

English and Spanish version

Oswaldo Macià

The conversation between Oswaldo Macià and Hans-Michael Herzog was held in Spanish and took place in London (Great Britain) on April 25, 2004.

Hans-Michael Herzog: I would like to know how you became an artist, when, where, why? In other words, your story as an artist.

Oswaldo Macià: I used to live in the center of Cartagena, in San Diego, in the old part of the city, and the School of Fine Arts was located there. When I was about fifteen I went to the school and asked what were the requirements to enroll. I became a student and found some interesting teachers who helped me formulate the questions or the chaos of questions I had. It was a very formal school, traditional, but the city of Cartagena had the advantage of being a port where all kinds of rare birds used to pass through, many foreigners too. It was always like a center where all sorts of ideas are being bandied about, it's a smuggler city, things arrive that...

Contaminations.

Exactly, things that you could recycle. Thus, it was like being on a corner, being a country that is on the corner and on the corner is where things happen and exchanges occur. In a port city everything happens. The school was also frequented by a lot of people. The first pieces that helped me to get the money to go to Bogotá were sold to the owners of some hotels in New York.

What kind of work were they?

A series of drawings.

And what did you get with the money?

With the money I secured six months of living in Bogotá, which gave me the opportunity to study history at the Universidad Nacional (National University) in Bogotá. It also helped me to show my mother that you could make a living from this business. And in this way I was off to Bogotá. I stayed in the Universidad Nacional a short while because around that time there were so many protests at the university that it was open and closed, open and closed. One used to spend more time on the street throwing stones at the police and running than in the classroom. It was a sort of boiler room for political ideas, and even more so in the Humanities Department. At that moment, my mother said: "You better start studying at the university because I'm not going to finance your life as an artist, bohemian or any whores." The only thing I could find close to what I wanted to do was advertising. It was then that I met Fernando Arias. Honestly, I didn't think it was a very exciting profession so I left and decided to apply at the same university to teach art to first year students at the School of Graphic Design. And because I had a diploma from the School of Fine Arts and another diploma from the National University, they thought that what I was producing was interesting. I was very young, 22 years old. I was taking some teaching courses to qualify as a lecturer at the university. At the meetings at the university I used to see guys who had spent eight years doing exactly the same thing, and stability always makes me panic. No, no, I need the adrenaline that comes with insecurity. Then I spoke to the university's director and said to him: "You know what, find me an exchange program because I want to get out of here." Through my own efforts I managed to get a place to study art history in Barcelona, something I've always been interested in, from the Gothic back to antiquity, the Byzantine period. But leaving Bogotá and moving to Barcelona is like moving to a small town. I'm talking about 1990. But the university was very good.

And for how long did you stay?

For two years. I also used to go to Valencia. As you know, my family lives there. I did a lot of things in Valencia, in the galleries there and also in Madrid. If you come from a city of eight million people you arrive in Barcelona and then you go to Paris, Berlin, London and then you start to move faster, searching for things that are *happening*, for action. Barcelona did not offer me those things. I then worked for a time as an assistant in a photography and poetry bookshop. I used to come to London frequently since I had some friends over here studying photography and going to film school. I came to London and I enrolled myself at the Guildhall University. Firstly because I needed papers and a work-space and because the best way to arrive in a city is through a university. I began studying at the University of East London and left Barcelona, which was very useful as a bridge or platform for the transition between Latin American and Europe. I completed another Bachelor of Arts in sculpture. I was working over here, too. I used to obtain subsidies from various restaurants to finance my exhibitions. One way that people work over here is that everyone has to finance their exhibitions, which I think is rather cool. So nobody comes and tells you how to do things. It is a very self-sufficient way of doing things. I think it is fantastic to find a place where you can fight and achieve things through your own ideas, and not because of who you are, like in Barcelona or in Bogotá. This is a neutral market where ideas have a place, which was something fundamental for me. I did an exhibition that the critic Jean Fisher liked very much. She wrote about it and suggested that I do an M.A. at Goldsmiths College London University. I had a squat in East London, a huge Victorian house where I was living with three other artists and I was doing some impressive installations, we were making and unmaking. East London is a creative kitchen with a bunch of incredible artists, it is effervescent, and it is competitive. If your ideas are good, well, get it, do it. It is hard, but the satisfaction is enormous. So I was selected for the M.A. at College. They demanded that you stay from nine in the morning until five in the evening reading in the library. Something like that, a year of your life with you worrying about nothing else, only putting your mind to work on whatever you want. In those days they used to have tutorials where you could invite whoever you wanted to have a chat, from a lawyer to a dentist. They used to have a woman whose only job was simply to get you that person, it was fantastic because, for example, one used to say, "Look I know that Hans is in London, get me an appointment and tell him to give me a time and date, I have a project that I want to show him and I would like his opinion." The college gave you contacts. Each of us used to have twenty of those talks, so you were always paying attention to who was visiting London in order to get to talk to that person. There was a guy who was a flower specialist and I wanted to talk to him, they got him for me and we talked, obviously, about smell and about the things that he was doing and the things that I have always been interested in, which is communicating with smell in the visual arts, it was the perfect subject to talk to him about.

How did you arrive at the idea of smell in visual arts?

Well, let's start with the fact that there is a crisis in visual arts and that the idea that civilization and culture are developed through writing, and that knowledge is obtained through reading, have been imposed on us. We got this through Freud and also through all those nineteenth century thinkers, but we could also begin with Descartes and accept that we obtain our knowledge through the sense of smell and through the other senses. So between these two schools that run parallel to one another, I would agree more with the idea that we reach knowledge through our senses. This is why the concept of the aesthetic, which is totally based on vision, becomes completely disadjusted, dislocated and displaced by an olfactory aesthetics, which could be considered a primitive or basic aesthetic. That way you have the rational part of the visual, you have hundreds of explanations to justify what you see, and there is an aesthetic and an ethic form.

What I'm doing is confronting our sparse olfactory vocabulary with visual art, which is an art that is not solely visual but also sensorial. With so many installations and audiovisuals, nobody realizes that there are two senses involved in what you are watching, the "auditory" and the "visual," and that they are actually two things, so that if you listen to it, it is one thing, and if you see it, it is another... So I began writing my thesis at Goldsmiths College about visual-olfactory pieces and audio-olfactory ones. *Memory Skip* [fig. 1], for instance, is a visual-olfactory piece. You come in there and it is pure scent, and it is visual because there is a yellow tank full of green liquid. But then you negotiate the situation and you say, ah that's a skip. But "skip" means jumping from one chapter to another randomly, that way the skip functions as a catalyst between the two senses. Furthermore, consider the meaning of the word "skip" at an epistemological level and what it physically does; it is transporting the memory from one place to another through the sense of smell. Because if you enter a place that smells of pine trees, the memory is going to take you, for instance, to the toilets of your primary school where they used the same disinfectant, or to your grandmother's house, or to the visit you made to Norway. What does memory do? It skips, changing from one subject to another subject. It jumps from the location in which you are, the museum, to a memory that you have. The audience will be negotiating with the piece.

Returning to the question about the way through which we gain knowledge, and knowing that knowledge is the power of the economy, those who have knowledge have power, the one who rules is the one with knowledge and control. Power is held by knowledge and whoever has power buys knowledge and manipulates it. Knowledge is the totality; in certain ways it is the center. But how do we store that knowledge? In our memory. How do we perceive knowledge? That is what I am interested in, and that is a universal theme. Each culture perceives it in certain ways, but those who hold economic power are the ones who can say how to reach knowledge or what knowledge is. This is where epistemology comes in.

The power to define.

Exactly. When we talk about knowledge, the limits of our senses, of how we perceive knowledge, also appear. Because we never think that we can only see 700 nanometers, we think that we see everything. And we believe that we can hear more than 20 kHz, but bats talk at a higher frequency and you don't even know about it. But we continue with the arrogance that we perceive and that we know. The history of knowledge is a house of cards that cannot stand an examination. The arrogance of the human being, the belief in knowledge is exactly what my work questions, the point around which my work revolves... To create pieces where we can somehow question or enrich the audience's vocabulary. Also, to create new words for them to understand their daily life a bit better. That's what my works look for in the pieces I propose.

Could you give me an example?

The pieces that I do about memory, the interviews and the archives, are pieces where I create an archive, like in the work *Vesper* [figs. 2–3]. The title comes from the chants performed in churches around 7:00pm. "Vesper" comes from "vespertina," from Venus, the first star that comes out in the evening, and Venus is a beautiful woman—all these associations. And *Vesper* is also a reference to Ovid and his *Metamorphoses*. It was the punished women who knit the future and with that same thread they could unravel the future, it is a very beautiful metaphor. You create the sensation of what memory is, you can recreate it or forget it or erase it. *Vesper*, like all works, has layers and layers and layers. I am interested in working with memory as an archive. At a universal level there are the institutions that have bunkers where they place memory and control it. If tomorrow we want to know how your grandmother spoke in the 1950s, we have to go to a word bank, to an oral archive in order to find there how your grandmother spoke in Germany. But before

finding your grandmother they would have decided if they were going to archive her or not; they are memory censors. This is very curious, isn't it? What we keep and what we do not, it depends on each archiving institution, obviously.

But it is very important that these institutions exist.

Of course it is important to archive memory because then it won't disappear. Linguistic genocide comes from it, the disappearance of languages and the sort of things that many nations suffer. Years of knowledge vanish. *Vesper* is all about creating an archive of joyous memories because an archive is almost always full of negative memories. The media goes where the bomb detonates. We know about Rwanda because of the massacre, otherwise we wouldn't even get to know what the hell happened over there. For no other reason would it reach the front page. Therefore, I have created an archive of positive memories simply by making a parallel mirror. You need to remember something positive in order to survive in your daily life. I collect positive memories and they are always surrounded by a very particular voice. Talking to a taxi driver is not the same as talking to your mother and evoking some sort of memory. The voice becomes softer, it slows down, has a different kind of harmony, and that's the voice I am after when creating a choral piece. *Vesper* is a choral piece that already has 209 interviews with women and at present there are 55 loudspeakers and more will be added later, with more than twenty sound channels, a voice coming out of each channel, producing a whole piece of choral music. So you get invited to a concert that sounds like a Gregorian chant, individual voices become a polyphony and it reaches a point where it becomes a cacophony because you no longer understand anything, and then it turns into, if you look at it as Orientals do, a heterophony: "hetero," others, voices of others. I am very interested in the concept of heterophony because these people are never going to be in any concert as singers or soloists, and each woman speaks of her happiest recollections. At the moment we have nine or more different languages, and each language is a different texture. Imagine Haitian Creole compared to Norwegian, they are two completely different worlds. It is a whole phonetic symphony of such exquisiteness. I don't understand what they say; I go with translators every time I work on this project. But it is like enhancing the vocal element, giving a voice to those who do not have it, and transforming it into a symphony with a whole theoretical framework and the structure of a symphonic piece. And you have a proper invitation, it has the moment when it is played, its starting time, and you are invited to a twenty-minute piece that is all audio. This way, we first had to create an oral archive with two hundred interviews, only of women, which I will later donate to sound libraries or archives because all the women have signed giving me the copyright of their voice recording.

***Vesper*, which year is it from?**

From 2000. It started in the Caribbean in more than seven countries. Aruba, where they speak a fairly mixed kind of Dutch; Martinique, French; Haiti, Creole, French; Cuba, Castilian (Spanish); Puerto Rico, Castilian and English; and the English speaking ones which are Jamaica and Trinidad. I just returned from Oslo where some recordings were made because this year the piece is also going to be presented in Oslo. After that I am off to Shanghai, China, where in collaboration with the University of Shanghai we are going to continue making recordings. I have had conversations with a person from the British Museum who is a specialist in Ancient Chinese music and he is helping me understand how the choirs work, how Chinese voices sound like, how this language is used in popular music.

It is a completely new universe.

Exactly. It is no longer about the choral technique used to compose polyphonies. I always look at thirteenth century models for composing music and I work based on that. It is a conceptual piece, I am not ruled so much by music because I am not a musician but I take

the format of very basic scores, in the same way that music was constructed in the thirteenth and fourteenth centuries, when it was created without writing music but solely with the voices.

What is the most important factor for you? What kind of impact do you want your work to have?

I think that my work starts from a personal universal concept. Like the bird symphony, *Something Going On Above my Head* [figs. 4–5]. There are things on which anyone can have an opinion, and I'm interested in that dialogue with the audience because I take the work from the audience and I don't create from an egocentric point of view. I think that knowledge, if it comes from here, is recycled and returns. That's the only way of producing culture, of educating. It's presenting it and not just assimilating it, filling me, fattening myself, and fattening those four other people who are with me. No, I think that the only way is to grab that information, transform it and give it back to the audience and they, at the same time, return it to you. That way I can be alive. That concept of the personal universal is what I consider fundamental. I live in a place that is truly multicultural. I don't say that I live in London; I say that I live in East London because if you send me off to live in Hampstead or Knightsbridge these are the most boring places in this fucking world. I would rather live in a fishing village in Cartagena. I'd have a better time than living in a place like that. I live here because I feel closer to reality in this community of people from all over the world that lives here, on this street, in this neighborhood, in this area.

Somehow, this is the perfect place for cooking up these ideas.

What you deal with ought to have a solid, dense and profound dialogue, but it must also be personal. Not like those elitist pieces made exclusively for that ghetto of pseudo-intellectuals that we think we are. No, everybody has the intellectual power to understand what I do, like your mother or my mother, but that doesn't mean that the work has to be as banal as McDonald's; for everybody's pleasure and all palates. No, the work can have a reading but also layers upon layers allowing people to go deeper into them according to their own levels. The work has to offer that facility to many readers. Many will read one line; many will read between the lines too. Many will be able to go deeper. I think that's the richness of a piece. A piece cooked with a whole series of ingredients where you can separate all the spices according to your own knowledge once you take a bite... It's the same when you listen to music. If you have had more education, you will be able to perceive more. So, how can you talk of a language when it's not a universal language?

How does the act of composition function, basically, substantially, in your work? It seems to me there is a lot of randomness in it, isn't there? That in most cases you don't know what the result is going to be. What is the percentage of chance in the proceedings? And how does the mixing work?

An easy way to reply is to say it is arbitrary, but it is not arbitrary. I create groups, like for example when I composed *Something Going On Above My Head*. After obtaining 2,000 sounds of birds I divided them into four groups, 500 from Asia, 500 from Africa, 500 from America, and 500 from Europe. That way it is much easier to organize because you take 500 instead of 2,000, and you start organizing them in such a way that they sound as a group and you start alternating them. Something similar happens with the voices. I have these 200 voices, sixty-minute histories that I have to edit. So I start making packets with certain sounds that I find interesting. There are very gruff voices; there are voices that I have been so impressed with that I can tell you their names because I get involved in the stories and the sound. I can tell you about Pat Bishop of Jamaica. I have other voices that are very soft and passive. And I have other ones that are not impressive as voices but because of their linear, narrative and profound stories. I also have voices like *allegros*. I have some women from Haiti that speak as if they were singing. Like bursts of laughter

within the voice itself. I don't know what they are telling me but I know that their story is good. Then you have those sparkles of the *allegros*. There are all sorts of textures; thick, fine, long, others that are totally rough. That is sculpture. Before I go to bed I get into my hammock, press play and start to listen. Other times, you simply make a selection, throw away and start to reorganize them one more time. I start breaking them down into different groups. It is like composing; creating volumes with voice textures. Norwegian women's voices are very sweet and flat. It's like a snowy white landscape, quite still, very fresh. Suddenly, you have some sparks, some sharp voices, but they are linear narratives. You don't have the exuberance of the cry, that thing does not exist.

Where do you find these people? Each time that a voice catches your attention, do you go and ask?

It can be that way or also by previously arranged appointment. There is one thing about the academic world: people who work in institutions are interesting. The way they construct their answers is rational. Public venues for presentations are quite controlled...It is also good to have these kinds of people, structured, well spoken, with clear language. You have to have the other ones too, much more emotional, immersed in the conversation. That way you have a great variety of textures that enrich the audio piece.

Could you also imagine a piece with negative material?

I think there is already a lot of that. If you want to listen to something negative, listen to a collective burial and there you will find all kinds of chaos and cacophonies of voices, of cries. A Palestinian burial is a sum of voices crying and shouting negativity. We get that on a daily basis.

What would be the idea of beauty in a voice?

The voice alone does not exist without the message and the idea. What makes it beautiful is what the voice says. The story of a person, whoever that person is, if it says beautiful things to you, is beautiful.

And what would be the difference between the symphony of birds and that of human voices?

There isn't any difference. The concept that birds are the animals that sing best is entirely a human creation. The concept of the aesthetic is totally arbitrary.

Of course, but I was referring to the difference between "natural" and "cultural."

What happens is that birds also have their concept of culture. There is no difference in that respect. Birds learn to sing depending on their own interests. They learn to sing when they want to fuck the female bird at their side. The idea for doing this piece is that this bird has learned from other birds and has taken the sounds of its surroundings. Then he is a victim of his cultural journey. There is a very, very good experiment made in the 1970s. They took three eggs from a nest, they sent one to Germany, one to France and another one to England and each bird had an accent from the area where it came from. They don't sing in the same way, each one has its basic "beep," but alternates depending on its needs. For the bird to fill itself with air and perform a one-minute solo it needs to eat well. And the bird eats well because it is interested in the female bird that is there. And the female is thinking, "The one who sings better is the one who is better fed and is the one who is going to reproduce better. I am going with him, no doubt." It cannot be otherwise. Do you know that I spent five sodden years in the library reading about birds while I was extracting sounds? For example, the bird that sings most is the bird that doesn't have colored feathers or unattractive black feathers. Obviously, they are the ones who sing most because naturally the competition makes them weaker. In order to get a partner and mate they have to have a beautiful tune. And then you have the peacock, the one with the most beautiful plumage, but please do not let it open its beak. That's the irony of life. Nature shows it to you.

The acculturation of those animals is interesting.

I find it fascinating to work with animals as an analogy to human beings... It is fantastic. **Does that mean that it doesn't matter if your material is sometimes women, other times birds; it is the same, it is phonetic material for you.**

Yes, the concept is a framework I present to the audience for them to negotiate.

I looked up the words to describe the qualities associated with sound, for instance, "sound," "timbre," "racket," "tune," "noise," but it's insufficient. There is a lack of words for all that. It's like with smell when people use colors to be able to communicate.

Yes, it's like that; there is a lack of vocabulary. I did an experiment with this work *Vesper*: I sent the sounds to a *parfumeur* in Holland and he made 55 sweet smells of the 55 interviews I sent. He listened to each interview and transcribed it to smell. He's a *parfumeur* with whom I work, a "nose person." Imagine yourself experiencing that from a work: you are no longer going to read it in an audio-visual way; instead it appeals to your primitive being. Freud thought the primitive part is olfactory. Furthermore, it's primitive because it belongs to reptiles that don't have visual capacity. Basically, that is to confront knowledge.

How many works of audio do you have? *Something Going On Above My Head*, *Vesper*...

The one that I am doing right now, which still remains untitled, is a symphony for the Liverpool Biennial, based on crying. It also involves using archival documentation about that language which is crying, a language that is born with us. I am searching in different archives forms of the universal language of crying in various parts of the world: Rwanda, Palestine, Colombia, England, and Norway. Now that I am going to China I will bring some samples too.

And with the composer Michael Nyman, what are you going to do?

I think that he is going to play some chords between the takes. I don't know, maybe. Right now I think it is interesting because the material is very hard and some piano notes could help people negotiate the piece. Culturally, we have been taught not to negotiate with crying. And that is a natural thing that everybody has and only human beings possess. But expressing it is blocked culturally. So it would be healthy in these days when we no longer believe in the visual aspect to understand a little about the aural element, that people cry and maybe to understand why it is they cry. It is to renegotiate with the sound, which is a language, it is a calling. When people cry they communicate. You understand whether they're crying because of hunger or happiness or grief or any other of the thirty thousand reasons that a person could possibly give for crying. We're working on it, gathering a lot of material from international archives and putting together that piece for September.

There are other pieces, such as *Cleanaway* [fig. 6]. It was a sound and visual piece. It is some rubbish containers with speakers inside them emitting voices from daily life, people talking about their daily routines. They are some rubbish bins that you have here in England that say "Cleanaway," which is the company. And on top they have fifty thousand cotton buds to clean your ears, then the sound comes out talking about daily life, of how do you prefer your fried eggs in the morning and how do you take your coffee. That's why *Cleanaway* is what we are erasing. Each day we listen less to the people beside us, the elderly, or anyone in particular. That has already become natural. Me and the me-me. What I say and what I think. We erase the voices of other people; everything seems to us too banal to listen to. The only thing that interests us is the life of celebrities.

Could you talk to me about *The Sound of Smell (Who Cleans Whom)*? [fig. 7]

That work is based on the principle of synaesthesia, where one sense awakens another sense, and it consists of crushing seven different types of pine branches during 45 minutes. I went to the botanical gardens to talk to a botanist because there are 57 different kinds or more, and we talked about the best way of extracting the essence of pine. Then the guy

suggested some seven different plants. I took the seven plants and during 45 minutes I crushed those plants in a sound studio. When this sound proof studio, obviously very enclosed, was full of pine smells and it really smelled of pine essence, I asked the engineer to record the molecules floating in the air. He then recorded the crushing for 11 minutes and 56 seconds. The CD of *The Sound of Smell* was produced, which is an audio piece but it awakens the sense of smell in a synaesthetic process. The subtitle of the piece is *Who Cleans Whom?*. In every cleaning process there are always certain aspects through which cleaning is more the covering up of dirt than a real cleaning. The work is based on the technological impossibility of being able to capture molecules of smell on a CD. But mentally it is possible to do so because we know that synaesthesia exists. You listen to the coffee maker at home and you start to salivate simply by listening to it. Or you are strolling along and you perceive the smell of a particular sauce that smells a little bit like fried tomatoes with a bit of onion and, fuck it, you start to salivate. You understand? And you start to imagine a steak with that sauce on top of it. And everything happens through the sense of smell. That's why it's used a lot in all supermarkets where they bombard you with olfactory essences to open up your appetite for that piece of fresh French bread or pizza. It's all molecules they are throwing at you and the brain is turning them into visual images and awakening your palate.

You also have a work with the smell of animal excrements. I was very impressed with the search that you did to collect...

The Imperial College has a program in which every year they invite two artists to be in-residence at the university. When the curators came to visit me I presented them with a project; creating the smell of Noah's Arc based on the theory and the list of animals made by John Wilkins [fig. 8] in the seventeenth century. John Wilkins is the founding father of The Royal Society of Science of Great Britain. Sitting in London he wrote the list of animals that went into Noah's Arc [fig. 9] and this book is in the rare books collection of the British Library.

I copied the list of these animals which were around 56 or 57, classified according to whether they were "dirty" or "clean," and "in pairs" and "without pairs" [fig. 10]. In other words, he made his classification a very personal one and all the animals were Northern European. Of course, nothing foreign could be found there, everything was local. Why not to create then an olfactory piece and question, at the same time, all religion, history, science and knowledge through the primitive medium of smell by creating a visually olfactory piece where these elements come to light.

What materials did you use for this piece?

Well, when these curators came and I told them of the project they gave me a residence in which I could have access to the facilities of the chemistry department to make the extracts of the excrement to produce a perfume. Then I looked for a zoo or a private animal park that could give me the excrements of the 57 animals that were listed. I was going to take these excrements to the laboratory for them to undergo a similar process that is performed on flowers to extract their essence. I had to get an assistant to help me in obtaining access to some of the many zoo parks in England, a real difficulty because we had the mad cow problem at the time. They had to wash all the farms and nobody was allowed to enter any farm or any zoo park. They forced me to have a chemist in the laboratory and also a laboratory assistant who was always next to me. Wherever I went, three people followed me. There were some chemists working in the laboratory who had been there ten years, and they were a bit pissed off because they were wondering "What is this man doing here?" It was very funny. The extracts were made and with the help of this friend, who is a *parfumeur*, the olfactory piece called *Provoke/Evoke* [figs. 11-14] was composed. After those months of work we had an essence that was the sum of the 57 excrements of all those

animals. With Jasper Morrison and his team of designers we had already designed this very minimal piece, open, simple, where we could present the work. The walls with the text were red, with the animals that went into Noah's Arc according to Wilkins. This means that any historian with knowledge of this material could re-question that knowledge through the sense of smell. You smell and you imagine and, even more, you create an opinion based on your ethical principles. You start to debate already from another point of view because it is another archive that speaks, not the visual one but the olfactory one that we all have. I want to make that association of the knowledge that you have in your olfactory archive contested by your visual archive; whether you are a clergyman, a historian, or a scientist that weight falls on you and you compensate it with your own knowledge.

It is a pioneering work isn't it? Artistically, who else does work in this field?

There are many artists who have employed the element of smell as a support for the visual one, sometimes in a very accidental way. Like when Anya Gallacio made that piece with a lot of flowers in the ICA many years ago and I asked her if she had considered the element of smell and she hadn't, it was more the visual impact because there were hundreds of red roses. The strongest aspect of that piece happened three days later when those flowers decomposed. Visually, at the beginning, it was very beautiful; whiteness full of red roses. By the third day nobody could stand the smell. I believe that exhibition was cut short because the decomposition of that organic material hadn't been considered. Sometimes the element of smell gets out of hand and it becomes stronger than the visual.

What would be your greatest piece, your utopia, if you could have the possibility of doing whatever you want?

Look, everyday I wake up with a different idea. This is why I don't operate with galleries because I'm not a businessman. I cannot produce twelve pieces a year. I produce two at most and I am more than happy doing only two. So this is something in which people have very little commercial interest. I don't want the piece to have visual backup because it is not a visual piece. The weight of the visual within the context of art is so strong that you have to use very small doses of the visual so the audience can open up their other senses and understand things in a different way. Because the tendency is wanting to visually rationalize it. Obviously, that's the way the brain works. If you have three words to say something with smell, you will use 200 of the visual type to describe it instead. That's how we renegotiate the information. Now, next year we have this show for the Hayward Gallery that I would love to produce and that is based on the smell of human beings. I want to create the phone book of human smells, where I collect smells from many cultures. I have had this project in my mind for several years. The people from the Hayward Gallery are making an exhibition on sex and communications, intimate communications, and they want to include this piece. The idea is very simple. When I was working at the Imperial College, I was talking to some scientists about the possibilities of taking sweat samples from people; to extract the genes and create personalized perfumes. Each culture has its odor. Africans smell a certain way, Europeans another way, Asians another way and Hindus another way. We smell of what we eat. But there is an olfactory barrier that does not allow communication and we always judge the other by his/her odor. Black Africans believe that if you don't smell you are not healthy. You ought to have an odor. So, all that stuff about odor is a cultural thing because we always do it from our own point of view but never from someone else's. Suddenly you say: "I don't like that Hindu guy," and you say, "I don't like him because I don't like his odor." And you will never like the guy because you haven't crossed that invisible, olfactory barrier. Everything exotic has to do with that. The exotic one brings smell, brings color, and brings a lot of stuff. How are you going to appreciate a work with all those prejudices? If you don't put everything on the table and analyze it, you don't understand them. You're going to judge aesthetics without knowledge, within a

personal visual framework. The piece is very simple; it consists of working with a laboratory, taking at least ten groups from which we can extract sweat samples, including children and the elderly. Working with a chemist, we then process those odors and build transparent isolated booths where people can walk through and perceive those personal essences without labels, without names, without any kind of identity. It's like a universe of odor. That molecule of smell can be multiplied and form the perfume base without scent, that's an alcohol used by *parfumeurs*, and that essence evaporates with the essence of the human. You won't know if you are passing next to a Hindu, a black, a white or an Oriental. It's that matter of the invisible language of knowledge. And if I can navigate in that space and bring the audience to it, we'll realize that we are unaware of it. That we are not really connected with that language but it does exist.

Right now, which country has the best oral archives?

The best ones I don't know, but the most extensive ones are here in London in the National Sound Archive, which is a section of the British Library.

And since when have they been collecting?

For a very, very long time. They have better ones than Germany and France. France also has a big one but this one is the best. I've been looking at this material since around 1996. Archives are the physical part of memory and if we want to negotiate with knowledge, we have to negotiate with memory. If there is no memory, there is no past. If we want to question what we have, archives must be used. And well, all those paths lead to this smell project that would be the project of an atlas of human smell. The project of all the shit we splash on the body so that the odor won't come out. We don't want to communicate with our own odors. Instead, culturally we apply a layer of I-don't-know-what-to-pretend. We are not ourselves but the veil of smell that we always wear. We wash our own way of communicating which would be the clear and honest one. I'm very much interested in all those layers of barriers that exist in communicating with smell, which is primary and primitive. I am interested in what's primitive, forget about the pseudo-intellectual stuff, what's primitive is eternal, discourses change but what is primitive is forever. Strike there and you will strike something universal.

In this exhibition almost all artists deal with Colombian themes. OK, you no longer live in Colombia, that's another thing and another matter, but in any case: your work does not take you to a country, neither to Colombia nor to Great Britain. Your pieces are more of the universal kind. Do you feel Colombian, British, cosmopolitan, global?

I think I will use a word that I love and it is that I am the guy on the corner. The corner is where everything happens. I am on the corner here, because in London, Hackney is like the corner. Here you have all the cross-roads. From whores to celebrities and less than celebrities. Also, I come from Colombia, which is a corner in South America, and I come from the Caribbean, which is another corner. In Cartagena we are on the corner. And what do we do on the corner? Because we are a hot weather culture where everybody has to be on the street because it's fucking hot indoors, we are out there, on the corner.

This thing of putting labels, whether you're from here or there, honestly, I pay very little attention to it. We live in a society in which we are like professional soccer players. You wear the T-shirt of whoever pays you the most because it's convenient for you. And if we play in the global market, you put on the T-shirt of the highest bidder because in that space you can develop your skills as a player. And because you play at an international market level you are international but you are still the guy from the corner, from the San Diego neighborhood and you now go to San Diego and not even the San Diegans live in their neighborhood. A lot of tourists have arrived and bought the houses in the center of Cartagena. There is now a bunch of foreigners in San Diego. Nowadays you're even a foreigner in your own neighborhood. And you go to your local bar and you're the odd

Oswaldo Macià

La conversación entre Oswaldo Macià y Hans-Michael Herzog tuvo lugar, en lengua española, el 25 de abril de 2004, en Londres (Inglaterra).

Hans-Michael Herzog: Quisiera saber cómo te hiciste artista; cuándo, dónde, por qué, es decir, tu historia como artista.

Oswaldo Macià: Yo vivía en el centro de Cartagena, en San Diego, en la parte vieja, y la Escuela de Bellas Artes quedaba en la parte vieja, entonces con más o menos quince años me acerqué y pregunté qué necesitaba para poder matricularme. Entré y encontré a unos profesores interesantes que formaron las preguntas o el desorden de preguntas que yo tenía. Es una escuela bastante clásica, tradicional, pero Cartagena tenía la ventaja de ser una ciudad puerto por donde pasaban todo tipo de pájaros raros, muchos extranjeros también, siempre fue un centro donde se cocinan ideas, es como la ciudad del contrabando, llegan cosas que...

Contaminaciones.

Exactamente, cosas que se pueden reciclar. Entonces es como estar en una esquina, ser un país que está en la esquina, y en la esquina es donde pasan las cosas y donde se hacen los cruces. En una ciudad puerto pasa de todo. Por esa escuela también pasó mucha gente. Los primeros trabajos con que conseguí la plata para irme hacia Bogotá fue una venta que les hice a los dueños de unos hoteles de Nueva York.

¿Qué trabajos eran?

Eran una serie de dibujos.

¿Y con la plata que conseguiste?

La plata que conseguí me aseguró seis meses de vida en Bogotá, ésa fue la oportunidad de irme a estudiar historia a la Universidad Nacional de Bogotá. Era también como para demostrarle a mi madre que con este negocio se podía vivir. Y así arranqué a Bogotá. Ahí estuve en la Universidad Nacional un poquito porque en esa época había demasiadas revueltas y a la universidad la cerraban, la abrían, la cerraban. Uno pasaba más tiempo en la calle que en la universidad, más tirando piedras y corriendo que en las aulas. Era un cocinero de ideas políticas, y más los departamentos de Humanidades. En un momento mi madre me dice: –Tú te metes en una universidad a estudiar porque yo no te voy a financiar la vida de artista, de bohemio o las putas–. Entonces lo único que encontré más cercano fue estudiar publicidad. Ahí fue cuando conocí a Fernando Arias. No me pareció tan excitante la profesión, honestamente. Entonces me retiré y me presenté a la misma universidad para enseñar arte en la Facultad de Diseño Gráfico, a los principiantes, y como tenía un papel de la Escuela de Bellas Artes y otro papel de la Universidad Nacional, a ellos les pareció interesante lo que estaba produciendo. Yo era bastante joven entonces, 22 años. Estuve tomando unos cursos de capacitación universitaria para ser catedrático de la universidad.

En las reuniones de la universidad yo veía a tipos que llevaban ocho años haciendo lo mismo, y a mí la estabilidad me da pánico. No, no, yo necesito la adrenalina de la inseguridad. Entonces hablé con el director de la universidad y le dije: –¿Sabes qué? Consígueme un intercambio porque yo me quiero largar.– Me conseguí por mi propia cuenta una plaza para estudiar historia de arte en Barcelona, algo que siempre me ha interesado, desde el gótico hacia atrás, la parte bizantina. Pero salir de Bogotá y meterte en Barcelona es meterte en un pueblo. Estoy hablando del '90. Pero la universidad estuvo muy bien.

¿Y cuánto tiempo te quedaste?

Dos años, que me sirvieron para moverme también en Valencia; como sabes, mi familia vive en Valencia. Me moví mucho en Valencia, en galerías de ahí, y también en Madrid. Si vives en una ciudad de once millones de habitantes, llegas a Barcelona y entonces vas a París, Berlín, Londres, te empiezas a mover con más rapidez, buscando más *happening*, acción. Barcelona no me ofrecía esas cosas. Trabajé un tiempo como asistente de una librería que vendía libros de fotografía y poesía, y ya venía con mucha frecuencia a Londres, tenía unos amigos que estudiaban fotografía y cine aquí. Me vine a Londres y me presenté a la Guildhall University. Primero porque necesitaba papeles y espacio para trabajar: y la mejor forma de entrar a una ciudad es a través de la universidad. Me vinculé con esa universidad y dejé Barcelona, que me sirvió mucho como puente o plataforma en la transición entre Latinoamérica y Europa. Estudié otro B.A. en escultura. Trabajaba aquí, conseguía subsidios con varios restaurantes para que financiaran las exhibiciones, una forma de trabajar que tiene la gente aquí, que todo el mundo se tiene que financiar sus exhibiciones, que a mí me parece bastante bacana, que nadie venga a decirte cómo hacer las cosas. Es una forma bastante autosuficiente. Me parece fantástico encontrar un sitio en donde tú puedes pelear y puedes lograr cosas, ya por tus propias ideas, no por quién eres, como en Barcelona, o como en Bogotá también. Aquí es un mercado neutral donde las ideas tienen cabida, entonces eso fue fundamental para mí. Hice una muestra que a la crítica Jean Fisher le gustó mucho, escribió sobre eso y me sugirió que hiciera un M.A. en el Goldsmiths College de la London University (Universidad de Londres). Yo tenía un *squat* en el este de Londres, una casa victoriana inmensa, donde vivíamos otros tres artistas más, y yo hacía unas severas instalaciones, estábamos haciendo y deshaciendo. El este de Londres es una cocina de creación, aquí hay una mano de artistas increíbles, es efervescente, es competitivo. Si tus ideas son buenas, pues, consíguelo, lógralo. Es duro, pero las satisfacciones son más altas. Entonces, en el College me seleccionaron para ese M.A. Ellos te exigen estar de las nueve de la mañana a las cinco de la tarde en la biblioteca leyendo. Una vaina así, un año de vivienda, tú ya sin preocuparte de nada, sólo para poner la cabeza en lo que quieras. En ese tiempo tenían unas tutorías donde uno podía invitar a quien quisiera, tener una charla, desde un abogado a un dentista. Tenían a una mujer ahí que simplemente se dedicaba a conseguirte esa persona, era fantástico porque, por ejemplo, uno decía, mira, sé que Hans está en Londres, me consigues una cita con él, que me dé una hora, tengo un proyecto, quiero enseñárselo y conocer su opinión. La universidad te contacta. De esos teníamos veinte cada uno, entonces uno estaba alerta quién visitaba Londres para conseguir una charla con esa persona. Había un tipo que era un especialista en flores, y yo quería hablar con él, me lo consiguieron y hablamos, obviamente sobre el olor y sobre las cosas que estaba trabajando y las que siempre me han interesado, sobre la comunicación olfativa en el arte visual, era perfecto para charlar con él.

¿Cómo llegaste a esta idea de lo olfativo en el arte visual?

Bueno, empezamos por el hecho de que hay una crisis en el arte visual, y que nos han impuesto la idea de que la civilización y la cultura se desarrollan a través de la escritura, y que el conocimiento se percibe a través de lo que leemos. Eso lo tenemos desde Freud y en todos aquellos pensadores del siglo XIX, pero también podemos salir a partir de Descartes y ver que percibimos nuestro conocimiento a través de la parte olfativa y a través de los sentidos. Entonces, de entre estas dos escuelas que corren de manera paralela, yo estoy más de acuerdo con que alcanzamos los conocimientos a través de los sentidos. Por eso el concepto de la estética, que está totalmente basado en lo visual, queda completamente desajustado, dislocado, desplazado, a través de una estética olfativa, que se puede considerar una estética bastante primitiva o básica. Entonces, tienes la parte racional de lo visual, tienes cien excusas para justificar lo que ves, hay una manera estética y ética.

El poco vocabulario olfativo que tenemos, lo confronto con el arte visual, que ya no es un arte solamente visual, sino sensorial. Con tantas instalaciones y audiovisuales, nadie piensa que son dos sentidos lo que estás viendo, lo “audio” y lo “visual”, y son dos cosas que si tú lo escuchas, es una cosa, y si lo ves, es otra. Pero lo pones en conjunto y creas otra cosa. Entonces yo empecé a escribir mi tesis en el Goldsmiths College acerca de piezas visuales olfativas o auditivas olfativas. *Memory Skip* (Salto de la memoria) [fig. 1], por ejemplo, es una pieza olfativa visual. Penetras ahí y es totalmente olfativa, y es visual porque hay un tanque amarillo, lleno de líquido verde. Entonces negocias y dices ah, eso es un *skip*. Pero “skip” significa saltar de un capítulo a otro sin que tenga ninguna relación, entonces el *skip* funciona como el catalizador de los dos sentidos. Además, a nivel epistemológico, lo que significa la palabra “skip” y lo que hace físicamente: transporta la memoria de un lugar a otro a través del olor. Porque si llegas a un lugar donde huele a pino, la memoria te va a llevar a los baños del colegio, por ejemplo, cuando estabas en la primaria, que usaban el mismo limpiador, o a la casa de la abuela, o a la visita que hiciste a Noruega, entonces qué hace la memoria: *skip, changing from one subject to another subject* (salta, cambiando de un tema a otro). Salta de la localidad en que estás, que es el museo, a un recuerdo que tengas. El público va a estar negociando con la obra.

Volviendo a ese planteamiento de la forma de cómo alcanzamos el conocimiento, y sabiendo que el conocimiento es el poder de la economía, el que tiene el conocimiento tiene el poder, quien manda es quien tiene el conocimiento y el control. El poder lo tiene el conocimiento y quien tiene el poder compra el conocimiento y lo manipula. El conocimiento es el todo, en cierta forma, es el centro. Pero, ¿cómo archivamos ese conocimiento? En la memoria. ¿Cómo percibimos el conocimiento? Eso es lo que me interesa y ése es un cuestionamiento universal. Cada cultura lo concibe de cierta manera, pero los que tienen el poder económico son los que pueden decir cómo se alcanza el conocimiento o qué es conocimiento. Ahí viene la parte de epistemología.

El poder de definir.

Exactamente. Cuando hablamos de conocimiento también aparecen las limitaciones de los sentidos de cómo percibimos el conocimiento. Porque nosotros nunca pensamos que vemos solamente 700 nanómetros, nosotros creemos que vemos todo. Y creemos que escuchamos más de veinte khz, pero no, más arriba los murciélagos hablan, y tú no te enteras. Pero seguimos con la arrogancia de que percibimos y de que conocemos. La historia del conocimiento es un castillo de naipes que no soporta un examen. La arrogancia del ser humano, el creer saber y el creer conocer, es lo que cuestiona mi trabajo, alrededor de lo cual gira mi obra. Crear obras donde en cierta manera podemos cuestionar o enriquecer el vocabulario del público. Que se le creen nuevas palabras para que entienda un poco mejor su vida diaria, también. Eso es un poco lo que buscan las obras que propongo.

¿Puedes darme un ejemplo?

Estos trabajos que hago sobre la memoria y las entrevistas y los archivos, son trabajos donde creo un archivo, como el de la obra *Vesper* [figs. 2–3]. El título viene de los cantos que se hacen en las iglesias a las siete de la tarde. “Vesper” viene de “vespertina”, de Venus, la primera estrella que sale en la tarde y Venus es mujer hermosa, todas estas asociaciones. *Vesper* es una referencia también a Ovidio y su libro *Las metamorfosis*, donde eran las mujeres castigadas las que bordaban el futuro y con ese mismo hilo podían desmontar el futuro, es una metáfora muy linda. Se crea la sensación de lo que es la memoria, que tú puedes crearla, olvidarla o borrarla. *Vesper*, como todas las obras, tiene capas y capas y capas. Me interesa trabajar con la memoria como archivo. A nivel universal, están las instituciones que tienen búnkers donde ponen la memoria y ellos la controlan. Si mañana queremos saber cómo hablaba tu abuela en los años 50, tenemos que ir a un banco de la palabra, a un archivo oral para que ahí podamos encontrar un sonido de

¿Cuál es el factor más importante para ti? ¿Qué impacto quieres que tengan tus obras?

Yo pienso que mis obras parten de ese concepto personal universal. Como *Something Going On Above my Head* (Algo pasa por encima de mi cabeza) [figs. 4-5], la sinfonía de pájaros. Son cosas sobre las que cualquiera puede tener una opinión y me interesa ese diálogo con la audiencia porque yo tomo la obra de la audiencia y no creo desde un punto de vista egocentrista. Creo que el conocimiento, si viene de aquí, se recicla y vuelve. Esa es la única forma de hacer cultura, de hacer educación. Es presentándola, no simplemente asimilándola, llenándome, engordándome yo, y engordando a cuatro más que estén conmigo. No, creo que la única forma es tomar esa información, renegociarla y devolverla otra vez al público, y ellos a la vez te la devuelven. Así yo puedo estar vivo. Ese concepto de personal universal es lo que considero fundamental. Vivo en un sitio que es totalmente multicultural. Yo no digo que vivo en Londres, digo que vivo en el este de Londres porque si tú me pones a vivir en Hampstead o en Knightsbridge, es el centro más aburrido de este hijoputa mundo. Mejor me voy a vivir a un pueblo de pescadores en Cartagena, la paso mejor que meterme en un sitio como éstos. Vivo aquí porque me siento más cerca de la realidad en esta comunidad colectiva de gente de todas partes del mundo que vive aquí, en esta calle, en este barrio, en esta área. De alguna manera, éste es el sitio perfecto para cocinar estas ideas.

Lo que tú negocias tiene que tener un diálogo sólido, denso, profundo, pero también debe ser personal. No aquellas obras elitistas, exclusivistas, para el *ghetto* de pseudo-intelectuales que creemos que somos. No, todo el mundo tiene poder intelectual para entender lo que hago, como tu madre, como mi madre, pero eso tampoco quiere decir que la obra tiene que ser tan banal como McDonald's, para todos los placeres y para todos los paladares. No, la obra puede tener toda una lectura, pero también capas y capas en donde la gente pueda ahondar según sus niveles. La obra tiene que ofrecer esas facilidades para muchos lectores. Muchos leerán una línea, muchos leerán entre líneas también. Muchos podrán ir más profundo. Yo creo que ésa es la riqueza de una obra. Una obra cocinada con toda una serie de elementos en los cuales puedes separar todas esas especies cuando te metes un bocado en la boca, de acuerdo con tus conocimientos. Lo mismo con la música, cuando la escuchas. Si estás más formado, podrás percibir más. Entonces, ¿cómo se puede hablar de un lenguaje si no es un lenguaje universal?

¿Cómo funciona, básicamente, sustancialmente, el acto de composición en tu obra? A mí me parece que hay mucho de aleatorio en eso, ¿no? Que tú no sabes en cada caso cómo va a ser el resultado. ¿Cuál es el porcentaje de azar en el procedimiento? ¿Y cómo funciona el *mixing*?

Una forma fácil de responder es decir que es arbitraria, pero no es arbitraria. Yo hago grupos, como por ejemplo cuando compuse *Something Going On Above My Head*. Después de tener dos mil sonidos de aves, los divido en cuatro grupos, quinientos de Asia, quinientos de África, quinientos de América y quinientos de Europa. Así es más fácil de organizar porque tomas quinientos en lugar de dos mil, que después vas organizando de manera que suenen en conjunto y vas alternando. Con las voces sucede algo muy similar. Tengo estas doscientas voces, historias que son de sesenta minutos que hay que editar. Entonces voy haciendo como paquetes de ciertos sonidos que me parecen interesantes. Hay voces muy gruesas, hay voces que me han impresionado tanto, te puedo decir hasta los nombres de las personas porque me involucro en la historia y en el sonido. Te puedo decir Pat Bishop, de Jamaica. Tengo otras voces que son bastante suaves y pasivas. Y tengo otras que no impresionan por las voces, sino por sus historias, lineales, narrativas, y profundas. Y tengo unas voces que son como *allegros*. Tengo unas mujeres de Haití que hablan como si cantaran. Carcajadas dentro de la misma voz. Yo no sé lo que me están contando, pero el

cuento es bueno. Entonces tienes esas chispas de *allegro*. Hay todo tipo de texturas, gruesas, finas, largas, hay otras totalmente rugosas. Eso es escultura. Antes de acostarme me meto en mi hamaca, aprieto *play* y me pongo a escuchar. Otras veces, simplemente seleccionás, botás y empezás a reorganizarlos otra vez. Voy haciendo paquetes y paquetes y paquetes. Es como componer, crear volúmenes con texturas de voces. Las voces de las mujeres de Noruega son bastante dulces y planas. Es como el paisaje de una nieve blanca, quieta, muy fresca. De pronto, algunos brillos, algunas voces agudas, pero son narrativas bastante lineales. No hay la exuberancia del grito, no existe esa vaina.

¿Dónde encuentras a esta gente? ¿Cada vez que te llama la atención una voz, te acercas y le preguntas?

Puede ser así o también pueden ser citas ya hechas. Hay una cosa en el mundo académico: la gente que trabaja en instituciones es interesante. Su forma de construir sus respuestas son racionales. Los espacios para presentarse al público son bastante controlados, está bien también tener a ese tipo de personas, estructuradas, *well spoken, clear language*. Hay que tener también a los otros, mucho más emocionales, envueltos en la charla. Entonces, tienes toda una gran cantidad de texturas, que enriquecen la pieza auditiva.

¿Te podrías imaginar también una pieza con material negativo?

Yo creo que de eso hay bastante ya. Si quieres escuchar algo negativo, escucha un entierro colectivo y ahí encuentras todo tipo de caos y cacofonías, de voces, de llantos. Un entierro palestino es una suma de voces llorando y gritando negatividades. Eso lo tenemos a diario.

¿Qué sería la idea de la belleza en una voz?

La voz sola no existe sin el mensaje y la idea. Lo que lo hace bello es lo que dice la voz. La historia de una persona, sea quien sea, si las cosas que te cuenta son bellas, su voz será bella.

¿Y cuál sería la diferencia de la sinfonía de pájaros y la de voces humanas?

No hay diferencia. El concepto de que los pájaros son los animales que mejor cantan es pura creación de los humanos. El concepto de la estética es totalmente arbitrario.

Claro, pero yo me refería a la diferencia entre lo “natural” y lo “cultural”.

Lo que pasa es que los pájaros también tienen su concepto de cultura. No hay diferencia en ese aspecto. Los pájaros aprenden a cantar dependiendo de sus propios intereses. Ellos aprenden a cantar cuando quieren follarse a una pájara que está al lado. La idea de hacer esta pieza es que este pájaro ha aprendido de otros pájaros y ha tomado los sonidos de su alrededor. Entonces él es una víctima de su recorrido cultural. Hay un ejercicio buenísimo que se hizo en los 70, que cogieron tres huevos de un nido, mandaron uno a Alemania, otro a Francia y otro a aquí en Inglaterra, y cada pájaro tiene acento de la zona donde está. No cantan iguales, cada uno tiene su “pi” básico, pero alternan dependiendo de sus necesidades. Para que un pájaro se llene de aire y se mande un solo de un minuto, se necesita comer bien. Y el pájaro come bien porque le interesa la pájara que está ahí. Y la pájara está pensando: “El que mejor silbe es el que mejor está alimentado y es el que mejor va a reproducir. Me voy con aquél, de una”. Eso no tiene otro sentido. Sabes que me mamé cinco años en la biblioteca leyendo sobre pájaros mientras sacaba los sonidos. El pájaro que más canta es un pájaro que no tiene color en las plumas, o que tiene plumas negras, por ejemplo, que no son muy atractivos. Son los que más cantan porque obviamente tienen la debilidad de la competencia. Entonces tienen que afinar muy bien para poder conseguir y poder procrear. Y ahí tienes el pavo real, que es el de las plumas más hermosas, pero que por favor no abra la boca. Esa es la ironía de la vida, te lo muestra la naturaleza.

Es interesante la aculturación de esos animales.

A mí me parece fascinante trabajar los animales por analogía a los seres humanos. Es fantástico.

Quiere decir que no importa si tu material una vez son mujeres, otra vez son pájaros, es lo mismo, es material fonético para ti.

Sí, el concepto es un marco que yo presento para que la audiencia navegue.

Busqué palabras para describir lo sonoro, por ejemplo, “sonido”, “timbre”, “estrépito”, “tono”, “ruido”, pero es insuficiente. Faltan palabras para todo eso. Es como con el olfato, que la gente usa colores para poder hablar.

Sí, es así, falta vocabulario. Hice un experimento con esta obra *Vesper*: le mandé los sonidos a un *parfumier* en Holanda y él hizo 55 olores dulces de las 55 entrevistas. El escuchaba cada entrevista y la transcribía al olor. Es un *parfumier*, una “nose person”. Imagínate esa experiencia de una obra: ya no la vas a leer de una manera audiovisual, sino que apela a tu parte primitiva. Freud consideraba que la parte primitiva es la olfativa; es primitiva, además, porque es de los reptiles, que no tienen capacidad visual. Eso es confrontar el conocimiento, básicamente.

¿Cuántas obras de audio tienes? *Something Going On Above My Head, Vesper...*

La que estoy haciendo ahora, que no tiene todavía título, pero que es una sinfonía sobre el llanto, para la Bienal de Liverpool, también es una documentación de archivos sobre ese lenguaje que es el llanto, un lenguaje con el cual nacemos. Estoy buscando en archivos diferentes formas del lenguaje universal del llanto en diferentes partes del mundo: Ruanda, Palestina, Colombia, Inglaterra, Noruega. Ahora que voy a China, traeré también material.

¿Y qué van a hacer con el compositor Michael Nyman?

Yo creo que él pondrá unos acordes de piano entre los crudos. No sé, de pronto, en este momento me parece interesante hacerlo porque es bastante duro el material y yo creo que unas notas de piano pueden ayudar a que la gente negocie con la pieza. Nos han educado a no negociar con el llanto, culturalmente. Y es una cosa natural que todo el mundo tiene. Y que sólo los humanos tenemos. Pero el expresarlo se ha bloqueado culturalmente, entonces sería saludable en estos días, cuando ya no creemos en la parte visual, que entendamos un poco de la parte auditiva, como que la gente llora y de pronto se entiende por qué la gente llora. Es un renegociar con el sonido, que es un lenguaje, es un llamado. Cuando la gente llora, comunica. Tú entiendes si lloran de hambre o de alegría o de pena o de cualquiera de las treinta mil razones por las cuales una persona pueda llorar. Estamos trabajando en eso, recogiendo bastante material en archivos internacionales, poniendo esa pieza para septiembre.

Hay otras piezas, como *Cleanaway* [fig. 6]. Fue una pieza de sonido y visual. Son unos *containers* de basura que adentro tienen unos parlantes con voces de la vida diaria, la gente hablando de su cotidianidad. Son unas canecas de basura que hay aquí en Inglaterra, donde dice “Cleanaway”, ésa es la compañía. Y encima, tienen cincuenta mil palillos para limpiar los oídos, y el sonido sale, hablando de la vida diaria, de cómo te gustan a ti los huevos fritos por la mañana y cómo te tomas el café. Por eso *Cleanaway*, eso es lo que estamos borrando. Cada día escuchamos menos a la gente que tenemos al lado, ni a los viejos, ni a ninguno. Eso es ya natural. Yo y el yo-yo. Lo que yo digo y lo que yo pienso. Borrarnos las voces de la demás gente, todo nos parece demasiado banal para escucharlo. Lo único que nos interesa es la vida de los *celebrities*.

¿Me podrías contar acerca de *The Sound of Smell (Who Cleans Whom)* (El sonido del olor (¿Quién limpia a quien?))? [fig. 7]

Esta pieza se basa en el principio de la sinestesia, cuando un sentido despierta a otro sentido y consiste en triturar durante 45 minutos siete diferentes tipos de ramas de pino. Fui al jardín botánico a hablar con un botánico, porque existen como 57 diferentes clases o más, y hablamos sobre cómo se podía extraer mejor la esencia del pino. Entonces el tipo sugirió unas siete diferentes plantas. Llevé las siete plantas de pino y durante 45 minutos trituré, en un estudio de sonido, estas plantas. Cuando este estudio de sonido *sound proof*

—obviamente, muy cerrado— estuvo lleno de olores a pino, realmente olía a esencia de pino, le dije al ingeniero de sonido que grabara las moléculas que flotaban en ese espacio. Entonces el hombre graba la trituración de esto por 11 minutos y 56 segundos. Se produjo el CD de *The Sound of Smell*, que es una pieza auditiva, pero despierta el sentido olfativo en un proceso de sinestesia. El subtítulo de la obra es *Who Cleans Whom?* (¿Quién limpia a quién?). En todo proceso de limpieza hay aspectos por los cuales la limpieza es más un encubrimiento de lo sucio que una limpieza verdadera. Entonces la obra se para en la imposibilidad tecnológica de poder recoger en un CD moléculas olfativas. Pero mentalmente es posible porque sabemos que la sinestesia existe. Tú escuchas la maquinilla del café en tu casa y se te hace agua la boca, escuchándola simplemente. O estás paseando y se te pega una salsita que huele un poquito a tomate frito con un poco a cebollitas y, puta, se te hizo la boca agua, ¿entiendes? Y ya te imaginas el bistec con la salsita encima, de una. Y todo a través del olfato. Por eso se utiliza muchísimo en todos los supermercados, que te bombardean con esencias olfativas para abrirte el apetito de la pizza o del pan fresco francés, todo eso es pura molécula que te están tirando y el cerebro te lo está convirtiendo en imágenes visuales y despertándote el paladar.

También tienes una pieza con olor de excrementos de animales. Me impresionó mucho toda tu búsqueda para coleccionar...

El Imperial College (Colegio Imperial) tiene un programa que invita a dos artistas cada año a hacer residencias en esa universidad. Cuando las curadoras me visitaron, les presenté un proyecto, que era crear el olor del Arca de Noé basado en la teoría y la lista de animales que hizo John Wilkins [fig. 8] en el siglo XVII. John Wilkins es el padre de la Royal Society of Science of Great Britain (Real Sociedad de Ciencia de Gran Bretaña). Sentado en Londres, él apuntó los animales que fueron en el Arca de Noé [fig. 9]. Y ese libro está en la colección de *rare books* de la British Library (Biblioteca Británica). Copié la lista de estos animales, que eran como 56 o 57, clasificados entre “sucios” y “limpios”, entre “parejos” y “desparejos” [fig. 10]. Es decir, hizo su clasificación muy personal y todos los animales son noreuropeos. Claro, no había nada foráneo ahí, todo era local. Por qué no crear entonces una pieza olfativa y cuestionar tanto religión, historia, ciencia y conocimiento a través del medio primitivo del olfato y crear una pieza visual olfativa donde estos elementos salen a la luz.

¿Qué materiales usaste para esa obra?

Bueno, cuando las curadoras fueron y les comenté el proyecto, me dieron una residencia en la cual podría utilizar las instalaciones del departamento de química para hacer las extracciones de los excrementos y producir un perfume. Entonces busqué un zoológico o un parque animal privado que me facilitara los excrementos de estos 57 animales listados. Esos excrementos los iba a llevar al laboratorio, para someterlos a un proceso como se hace con las flores para extraerles su esencia. Tuve que conseguir un asistente que me ayudara a conseguir el acceso a alguno de los tantos zoológicos que hay en Inglaterra, todo un problema porque estábamos con el problema de las vacas locas, tenían que lavar todas las fincas, y nadie te dejaba entrar a ninguna finca ni a ningún zoológico. Me obligaron a tener a un químico en el laboratorio, y también a un laboratorista que estuviera siempre al lado mío. Adonde iba yo, venían tres atrás. Había unos químicos ahí trabajando por diez años ya, que estaban con un cabreo porque se preguntaban: —¿Qué está haciendo este hombre aquí?— Fue muy divertido. Se hicieron las extracciones y con la ayuda de este amigo que es *parfumeur*, se compone la pieza olfativa *Provoke/Evoke* (Provocar/Evocar) [figs. 11–14]. Al final de esos meses de trabajo teníamos una esencia que era la suma de los 57 excrementos de estos animales, ya habíamos diseñado con Jasper Morrison y su equipo de diseñadores una pieza bastante minimal, abierta, simple, donde podíamos presentar la obra. Las paredes donde estaban los textos eran rojas, con los animales que fueron en el Arca de Noé

basándose en Wilkins. O sea que cualquier historiador, conocedor de este material podría recuestionar su conocimiento a través del sistema olfativo. Tú hueles y te imaginas, y además conformas una opinión basada en tu principio ético. Empiezas a debatir ya desde otro punto de vista porque es otro archivo que habla, no el visual, sino el olfativo que todos tenemos. Quiero hacer esa asociación del conocimiento que tienes en tu archivo olfativo, contestado por tu archivo visual; seas religioso, historiador, científico, te cae ese peso y tú lo compensas con tus conocimientos.

Es un trabajo pionero, ¿no? ¿Quién más trabaja en este campo artísticamente?

Hay muchos artistas que han empleado el aspecto olfativo como apoyo de lo visual. A veces de manera muy accidental. Como cuando Anya Gallaccio hizo esa pieza con una cantidad de flores en el ICA hace muchos años y yo le pregunté si había considerado el aspecto olfativo y no, era más el impacto visual porque eran cientos de rosas rojas. Lo más fuerte de esa pieza fue a los tres días, cuando esas flores se descompusieron. Visualmente al principio era muy lindo, se veía un blanco lleno de rosas rojas, al tercer día el olor no lo aguantaba nadie. Yo creo que la exposición se hizo más breve porque la descomposición de ese material orgánico no se había considerado. A veces lo olfativo se les sale de las manos, y se convierte en algo más fuerte que lo visual.

¿Cuál sería tu obra máxima, tu utopía, si tuvieras la posibilidad de hacer lo que quisieras?

Mira, cada día me levanto con una idea diferente. Por eso no funciono con galerías porque no soy comerciante, no puedo producir doce piezas al año. Produzco dos como máximo, y estoy más que feliz haciendo dos. Entonces es algo que a la gente, comercialmente, poco le interesa. No quiero que la pieza tenga soporte visual porque la pieza no es visual. Es que el peso de lo visual en el contexto del arte es tan fuerte que hay que dar muy pocas dosis de lo visual para que el público pueda abrir sus otros sentidos y pueda entender las cosas de otra manera. Porque la tendencia es querer racionalizar de manera visual. Obviamente, el cerebro funciona de esa manera. Si tienes tres palabras para decir una cosa en olor, no, me la describes en doscientas de tipo visual. Es eso, cómo renegociamos la información. Ahora tenemos esa muestra para la Hayward Gallery para el año que viene, la cual me encantaría producir y que está basada en los olores de los seres humanos. Yo quiero hacer el directorio del olor del ser humano, donde quiero tomar olores de muchas culturas. Tengo este proyecto desde hace varios años. La gente de la Hayward Gallery está haciendo una exposición sobre sexo y comunicaciones, comunicaciones íntimas, y quieren incorporar esta pieza. La idea es muy simple. Cuando estuve haciendo la cuestión en el Imperial College, estuve hablando con unos científicos sobre qué posibilidades había de tomar ejemplos de sudor de la gente, extraer los genes y crear perfumes personalizados. Cada cultura tiene su olor. Los africanos huelen de una manera, los europeos de otra, los asiáticos de otra, los hindúes de otra. Nosotros olemos dependiendo de lo que comemos. Pero siempre existe una barrera olfativa que no permite las comunicaciones y siempre juzgamos al otro por su olor. Los negros africanos dicen que si no tienes olor, no estás sano. Tienes que oler. Entonces todo eso del olor es cultural porque siempre tomamos todo desde nuestro punto de vista, pero jamás lo hacemos desde el punto de vista del otro. De pronto, dices: –A mí no me gusta ese *man hindú*–, y tú no dices no me gusta porque no me gusta su olor, y nunca te gustará el tipo porque la barrera olfativa, invisible, no la has pasado. Todo lo exótico tiene que ver con esto. El exótico trae olor, trae color, trae una cantidad de cuentos. ¿Cómo vas a apreciar una obra con todos estos prejuicios? Si no pones todas las cosas sobre la mesa y las analizas, no las entiendes. Vas a juzgar estética sin conocimiento, dentro de un marco visual personal. La pieza es bien sencilla, se trata de trabajar con un laboratorio, coger al menos diez grupos donde podamos extraer fragmentos de sudor, también de niños, viejos, trabajar con un químico, procesar estos olores y tener cabinas

aisladas, transparentes, por donde la gente pueda pasar y tener esas esencias personales. Sin *labels*, sin nombres, sin ninguna identidad. Es como un universo de olor. Se puede multiplicar esa molécula de olor y combinar un perfume base sin olor, que es un alcohol, que utilizan los *parfumeurs*, y esa esencia que evapora, con la esencia del humano. Tú no sabes si estás pasando por un hindú, un negro, un blanco o un amarillo. Es aquella cuestión del lenguaje invisible del conocimiento. Y si yo puedo navegar en ese espacio, y traer a la audiencia a ese espacio, nos damos cuenta de que no somos conscientes de eso, no estamos conectados con ese lenguaje, pero está.

¿En qué país están los mejores archivos orales en este momento?

Los mejores no sé, pero los más extensos están aquí en Londres, en la British Library, en la sección del National Sound Archive (Archivo Sonoro Nacional).

¿Y desde cuándo están coleccionando?

Hace muchísimo. Tienen mejores que Alemania, Francia tiene uno grande también, pero éste es mejor. Yo consulto material de ellos desde el '96, por ahí. Los archivos son la parte física de la memoria y si queremos negociar con el conocimiento, tenemos que negociar con la memoria. Si no hay memoria, no hay pasado. Si queremos cuestionar lo que tenemos, hay que usar los archivos. Y, bueno, todas esas líneas llevan a este proyecto olfativo que sería el proyecto de los seres humanos, el proyecto de toda la mierda que le echamos al cuerpo para que el olor no salga del cuerpo. No queremos comunicarnos con nuestros propios olores, sino que culturalmente hay que ponerse la capa de olor de no sé qué para aparentar. No somos nosotros sino la cortina de olor que siempre nos ponemos. Nos lavamos nuestra propia manera de comunicación, que sería la clara y la honesta. Todas esas capas de fronteras que existen en la forma de comunicación olfativa, que es primaria y primitiva, me interesan mucho. Es que a mí me interesa lo primitivo, olvídate de lo pseudo-intelectual, lo primitivo es eterno, los argumentos cambian, pero lo primitivo es para siempre, golpea ahí y golpearás universalmente.

En esta exposición casi todos los artistas tratan temas colombianos. OK, tú no vives ya en Colombia, es otra cosa, otro asunto, pero de todas formas: tu trabajo no remite a un país, ni a Colombia, ni a Gran Bretaña, tus obras son más bien de tipo universal.

¿Te sientes colombiano, británico, cosmopolita, global?

Yo creo que utilizaría una palabra que me encanta y es que soy el tipo de la esquina. En la esquina es donde pasa todo. Estoy en la esquina aquí, porque Londres Hackney es como la esquina. Aquí hay todos los cruces. Desde las putas hasta las más célebres, hasta las menos célebres. Y además, yo vengo de Colombia, que es una esquina en Sudamérica y vengo del Caribe, que es otra. En Cartagena estamos en la esquina. ¿Y qué hacemos en la esquina? Como somos una cultura de tierra caliente donde todo el mundo tiene que estar en la calle porque hace un calor del puto ahí adentro, entonces ahí estamos en la esquina.

A eso de poner *labels*, de si eres de aquí o de allá, poca atención le presto, la verdad. Vivimos en una sociedad que somos como los futbolistas profesionales, te pones la camiseta del que mejor te paga porque te conviene. Y si jugamos en un mercado global, te pones la camiseta del mejor postor porque puedes en ese espacio desarrollar mejor tus técnicas de jugador. Y como juegas dentro de un mercado internacional, eres internacional, pero no dejas de venir de la esquina, del barrio de San Diego. Y ahora vas al barrio San Diego y ya no viven ni los sandieganos en el barrio San Diego. Han llegado muchos turistas, que han comprado las casas del centro de Cartagena y ya lo que hay es un montón de foráneos en el barrio San Diego. Ahora tú eres hasta foráneo en tu barrio. Y vas al bar local y tú eres el raro, el foráneo en tu barrio. Como costeño en el interior de Bogotá fui un foráneo, y más cuando yo llegué, en los 80. Y después viví en Barcelona y seguía siendo un foráneo. Siempre me he vestido como con la camiseta del foráneo. Por eso, asumes lo que eres y ni siquiera te lo planteas. Vives en Hackney, que es un sitio lleno de foráneos también, y ahí entra esto de que la lengua de Europa es la traducción. Me refiero a que la gente no habla si no en traducción. Hay tantas lenguas, de 25 países, que ya se habla una lengua traducida. En Colombia, nosotros somos como cuatro países dentro de un solo país.

