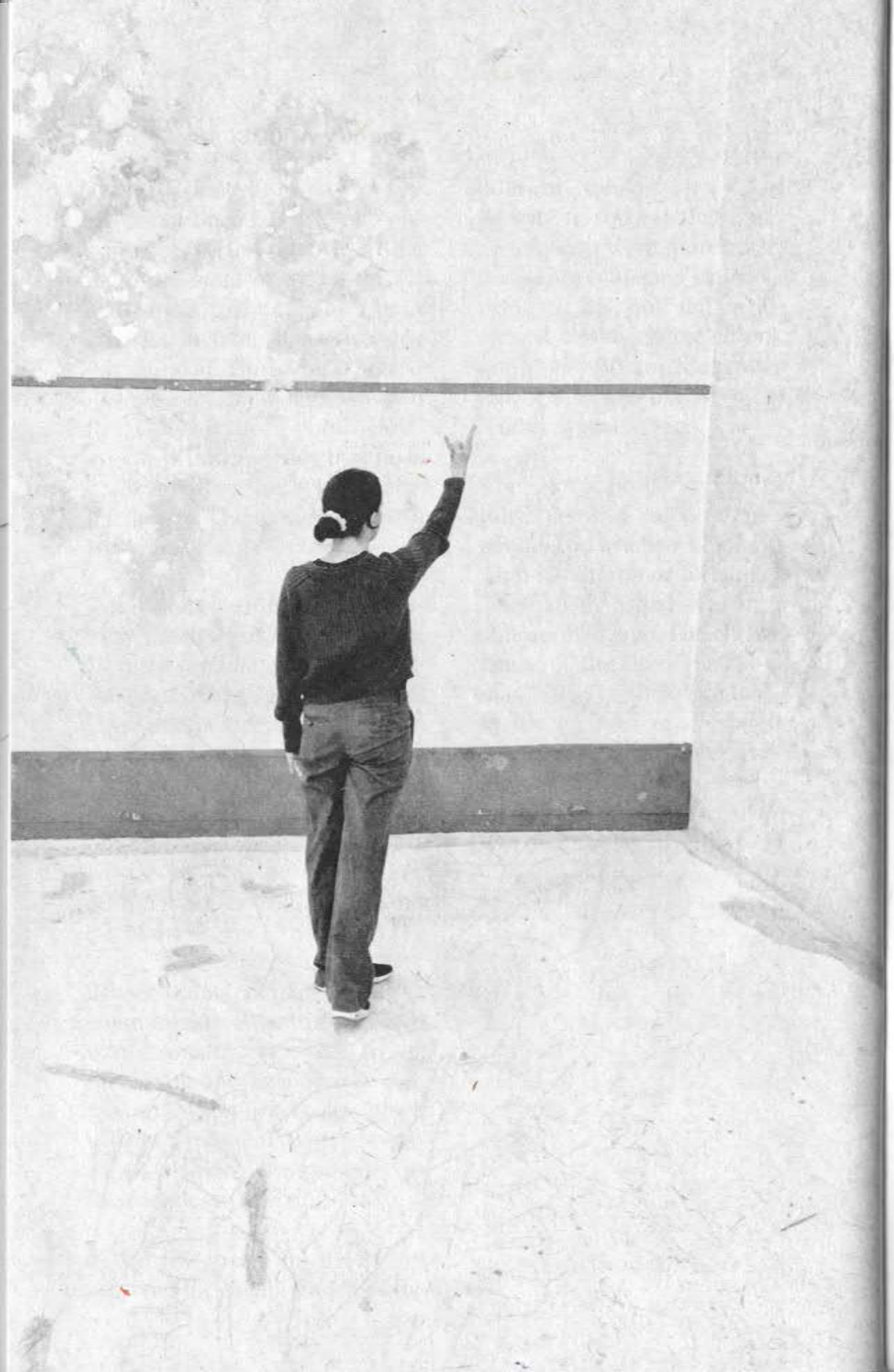
The cuffs draw me in; they're casually buttoned but not self-consciously so. His watch is sitting high and snug on the wrist. It causes me discomfort as I imagine its metallic links pressing into the skin. The hands could be making a list, an indexical action to give clarity to a point. However, it is transparency that he is really reaching for with straining fingers. The man wants us to trust him.

What kind of words could accompany this image? I have no idea. It might not matter; in the political arena, language and gestures may operate independently from each other. While speech acts can bring action into being through their utterance, gestures more often produce feelings: warmth, trust, empathy or admiration, gestures may set off actions, but not define them.

These hands demonstrating a commitment to transparency that resonates elsewhere. In the theorizing of contemporary politics, transparency is now itself a form of capital, with governments claiming transparency as their modus operandi.

Could the image be a form of rhetoric, the lingua franca of the political sphere? It would be trite to suggest that older generations were more easily duped by politicians' claims to transparency, but, under advanced neoliberal conditions, questions of transparency's true value are maybe more readily available to us.

The man is on his second or third point, I suppose, depending on whether he counts from his thumb or forefinger. The snugly-fitting watch is still troubling me. The clichéd figure of the used car salesman? It is a link produced in the recesses of my brain. His hands seem to be making a successful sale...t his is an 'Honest John' if ever there was one.



LOS GESTOS MUERTOS
ACTO I
Modus / modestia / temperantia

La presente publicación acompaña a la exposición homónima presentada en la cancha #4 del Squash Ciprés en la Ciudad de México del 25 al 27 de noviembre de 2016.

Un proyecto de
María Isabel Arango

Curaduría
Fabiola Iza

Textos
L. Antoinette
María Isabel Arango
Milena Bonilla
Catherine Czacki
Amanda de la Garza
Marsha Dunstan
Fabiola Iza
Suzie Jones
Manuel Kalmanovitz
Erin Lang
María Angélica Madero
SR Mason
Pablo Mora

Traducción y edición
Fabiola Iza
María Isabel Arango

Dibujos
María Isabel Arango

Diseño
María Isabel Arango

Performance
Andrea Chirinos
Emiliano Cruz

Asistente de producción
Suzie Jones

Logística **SQUASH**
Laetitia Jeurissen

Edición de SQUASH Nº2
Squash es un proyecto curatorial iniciado por Laetitia Jeurissen en el 2016 en las canchas del Squash Ciprés en la Ciudad de México.

https://squasheditions.com

La activación de este proyecto ha sido posible gracias a la Beca de Creación Para Artista con Mediana Trayectoria de la Convocatoria de Estímulos Para el Arte y la Cultura 2016 - Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín, Colombia.

SQUASH agradece el apoyo de Sanna Abdessalem, Sebastian Córdova, Diego Delas, José Garcia Torres, Chantal Garduño Israde, Karim Kazemi, Kurimanzutto, Gabriel González Acosta, Lodewijk Heylen, Rachel Simone James, Christophe Jeurissen, Dimitri Jeurissen, Maurice Jeurissen, Luis Lopez y Fanny Viliers.

Esta publicacion se terminó de imprimir el 22 de noviembre de 2016 en la ciudad de méxico.