



**yawar mallku: metafísica de espacio y tiempo**  
**william cordova**

“El espacio, como el lenguaje, es una construcción social; y al igual que la sintaxis del lenguaje. la disposición espacial de nuestros edificios y comunidades reflejan y refuerzan la naturaleza de género, raza y las relaciones de clase en la sociedad. Los usos tanto del lenguaje y del espacio contribuyen a empoderar algunos grupos sobre otros y al mantenimiento de la desigualdad humana“

- Leslie Kanes Weisman

## **yawar mallku: metafísica de espacio y tiempo**

es un proyecto que investiga las propiedades fundamentales del ser, la temporalidad y la alquimia.

Este proyecto incorpora la escultura como una manera de hacer visible lo invisible, enmarcar la presencia inatrapable de los sujetos marginados, la historia, el lenguaje y el paisaje. La pieza, **this one's 4U (pa' nosotros)**, es un andamio de madera volteado de lado para simbolizar el cambio abrupto, exponiendo su construcción y función alternativa. El proyector de vídeo y la hoja blanca de gran tamaño incorporados a la estructura refieren al concepto del Tercer Cine acuñado por los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino en 1969. Tercer Cine es la urgencia de rechazar los valores del cine de Hollywood con el fin de crear, discutir y inventar ejemplos que reflejen una verdadera representación de la vida cotidiana.

Cuarto Cine, en continuidad, es la creación de un espacio temporal para el manifiesto por un Tercer Cine: un andamio acostado con un proyector de vídeo montado encima que apunta hacia una pantalla improvisada. De lo que trata la escultura **this one's 4U (pa' nosotros)** es del acto de transformar. La pieza incluye la proyección simultánea de *Tupac Shakur: Thug Angel, the Life of an Outlaw* (2002) de Peter Spierer, y *Tupac Amaru* (1985) de Federico García. El Tupac Amaru de García es una narración cinematográfica de los líderes indígenas andinos y de los esclavos africanos que lideraron el levantamiento en Perú contra el dominio español en 1780. Tupac por Peter Spierer documenta la vida y el época del activista y artista rapero, muchas veces incomprendido, Tupac Amaru Shakur, quien se autonombró así en mención de los andinos Túpac Amaru. Se puede decir que tanto el Tupac del siglo XVIII como el del siglo XX han tenido una historia controversial. Por un lado ambos son celebrados individualmente por su autodeterminación y su simbólica influencia en América Latina, el Caribe y América del Norte. Sin embargo sobre ambos hay un escasa atención y conciencia social en relación a sus luchas y vigencia de sus reclamos. Que la película Túpac Amaru de Perú no esté ni siquiera disponible comercialmente, refuerza este argumento.

“lenta construcción de mi yo, en tanto cuerpo, en medio de un mundo espacial y temporal, parece ser el esquema. No se me impone, es más bien una estructuración definitiva del yo y del mundo. “

- Frantz Fanon (*Piel Negra / Máscaras Blancas*)

La proyección de Cordova, **dwelling (sculpting elsewhere in time or Halim El-Dabh)**, es una “colección de fragmentos narrativos relacionados por asociaciones poéticas de varias imágenes y eventos, relacionados de tal manera que su progresión provee espacio al sentido metafórico emergido entre las secuencias y tomas yuxtapuestas.”<sup>1</sup> Esta escultura /película incita al espectador a reconsiderar su papel de espectador y les provoca a construir una narrativa entre dos proyecciones de diapositivas (35MM) separadas y un audio (grabación de vinilo LP comisionado por el artista). La pieza incluye una imagen de un edificio en Dusseldorf, Alemania, donde radicó la banda pionera de música electrónica Kraftwerks (1970-2009), próxima a una imagen de un edificio en Miami, Florida que alojó la casa de grabaciones Bass Station Records (1986-1988). Bass Station lideró el llamado Southern Hip-hop (Rap de la Costa Sur), el “Booty Bass Music,” mezclando inglés, español y géneros musicales. Bass Station Record fue también pionera al usar consistentemente los *samples* creados por Kraftwerks en las primeras producciones del Rap de la Costa Sur y el primero en introducir a las nuevas generaciones en el trabajo Kraftwerks.

Los que muchos desconocen es que el *sampling* (muestreo) y el *looping* (repetición) en la música electrónica se inician con la composición de Halim El-Dabh *The Expression of Zaar* (1944). El-Dabh, quien era estudiante de ingeniería agrícola y música en el Cairo, aisló un fragmento de sonido y lo repitió para elaborar una pieza de audio que es considerada hoy la primera manipulación electrónica de sonido hecho con una grabadora de alambre, la cual precedió a las grabadoras de sonido contemporáneas hasta el arribo de la revolución digital.

El proyector de 35MM funciona como una escultura, un monumento, y una cápsula. Las imágenes proyectadas muestran pares diferentes de paisajes, geografías, economías, arquitecturas y tiempo. Un mapa visual heterogéneo como el *Disco de oro* de las naves *Voyager* (NASA).

“cada proyección de un film-acto supone una puesta en escena diferente, ya que el espacio donde se realiza, los materiales que la integran (actores-participantes) y el tiempo histórico en que tiene lugar no son los mismos. Vale decir que el resultado de cada proyección-acto dependerá de aquellos que la organicen, de quienes participen en ella”.

- Fernando Solanas y Octavio Getino (*Hacia un Tercer Cine*)

La conclusión de este proyecto es crear un espacio para la contemplación pública. Que eche por tierra lo lineal por lo plural. Que proponga pasados alternativos cambiando así nuestra percepción de la historia, la gente y el paisaje.

-william cordova

1.Coleman A. Jordan (Espacio Autobio-gráfico)

“Space, like language, is socially constructed; and like the syntax of language. the spatial arrangements of our buildings and communities reflect and reinforce the nature of gender, race and class relations in society. The uses of both language and space contribute to the power of some groups over others and the maintenance of human inequality”

- Leslie Kanes Weisman

## **yawar mallku: metaphysics of space and time**

is a project that investigates the fundamental properties of being, temporality and alchemy.

This project incorporates sculpture as a way to make visible the invisible, to frame the unframed presence of marginalized subjects, history, language and landscape. One piece, **this one's 4U (pa' nosotros)**, a wooden scaffolding turned sideways to symbolize abrupt change, construction and alternative function. It incorporates a video projector and a large white sheet that relate to concepts of 3rd Cinema coined by Argentine filmmakers Fernando Solanas and Octavio Getino in 1969. 3rd Cinema is the urgency to reject Hollywood film values in order to create, discuss and invent example that reflect a true representation of the quotidian life.

4th Cinema then is the result of creating a temporary space for the 3rd Cinema manifesto. A scaffolding turned sideways with video projector mounted atop projecting into a make shift screen. The act of transforming is what the sculpture **this one's 4U (pa' nosotros)** is about. It includes the simultaneous screening of *Tupac Shakur: Thug Angel, the Life of an Outlaw* (2002) by Peter Spierer and *Tupac Amaru* (1985) by Federico Garcia. Garcia's *Tupac Amaru* is a cinematic narrative of the Andean leaders indigenous and African slave led uprising in Peru against Spanish rule in 1780. Tupac by Peter Spierer documents the life and times of the often misunderstood activist and Rap artist Tupac Amaru Shakur who was named after the Andean Tupac Amaru. It can be said that both the 18th and 20th Century Tupac's have had a controversial history. Both are individually celebrated for their self-determination and symbolic influence in Latin America, the Caribbean and North America and yet both share a lack of social awareness towards their of parallel struggles and influences. Furthermore, the Peruvian Tupac Amaru film is not even available commercially.

“a slow construction of my self as a body in a spatial and temporal world seems to be the schema. It is not imposed on me; it is rather a definitive structuring of my self and the world”

- Frantz Fanon (*Black Skin/White Masks*)

Cordova's feature length film projection, **dwelling (sculpting elsewhere in time or Halim El-Dabh)**, is a “collections of narrative bits joined together by poetic associations of various images and events in such a way that their progression provides space for metaphoric meaning which emerges between the sequences and juxtaposed shots.”<sup>1</sup> This sculpture/film prompts the viewer to reconsider their role as spectator and provokes them to construct a narrative from 2 separate 35MM film slide projections and audio (custom LP vinyl recording). The piece includes an image of a building in Dusseldorf, Germany where electronic music band pioneers Kraftwerks were based (1970-2009) next to an image of a building in Miami, Florida where Bass Station Records (1986-1988) once stood. Bass Station pioneered early Southern Hip-Hop, “Booty Bass Music,” mixing English/Spanish language and music genres. Bass Station was also one of the first to sample Kraftwerks music in large capacity in early Southern Rap music and re-introducing the German electronic group to a new generation.

What many are unaware of is that electronic music sampling and looping started with Halim El-Dabh's composition *The Expression of Zaar* (1944). El-Dabh, an Egyptian student studying agricultural engineering and music in Cairo sampled and looped an audio piece that is today considered to be the first ever sound manipulation with a wire audio recorder a predecessor for contemporary audio recorders until the digital revolution.

The 35MM projector functions as a sculpture, monument, and vessel. The images projected display two different landscapes, geography, economy, architecture and time. A visual map of sorts like the *Gold LP* on the *Voyager* space craft.

“Each projection of a film act presupposes a different setting, since the space where it takes place, the materials that go to make it up and the historic time in which it takes place are never the same. This means that the result of each projection act will depend on those who organize it, on those who participate in it.”

-Fernando Solanas and Octavio Getino (*Towards Third Cinema*)

The conclusion of this project is to create a space for public contemplation. One that debunks the linear for the plural. Proposing alternative pasts thus changing our perception of history, people and landscape.

-william cordova

1.Coleman A. Jordan (Autobio-graphic Space)

## **yawar mallku: metafísica de espacio y tiempo**

21 de enero al 21 de febrero 2014

# 80M2

LIVIA BENAVIDES

Malecón Pazos 252, Barranco, Lima, Perú  
Teléfono (511) 25 29 246 | www.80m2galeria.com



## Son o no son (alterado)

I.  
En 1962 Victor Papanek y George Seergers diseñaron un Receptor de Radio para el Tercer Mundo, así lo nombraron. El invento, con un costo de nueve centavos americanos, carecía de un selector de señal, esto quiere decir que podía recibir hipotéticamente todas las transmisiones de radio del planeta al mismo tiempo. La prestación inusual estaba justificada por la escasez de señales y repetidores en el mundo del subdesarrollo. El receptor usaba como fuente energética unos gramos de parafina combustionada la cual podía ser suplida tras su agotamiento por la ignición de papel o incluso de postas secas de estiércol de vaca. La configuración del artefacto, muy distante de la morfología esperada de un radio, era una articulación contingente y provisional de una lata de jugo vacía, parafina mechada, un tejido de alambres de cobre como antena, un audífono barato, un cable amarrado a un clavo que hacia la tierra y un diodo de túnel.

Es posible que tan solo la irrupción del sonido en el artefacto proveyera de sentido a esta conjunción impensada de materias, objetos y procesos. Una frase, las primeras notas de un bolero o incluso la respiración jadeante de un locutor de noticias cargaban con la responsabilidad de transformar el dispositivo en un radio. La integridad en términos semánticos del receptor para el Tercer Mundo era tan volátil como las señales que recibía. Tan imprecisa y propensa a la disolución como las turbias comunicaciones en los parajes adonde fue confinado. El mismo Papanek cuenta que en 1966 durante una presentación de su diseño en Hochschule für Gestaltung de Ulm, colegio alemán reconocido por sus programas de enseñanza orientados al imperativo social, recibió inesperadas críticas de los profesores concurrentes ofendidos por la precariedad y escasa congruencia del artefacto. Alguien le propuso

pintar, como mínimo, el envase de color gris. La respuesta de Papanek había sido estampada por un riguroso y consecuente proceso de diseño: quería evitar la imposición de criterios estéticos o de gusto a miembros de una cultura diferente. Añadió que pintar el envase supondría un aumento considerable del costo, algo inaceptable en una probable producción de millones de ejemplares. Siempre que leo este último argumento queda en mis retinas una imagen inquietante en términos especulativos, una potencialidad numérica atractiva. Uno puede imaginar millones de estos radios -no pintados de gris- pululando humo por Indonesia, por América Latina, por las praderas de África. Un ejército *tri-continental* de vacas

cooperando, conectando sus sistemas digestivos a la ya híbrida estructura del radio. Cientos de miles de Receptores para el Tercer Mundo esparcidos sobre las repisas, las mesas o rincones de otros cientos de miles de casas, chozas, asentamientos temporales en las tierras coloniales. El artefacto confundido entre otros objetos, sumergido en los altares de Vietnam, quizás con imágenes de mártires locales o de Amitabha Buddha pegadas al envase. Enredados los alambres de la antena con fragmentos de ventiladores y lámparas de kerosene acumulados con previsión en un bohío de Santa Clara, en Cuba. O esperando las noticias de la guerra entre las herramientas oxidadas de un taller de mecánica en Argelia. Años después el propio Papanek registró en Indonesia algunos de los radios decorados por los usuarios. Unos habían tejido fundas cilíndricas con patrones geométricos que tenía trozos de vidrio incrustados, otros pegaron sobre las latas conchas de mar y papeles de colores que exploraban combinaciones cromáticas impensadas en la escuela Ulm. Millones de radios embellecidos por sus dueños en el Tercer Mundo esperaban cada día por una o varias señales para ser útiles.

El movimiento circular del carrusel usado por Papanek para proyectar sus diapositivas en el teatro de la escuela de Ulm debió acelerarse por el fragor de la polémica y terminó por propulsar un torbellino. Sacudió lo más rígido. Evidenció que la precariedad no radicaba en el diseño del radio sino en los modelos de interpretación de los espectadores. Los ideales de progreso primermundistas quedaron al descubierto por excluyentes, insuficientes y precarios. El radio se erigió como un modelo dinámico, un modelo post-Gestalt, post-progreso. El principio moderno *form follows function* se retrajo para dar paso al de *form follows necessity*. El sujeto y no la función parecía estar delante en el modelo generativo de Papanek, la resolución formal del objeto quedó supeditada por la resolución de un principio o solución de accesibilidad

social, de inclusión del usuario.

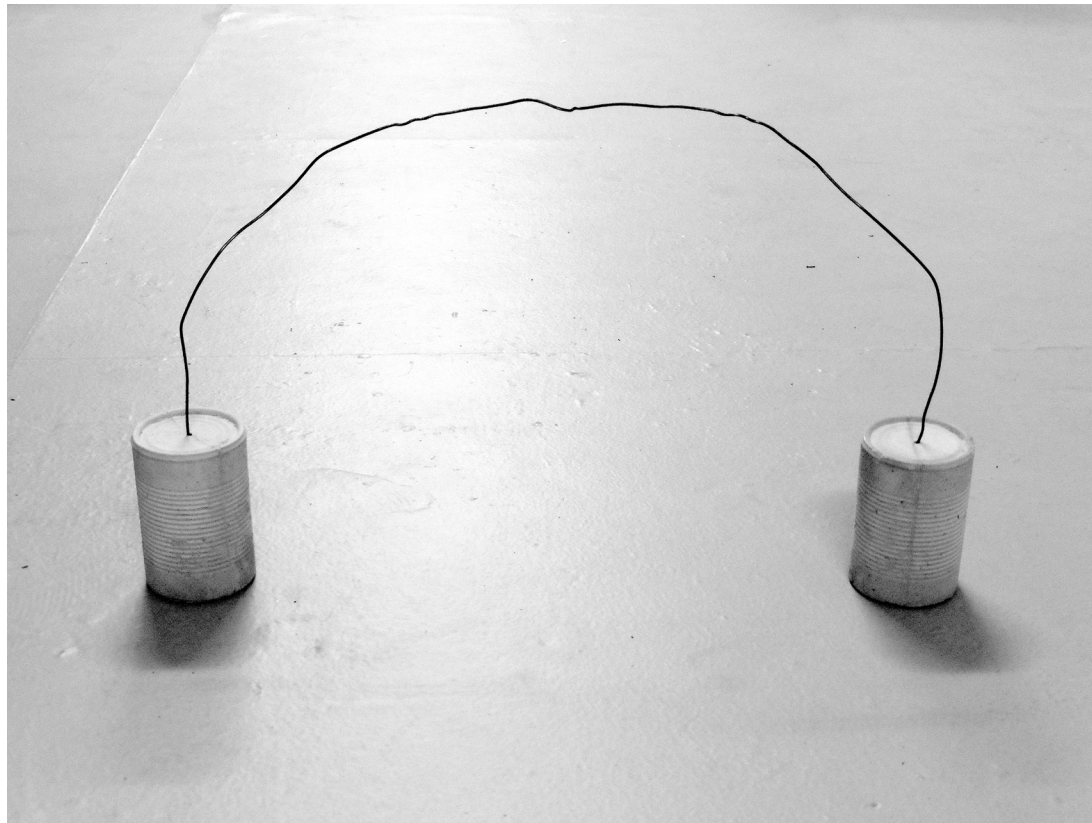
II.  
Imagínese habitando un descampado del altiplano de Cochabamba, Bolivia. Su radio funciona cuando arde la mierda de su vaca. La profusa humareda borra los límites de la habitación intensificando el aislamiento de la planicie. Desaparece ante usted el artilugio de Papanek, él tenía razón ni la forma ni el color eran importantes. Mientras infla sus pulmones con los vapores blanquecinos del estiércol, llega con ímpetu y en quechua las frases taimadas y muy bien diseñadas de una publicidad de inversores de real estate. Se suma súbitamente la cadencia musical del jamaicano Lee Scratch Perry. La voz corroída de *The Upsetter*, venida desde una estación radial universitaria, absorbe el silencio de la llanura con un extraño reclamo: *Freaky Michael... Jacko, where is your nose? Mako*. Una proclama sindical en aymara se incorpora unos segundos después como una distorsión del track de Scratch Perry, pero las polémicas preguntas sobre las narices rediseñadas de Michael Jackson son silenciadas por un fragmento emotivo de una radio novela en castellano. El sonido se retrae ahora y el humo lo acompaña como si fuera su representación.

El Radio Receptor para el Tercer Mundo captó en unos pocos segundos algunas emisiones radiales aparentemente heterogéneas. Lo cierto es que al hacerlo sintonizó con dos frecuencias morales divergentes: la de individuos que se integran y la de otros que se oponen al vigente orden mundial, la totalitaria coreografía global sobre el progreso, la calidad y la belleza.

III.

Las obras de William Cordova me remiten frecuentemente al radio de Papanek y a los análisis políticos que este objeto y su historia convocan. Véase *sin titulo (arquitectura vernacular)* 2013-2014 o *sin titulo (transverso)* 2013. No se trata solo de la analogía formal de sus esculturas,

dibujos y articulaciones contingentes con el artefacto de Papanek. La similitud más importante radica en el programa, en la potencialidad para articular los discursos excluidos, radicalismos silenciados y prácticas insurgentes de una frecuencia moral imperceptible para aquellos ya naturalizados en el desarrollo burgués. Un ámbito que estigmatiza la necesidad sancionando sistemáticamente al necesitado como débil, y como vulgar al individuo que expresa sus demandas, evacuando de antemano cualquier atisbo de subversión moral. Las esculturas, y los "proyectos" de éstas en dibujos y collages, operan desde este análisis como



1

modelos constructivos desobedientes, provisionales, astutos. Operan como receptores no direccionales. Receptores rebeldes insertados en un entorno cultural que si bien apuesta por la diversificación formal de los mensajes tiende paradójicamente a la uniformidad de todas las señales en términos ideológicos.

Otro ejemplo de obra en sintonía con este planteamiento son los collages *untitled (contisuyo)* y *sin titulo f(ractal)* en los que William emplea muestrarios de las pinturas y pintruras que suministra Home Depot. Los pequeños cuadrados de color están dispuestos sobre grandes superficies de cartulina, uno próximo al otro, reunidos por grupos tonales que integran cuadrados mayores. El proceso de adición parece haberse extendido en el tiempo durante semanas o meses. Las cartulinas de base, colocadas en el suelo de su estudio, mientras reciben nuevas muestras cada vez acogen, por la convivencia, los restos de otros procesos constructivos que ocurren paralelamente en el lugar. Pisadas, pero no solo de William, salpicaduras de líquidos no necesariamente pintura, cabellos, pegamentos, quizás mierda de vaca se incorporan a los esquemas. La estructura formal pudiera evocar ciertas configuraciones geométricas y uso del color de banderas como la *wiphala*, los patrones usados por las guerrillas bolivianas *Tupac katari*, o tejidos y decoraciones usadas por comunidades indígenas latinoamericanas como los *antisuyos*. Recuerdo ahora los patrones en el sombrero de Gregorio Mamani cantautor quechua nacido en el Potosí que seguramente usted escucharía inmerso en el humo. Pero difícilmente Cordova estaría apuntando a un único universo de referencias. Algo podemos dar por sentado, y es que las muestras que ha tomado por años de Home Depot participan de dos procesos continuos e indetenibles de normalización y homogeneización del hábitat. Las energías vernáculas y conocimientos constructivos, así como las nociones diferenciadas de belleza y confort que alimentaron estos almacenes un siglo atrás es-



tán siendo evacuadas fríamente. Las relaciones de producción y los productos que llenan los anaqueles de estas tiendas radican y provienen de otros territorios, alejados oceanicamente del lugar donde se consumen. En primer lugar están las compañías de seguro que son sin duda los diseñadores actuales de la arquitectura de nuestras ciudades. Son los gestores y promotores de los nuevos estándares del hábitat. Las tipologías arquitectónicas están siendo revisadas y recodificados por estas compañías. Lo mismo está ocurriendo con los materiales empleados, con las instalaciones y servicios auxiliares necesarios en la vivienda, con las dimensiones ergonómicas de los espacios y las cantidades de habitantes por metro cuadrado, con los tipos de vegetación en nuestros patios. Nunca más veremos árboles arrojar su sombra sobre el techo de una vivienda. Las narrativas de filmes de horror están perdiendo una de sus imágenes más recurrentes, casas aisladas fantasmales rodeadas de árboles son realmente casas abandonadas pero no por ser muertos sino por las compañías del seguro, casas sin valor. Las edificaciones en EUA están siendo cada vez más optimizadas para la inspección y menos para habitarlas, son escenografías obedientes que apuestan por ser fotogénicas únicamente para los inspectores. Winslow Wedin el arquitecto experimental que diseñó y construyó *The Ensculptic House* (1969) en Minnetrista, Minnesota me comentó en una entrevista como ésta vivienda había sido vendida en el 2010 por sus dueños al precio de la tierra. Los bancos se negaron perennemente a firmar un mortgage por una casa hecha de espuma de polyurethane, arpillera, fibras de vidrio y cuerdas de nylon. Casi todas las arquitecturas radicales y experimentales de los 60 y 70 en este país sufrieron el mismo destino. Todos los proyectos con formas fluidas o techos de domo, todas las estructuras de cemento y polyurethane en spray fueron destruidas o consumidas por los terrenos donde las abandonaron sus dueños sin esperanza.

El segundo aspecto al que apunta las muestras de colores usadas en los collages de William Cordova son los procesos de normalización y estandarización que tienen como propósito simplificar la producción, y operaciones comerciales como la transportación y el almacenaje. Se trata de normas de calidad y normas métricas inviolables que están definiendo y dando sentido a una cultura material cada vez más transnacional y genérica. La Organización Internacional para la Normalización (ISO) ha permeado todas las instituciones internacionales para el intercambio comercial entre naciones, ha impactado incluso la constitución de los países. Al pintar nuestras casas con estos colores y combinaciones de moda estamos poniendo maquillaje sobre los hematomas que le infligen a los espacios que habitamos las presiones implacables del capitalismo global neo-liberal.

Pero los procesos y materiales estandarizados pueden ser leídos desde otra perspectiva. Pueden ser apropiados como vehículos para la expansión de astucias y desobediencias vernáculas. Su vocabulario puede ser cabalgado con nuevas ideas. En Cuba por ejemplo se crearon objetos durante la crisis económica de los 90 que se expandieron rápidamente porque se apropiaban de una cultura material muy estandarizada. Todas las personas habían convivido por más de 30 años con los mismos objetos provenientes del campo socialista y el universo métrico y normalizado del *Consejo de Ayuda Mutua Económica (COMECON)*. Las ideas de reparación y los códigos de alteración y reuso se expandieron rápidamente. Una antena de televisión fabricada con una bandeja de aluminio común en todos los comedores sociales devino la antena de TV más extendida en la isla en esos años. Como todos conocían la bandeja bastó que uno encontrara un reuso correcto del objeto para que la antena de bandeja invadiera la isla como el marabú. Creo que estos procesos de apropiación y el uso astuto del estándar subyace latente en estas obras de William. Cuando las ví por primera vez reviví mi propia llegada a este país y el encuentro personal con la superabundancia de almacenes como Home Depot. Los collages, en mi opinión también comentan sobre los grupos humanos excluidos o llegados de las tierras donde las cosas no pueden ser nombradas idílicamente como *Home Legend Honey*, *Marazzi Imperial Slate*, *Zuo Cancun Tall Planter* o *Three Rivers Gold Slate* sin recordar siglos de explotación colonial de los recursos. Me refiero a las tierras y rincones del Tercer Mundo donde aun no ha llegado Home Depot, pero al cual están asistiendo prontamente los procesos de optimización y estandarización. Cualquiera de los nombres comerciales dados a los productos de Home Depot, *Premium Morocco Slate* por ejemplo, pueden ser títulos adecuados para los enormes collages de William Cordova. Son títulos que pueden enviarnos lejos de una forma u otra, pueden evocar, para los nacidos

aquí, un lugar sublime. O remitirnos a los lugares no tan placenteros de donde muchos de nosotros hemos venido. Vistos desde lejos, quizás por un efecto óptico, los collages realizados con muestrarios de colores de Home Depot, proyectan un reflejo. Será éste el destello de un mejor porvenir o son los fulgores atractivos del *Para-ISO* al cual nos están abocando? Ciertamente ya casi no necesitamos llegar al Primer Mundo, allí donde estemos nos alcanzan sus estándares. De hecho los collages de William parecen transmutar el diseño de la wiphala, bandera que simboliza el estado plurinacional en Bolivia, con una bandera que simboliza el actual estado global transnacional?

*Que están esperando de nosotros?* La pregunta se la ha hecho en su filme musical *Son o no son* (1978), el director cubano y autor del manifiesto *Por un cine imperfecto* Julio García Espinosa. Julio pone en boca de un angustiado coreógrafo del cabaret Tropicana que debe crear un espectáculo para el turismo internacional los siguientes pensamientos: *¿de dónde sacan nuestros países (subdesarrollados\*) mujeres altas, bien alimentadas, del mismo tamaño, ... además señores, capaces todas de levantar la pierna al mismo tiempo?, en realidad se nos exige demasiado!* La cámara se desplaza para acompañar la reflexión, mientras recorre el desigual cuerpo de baile sobrevuela siglos de mestizaje y asimilación racial. El exigido coreógrafo debe satisfacer la expectativa del turismo internacional, al decir de Julio: *debe responder al gusto de la clase media, que no es ni popular, ni culto, ni gusto.*

#### IV.

La gramática de la insurgencia comparte lexemas con la urgencia. Y la verdad subyuga esta metáfora de rebeldes y arquitectos radicales. Un asentamiento ilegal de individuos puede ser confundido formalmente con un asentamiento rebelde, la diferencia estaría únicamente en el programa. Y como sabemos el programa rebelde puede ser gestado desde la inconformidad que supone estar asentado ilegalmente. Y aquí vale la pena recuperar la analogía entre el Radio para el Tercer Mundo de Victor Papanek y George Seergers con la obra de William para ahondar en aspectos relacionados a la formalización del programa. Digamos

que las necesidades y el contexto informan al objeto. El radio que esperaba la escuela de ULM estaba siendo exigido no por unas personas pero por un programa. El radio de Papanek, incomprendido en la escuela alemana, respondía también a un programa. Los programas supuran formas y estas formas devienen los vehículos de consolidación del programa. Las formas son aquí secreciones de lo táctico. Por ejemplo, muchos

de los elementos y materiales en las esculturas de Cordova, como en la arquitectura popular improvisada, parecen listas a regresar a sus lugares de orígenes. La provisionalidad es una decisión táctica que sirve tanto para responder momentáneamente a una necesidad repentina como a una obligación de simulación o camuflaje. No estoy hablando de los objetos transitorios o provisionales que nos entrega el mercado uno detrás del otro en secuencias de generaciones mejoradas. No, me refiero a objetos provisionales de verdad. Un asiento hecho por un *sin hogar* en las afueras de un supermercado con envases para huevos acumulados sobre un *milkcrate*. Una solución para aguantar la puerta y dejar que entre la luz día en el cuarto, quizás una piedra o una cubeta llena de agua. Una antena parabólica ilegal escondida en un tanque de agua vacío sobre una azotea habanera (por supuesto el cable baja por la tubería donde debería bajar el agua). Subyace aquí una lógica de selección y resolución importante. Los valores físicos del objeto se priorizan en detrimento de los significados. Esto es algo que existe en la obra de William como un recurso de ambigüedad. En *amauta (everything has a purpose)* ha colocado piedras sobre el cover de un LP que esta desplazado de la base pero no logra caer por el peso. Las piedras participan seguramente de una narrativa socio histórica, nos remite a lugares y eventos muy específicos, el LP también indica, pero la relación física entre los elementos, la estructura, la lógica constructiva de la instalación se adelanta por un momento a todos los significados. En mi opinión se despliega una abstracción que proviene de fenómenos físicos universales y que conecta por medio de la anécdota con la experiencia de grupos humanos involucrados con la narrativa socio histórica referida por el disco, la caja y las piedras.

Uno puede imaginar la lista de recursos que Papanek creyó posible de encontrar en zonas rurales y países pobres para generar la energía necesitada por el receptor. Esta lista debió incluir muchas cosas extrañas, debió ser una relación de materias nada asociables con el diseño de un radio pero si con las condiciones naturales y económicas de las regiones a donde sería destinado. Debió hallar en la mierda de vaca





muchas razones. Es una materia liberada de economías que restringen su accesibilidad y valor. No creo existan por el momento carteles trafican- do con esta materia y lucrando con la subida de su precio. Digamos que es una fuente de energía estable si usted o sus vecinos tienen una vaca y no creo tenga mucha demanda en otras actividades. Sé que se usa para espantar mosquitos en las noches rurales de algunos países. Así lo dejó escrito el poeta vegetal, folclorista y caminante silvestre cubano Samuel Feijoo. Contaba Samuel que gustaba de llegar a las casas de los campesinos cerca de las 7 de la noche. A esa hora se reúnen en el portal protegidos de los insectos por el humo espeso del estiércol de vaca. Se sientan entre enormes latas humeantes a mentirse y contarse cuentos fabulosos basados en extraños seres mitológicos que habitan las sabanas, lomas y ríos cubanos. El humo alimenta la imaginación, distorsiona la percepción de los asistentes haciéndoles ver en los rostros de sus amigos caras de *güijes*, *la vaca sin cabeza*, *el resbaloso* u otros espeluznantes personajes endémicos en la imaginación de esos lares. La función del humo, que era alejar los bichos, en lugar de limitar la comunicación ente los campesinos la potenciaba. Las historias ampliaban sus significados sirviéndose de la realidad. Es ese el rasgo subversivo en las obras de Cordova que nos regresa a la idea de sacar formas del programa. Los dibujos y esculturas parecen comportarse como un repertorio pragmático de estructuras insurgentes, un catálogo de articulaciones astutas, una revisión sistemática del valor formal y de uso de los materiales, una propuesta de remisión al origen socio económico de la producción material y simbólica.

V. Hay otro giro en el análisis sobre el Radio para el Tercer Mundo que puede ser transferido a una mirada sobre la obra de William Cordova: el receptor es también y con mayor convicción un emisor. Si aceptamos que cualquiera de las obras de William pueden empezar a recibir señales de radio y devenir receptores, propensos a conectar con las lógicas y problemáticas del tercer mundo y las minorías en EUA, podemos aceptar también el proceso inverso. Ésta sería incluso una posibilidad más familiar, se espera que eso haga el arte, que emita. Siempre he creído que la resolución formal y el principio de funcionamiento del radio para el Tercer Mundo puede ser repensado como una declaración de necesidad, un planteamiento, la emisión clara y directa de una conciencia histórica. Entiendo su configuración, de signo desobediente, como la articulación frágil (por necesaria) de una sólida certeza, de una verdad rotunda. Es evidente que el artefacto de Papanek, transgrede su función de receptor y se enfrenta y pone en cuestión el carácter de las emisiones que recibe, les devuelve un rectitud ética, un compromiso moral con su tiempo poco común en las emisiones mediáticas. Sabemos que los sistemas de comunicación, como mínimo, están estrangulados por la publicidad. El radio de Papanek como la obra de William Cordova se cuestionan el sistema de códigos del cual participan pero lo hacen desde una frecuencia moral incluyente. No tienen selector de canal y así debe ser, en el mundo del desarrollo, donde parece contraerse cada vez más la diversidad de los discursos, quizás habría que prestar oído a la más mínima señal de interferencia.

Imagínese otra vez el humo blanquecino saliendo de su radio, inundando el paisaje para humedecerlo todo, blandeciendo las costras de convenciones raciales y de género, escapando por las rendijas apretadas de la cultura y la historia, acumulando manchas sobre ciertos pasajes vergonzosos o disolviendo la tinta para amplificar sus significado y evitar la direccionalidad y homogeneización moral y política del mensaje.

## Son o no son

I. In 1962 Victor Papanek and George Seergers designed a Radio Receiver for the Third World, as they called it. The invention, with a price tag of 9 (US) cents, lacked a signal selector (it was non-directional), which means that it could hypothetically receive all the planet's radio transmissions at the same time. This unusual feature was justified by the scarcity of radio signals and relay stations in the realm of underdevelopment. As a source of energy, the receiver used a few grams of combust- ed paraffin, which could be replenished after it ran out with the ignition of paper or dry cow dung. The artifact's configuration, very different from the expected morphology of a radio, was a makeshift and provisional articulation of an empty juice can, stuffed paraffin, a fabric of copper wires as an antenna, a cheap earphone, a wire tied to a nail for grounding, and a tunnel diode. It is possible that only the irruption of noise in the artifact gave meaning to this unthinkable conjunction of materials, objects and processes. One sentence, the opening notes of a bolero or even the labored breathing of a newscaster bore the responsibility of transforming the artifact into a radio. In semantic terms, the integrity of the Receiver for the Third World was as volatile as the signals that it received. As imprecise and prone to breaking up as the murky communications in the locations to which it was confined. Papanek himself recounts that in 1966 during a presentation of his design at the Hochschule für Gestaltung Ulm (the Ulm School of Design), a German school renowned for its courses geared toward the social imperative, he was unexpectedly criticized by the offended professors in attendance for the precariousness and scant congruence of the artifact. Someone pro-



3 posed that at least he paint the container gray. Papanek's answer was stamped by a rigorous and coherent design process: he wanted to avoid the imposition of aesthetic or taste criteria on members of a different culture. He added that to paint the container would entail a considerable rise in the cost, something unacceptable in a likely production of millions of units. Every time I read this last argument, a disturbing image in speculative terms is left on my retinas, that of an attractive numerical potentiality. One can imagine millions of these radios—not painted gray—puffing smoke across Indonesia, Latin America and the African grasslands. A tri-continental army of cows working together, linking their digestive systems to the already hybrid structure of the radio. Hundreds of thousands of Receivers for the Third World scattered across the shelves, tables or corners of another hundred thousand houses, huts and temporary settlements in colonial lands. The artifact mixed in with other objects, submerged in the altars of Vietnam, perhaps with images of local martyrs or of Am- itabha Buddha stuck on the container. The wires of the antenna entangled with fragments of fans and kerosene lamps accumulated with foresight in a hut in Santa Clara, Cuba. Or waiting for news of the war among the rusted tools of a mechanic shop in Algeria. Years later in Indonesia Papanek himself recorded some of his radios decorated by their users. Some had woven cylindrical sheaths with geometrical patterns that had encrusted broken



4 glass; others had stuck seashells and colored papers on the cans, which explored chromatic combinations unthinkable at the Ulm school. Millions of radios embellished by their owners in the Third World waited each day for one or many signals in order to become useful. The circular movement of the carousel used by Papanek to project his slides at the Ulm school theater had to be sped up because of the heat generated by the controversy and ended up propelling a whirlwind of light. He shook up the most rigid elements. He demonstrated that the



precariousness didn't reside in the radio's design but in the interpretation models of the spectators. The first-world-country ideas of progress were exposed as being exclusive, insufficient and precarious. The radio stood as a dynamic model, a post-Gestalt, post-progress model. The modern principle *form follows function* withdrew to give way to *form follows necessity*. The subject and not the function seemed to be ahead in Papanek's generative model; the formal resolution of the object was subject to the resolution of a principle or solution of social accessibility, of user inclusion.

II.

Imagine yourself living in an open field on the altiplano of Cochabamba, Bolivia.

Your radio works when your cow manure sculds.

The profuse cloud of smoke erases the borders of the room intensifying the isolation of the plain. Papanek's device disappears before your eyes; he was right: neither the form nor the color are important. While you inhale the milky vapors of the manure, the sly and well-oiled phrases of a real estate agent's advertisement arrive forcefully and in quechua. Followed suddenly by the musical cadences of Jamaican musician Lee "Scratch" Perry. The corroded voice of "The Upsetter," coming from a university radio station, absorbs the silence of the plain with a strange protest: *Freaky Michael... Jacko, where is your nose? Mako*. A labor union proclamation in Aymara is incorporated a few seconds later as a distortion in "Scratch" Perry's track, but the controversial questions about Michael Jackson's redesigned nose are silenced by a touching fragment from a radio soap opera in Spanish. Now the sound dissipates and the smoke lingers as if it were its representation.

In just a few seconds the Radio Receiver for the Third World caught some apparently heterogeneous radio broadcasts. The truth is that in doing so it also tuned into two divergent moral frequencies: that of individuals who are integrated into and that of others who oppose the current world order, the totalitarian global choreography of development, quality and beauty.

III.

The works of William Cordova often refer me to Papanek's radio and to the political analyses that this object and its history recall. It is not only about the formal analogy of his sculptures, drawings and contingent articulations to Papanek's device. The most important similarity rests in the program, in the potential to articulate the excluded discourses, silenced radicalisms and insurgent practices of a moral frequency that is imperceptible to those already naturalized in bourgeois development. A sphere that stigmatizes need by systematically penalizing the needy as weak and those who express their demands as vulgar, dismissing any sign of moral subversion beforehand. The sculptures and "projects" of these in drawings and collages operate from this analysis as disobedient, provisional and astute constructive models. They operate as non-directional receivers. Rebel receivers inserted in a cultural setting that while banking on a formal diversification of the messages, paradoxically tends toward the uniformity of all signals in ideological terms.

An example of a work in tune with this approach are the *untitled (Contisuyo)* collages in which William makes use of paint color samples provided by Home Depot. The small color squares are arranged next to each other on large cardboard surfaces, assembled by tonal range into groups that make up larger squares. The process of addition seems to have extended in time over weeks or months. As they receive new color samples, the base cardboards placed on the floor of his studio gather debris from other constructive processes that concurrently take place there by virtue of coexistence. Footprints (not only William's), splashed liquids (not necessarily paint), hair, glue, perhaps cow shit are incorporated into the schemes. The formal structure could evoke certain geometrical configurations and use of the color of flags such as the *Wiphala*, the patterns used by the Bolivian guerrillas *Tupac Katari*, or fabrics and decorations used by Latin American indigenous communities like the Antisuyos. I now recall the patterns of Gregorio Mamani's hat, a Quechua singer born in Potosí whom you would probably listen to while enveloped in smoke. But it is unlikely that Córdoba is pointing to a single universe of references. There is something that we can assume,

and that is that the color samples that he has taken over the years from Home Depot share in two continuous and unstoppable processes of habitat normalization and homogenization. The vernacular energy and building knowledge, as well as the different notions of beauty and comfort that supplied these stores a century ago are being coldly discarded. The relationships of production that stock the shelves of these stores now reside in other territories separated by oceans from the place where their products are consumed.

First are the insurance companies that are without a doubt the current designers our cities's architecture. They are the managers and promoters of the new standards of habitat. The architectural typologies are being revised and re-codified by these companies. The same thing is happening with the materials being used, with the installations and ancillary services needed in the home, with the ergonomic dimensions of the spaces and the number of inhabitants per square meter, with the types of vegetation in our gardens. We will never again see trees cast their shadows over the rooftop of a house. Horror film narratives are losing one of their most recurrent images; eerie isolated houses surrounded by trees are indeed haunted not by dead people but by insurance companies; they are abandoned houses without any value. Buildings in the United States are being increasingly optimized for inspection but less so for living in them; they are well behaved sets that bank on being photogenic only for inspectors.

Winslow Wedin, the experimental architect who designed and built *The Ensculptic House* (1969) in Minnetrista, Minnesota, told me in an interview how this house had been sold in 2010 by its owners for the price of the land. The banks constantly refused to sign a mortgage for a house made of polyurethane foam, burlap, fiberglass and nylon cables. Almost all the radical and experimental architectures of the 60s and 70s in this country suffered the same fate. All the projects with fluid forms or dome ceilings, all the cement and spray polyurethane structures were destroyed or consumed by the lands where their owners abandoned them without hope.

The second aspect which the color samples used in William Cordova's collages point to are the processes of normalization and standardization that seek to simplify production and commercial operations such as transportation and storage. It is about inviolable standards of quality and metrical standards that are defining and giving meaning to an increasingly transnational and generic material culture. The International Organization for Standardization (ISO) has permeated all the international institutions

5

for commercial exchange between nations, it has even affected the constitution of countries. When we paint our houses with these fashionable colors and combinations we are applying makeup over the hematomas inflicted by the implacable pressure of neoliberal global capitalism on the spaces we inhabit.

But the standardized processes and materials can be read from another perspective. They can be appropriated as vehicles for the expansion of vernacular ingenuity and disobedience. Its vocabulary can be used to convey new ideas. For example, in Cuba during the economic crisis of the 90s, objects were created that quickly spread because they would appropriate a very standardized material culture. Everyone had lived for more than 30 years with the same objects from the socialist field and the metric and normalized universe of the *Council for Mutual Economic Assistance (COMECON)*. The ideas of repair and the codes of alteration and reuse quickly spread. A television antenna made with an aluminum tray found in all social dining halls became the most widespread TV antenna on the island during those years. Since everyone was familiar with the tray it was enough for someone to find a proper reuse of the object for the tray antenna to invade the island like the *Marabou* weed. I think that these processes of appropriation and clever use of the standard underlie and are latent in William's work. When I saw them for the first time I relived my own arrival to this country and the personal encounter I had with the overabundance of stores like Home Depot. In my opinion the collages also comment on the human groups that are excluded or are recently arrived from lands where things cannot be idyllically named such as *Home Legend Honey*, *Marazzi Imperial Slate*, *Zuo Cancun Tall Planter* or *Three Rivers Gold Slate* without recalling centuries of colonial exploitation of resources. I am referring to the lands and corners of the





Third World where Home Depot has not yet arrived, but where the processes of optimization and standardization will soon reach. Any of the commercial names given to the products of Home Depot, such as *Premium Morocco Slate*, could be fitting titles for William Cordova's enormous collages. They are titles that can, in one way or another, transport us far away; for those born here, they can evoke a sublime place. Or take us back to the not-so-pleasant places where many of us came from. Seen from afar, perhaps because of an optical effect, the collages created with color samples from Home Depot project a reflection. Could this be the glimmer of a better tomorrow or is it the alluring splendor of the *ParadISO* we are being led to? Admittedly we almost no longer need to reach the First World because its standards reach us wherever we are. In fact William's collages seem to transmute the design of the Wiphala, a flag that symbolizes the state of many nationalities in Bolivia, into a flag that symbolizes the current transnational global state.

*What do they expect from us?* The Cuban director and author of the manifesto *For an Imperfect Cinema*, Julio García Espinosa, asks himself this question in his musical film *Son o no son* (1978). Julio expresses the following thoughts through an anxious choreographer of the Tropicana cabaret who has to put on a spectacle for international tourists: *Where do our (underdeveloped) countries find tall, well-nourished women of the same size?...besides gentlemen, all capable of lifting their leg at the same time? Too much is expected of us, really!* The camera moves to illustrate these thoughts; while traveling over the uneven dance troupe, it spans centuries of miscegenation and racial assimilation. The choreographer is required to satisfy the expectations of international tourism, or in Julio's words: *He must satisfy the taste of the middle class, which is neither popular, nor educated, nor tasteful.*

#### IV.

The grammar of insurgency shares lexemes with urgency. And the truth subjugates this metaphor of rebels and radical architects. An illegal settlement of individuals can be formally confused a rebel settlement; the only difference would be in their program. And as we know, a rebel program can develop from the nonconformity involved in being illegally settled. And here it is worth returning to the analogy between Victor Papanek and George Seegers's Radio for the Third World and William's work to delve into aspects related to the program's formalization. Let's say that the needs and the context inform the object. The radio expected by the Ulm school was being demanded not by persons but by a program. Papanek's radio, misunderstood at the German school, also responded to a program. Programs suppurate forms and these forms become the programs's vehicles of consolidation. In this case forms are secretions of the tactical. For example, as in improvised popular architecture, many of the elements and materials in Cordova's sculptures seem ready to return to their places of origin. Provisionality is a tactical decision that can be used to respond momentarily to a sudden need as well as a demand for simulation or camouflage. I am not talking about the transitory or provisional objects that the market gives to us one after the other in sequences of improved generations. No, I am referring to truly provisional objects. A seat made by a homeless person outside a supermarket with egg cartons piled on top of a milk crate. A solution to hold open the door, perhaps with a stone or a bucket of water, in order to allow the light of day to enter the room. An illegal satellite dish hidden in an empty water tower on a rooftop in Havana (of course the cable runs down the pipes where water should run down). An important logic of selection and resolution underlies here. The physical values of the object are given priority at the expense of their meanings. This is something that exists in William's work as a means of ambiguity. In *Amauta* (everything has a purpose) he has placed stones over an LP cover that is displaced from the base but doesn't fall because of the weight. The stones are probably part of a socio-historical narrative that takes us back to very specific events and places, as does the LP, but the physical relationship between the elements, the structure, the constructive logic of the installation momentarily surpasses all meanings. In my opinion what unfolds is an abstraction that comes from universal physical phenomena and that connects through anecdote with the experience of human groups involved with the socio-historical narrative referred to by the record, the cover and the stones.

One can imagine the list of resources that Papanek thought possible to

find in rural areas and impoverished countries to generate the energy needed by the receiver. This list must have included many strange things, it must have been a compendium of materials not-at-all associable with the design of a radio though certainly with the natural and economic conditions of the regions for which it was intended. He must have found many reasons to use cow shit. It is a material free from economies that restrict its accessibility and value. I don't think that there exists at the moment cartels trafficking in this material and making money off its rising prices. Let's just say that it is a stable source of energy if you or your neighbors own a cow, and I don't think there is a heavy demand for it related to other activities. I know that it is used to keep mosquitoes away in the rural nights of some countries. The botanical, folk and wildlife Cuban poet Samuel Feijoo wrote as much. Samuel recounted how he enjoyed arriving at the peasants's homes around seven in the evening. At that hour they gathered in the doorway protected from the insects by the thick smoke from the cow dung. They sit among enormous smoking cans to tell each other lies and fantastic stories based on strange mythological beings that inhabit the Cuban grasslands, hills and rivers. The smoke feeds the imagination, it distorts the perception of those present and makes them see in the faces of their friends a *Güije* (a diminutive black goblin), *The Headless Cow*, *The Slippery One* or other fantastic characters endemic to the imagination of those places. The purpose of the smoke, which was to drive away the bugs, instead of limiting the communication between the peasants, strengthened it. The stories amplified their meanings by making use of reality. That is the subversive feature in Cordova's work that reverts us to the idea of extracting forms from the program. The drawings and sculptures seem to behave like a pragmatic repertoire of insurgent structures, a catalogue of ingenious articulations, a systematic revision of the formal and useful value of materials, a proposal for a return to the socioeconomic origin of material and symbolic production.



#### V.

There is another twist in my analysis of the Radio for the Third World that can be transferred to a way of looking at William Cordova's work: the receiver is also, and even more so, a sender. If we accept that any of William's works can start receiving radio signals and become receivers prone to connect with the logic and problems of the Third World and minorities in the United States of America, we can also accept the inverse process. This would be an even more familiar possibility, art is expected to do just that, to emit. I have always believed that the formal

#### 6

resolution and operating principle of the Radio for the Third World can be rethought of as a statement of necessity, the clear and direct broadcast of a historical conscience. I understand its configuration as a disobedient sign, as the fragile (because it is necessary) articulation of a solid certainty, of a categorical truth. It is obvious that Papanek's artifact transgresses its function as a receiver and confronts and questions the nature of the broadcasts it receives; it restores an ethical rectitude to them, a moral commitment to its time uncommon in media broadcasts. We know that the communication systems are at the very least being strangled by advertising. Both Papanek's radio and William Cordova's work question the system of codes which they share but they do so from an inclusive moral frequency. They don't have a channel selector and that is the way it must be in the realm of underdevelopment where the diversity of discourses seems to be increasingly shrinking; perhaps we should lend an ear to the slightest signal of interference.

Imagine once again the milky smoke coming out of your radio, flooding the landscape and dampening everything, softening the scabs of racial and gender conventions, escaping through the tight gaps of culture and history, accumulating stains over certain embarrassing passages or dissolving the ink to amplify its meaning and avoid the moral and political directionality and homogenization of the message. (Translated by Alex Branger)

Ernesto Oroza 2013

1. *sin título (arquitectura vernacular)*, 2013-2014
  2. *untitled (crowns)*, 2013
  - 3, 4. *this one's 4U (pa' nosotros)*, 1996-2014
  5. *pachacuti, pachacuti, pachacuti*, 2014
  6. *Bass Station Records*, research image.
- imagen en portada: *sin título (taki oncoy)*

