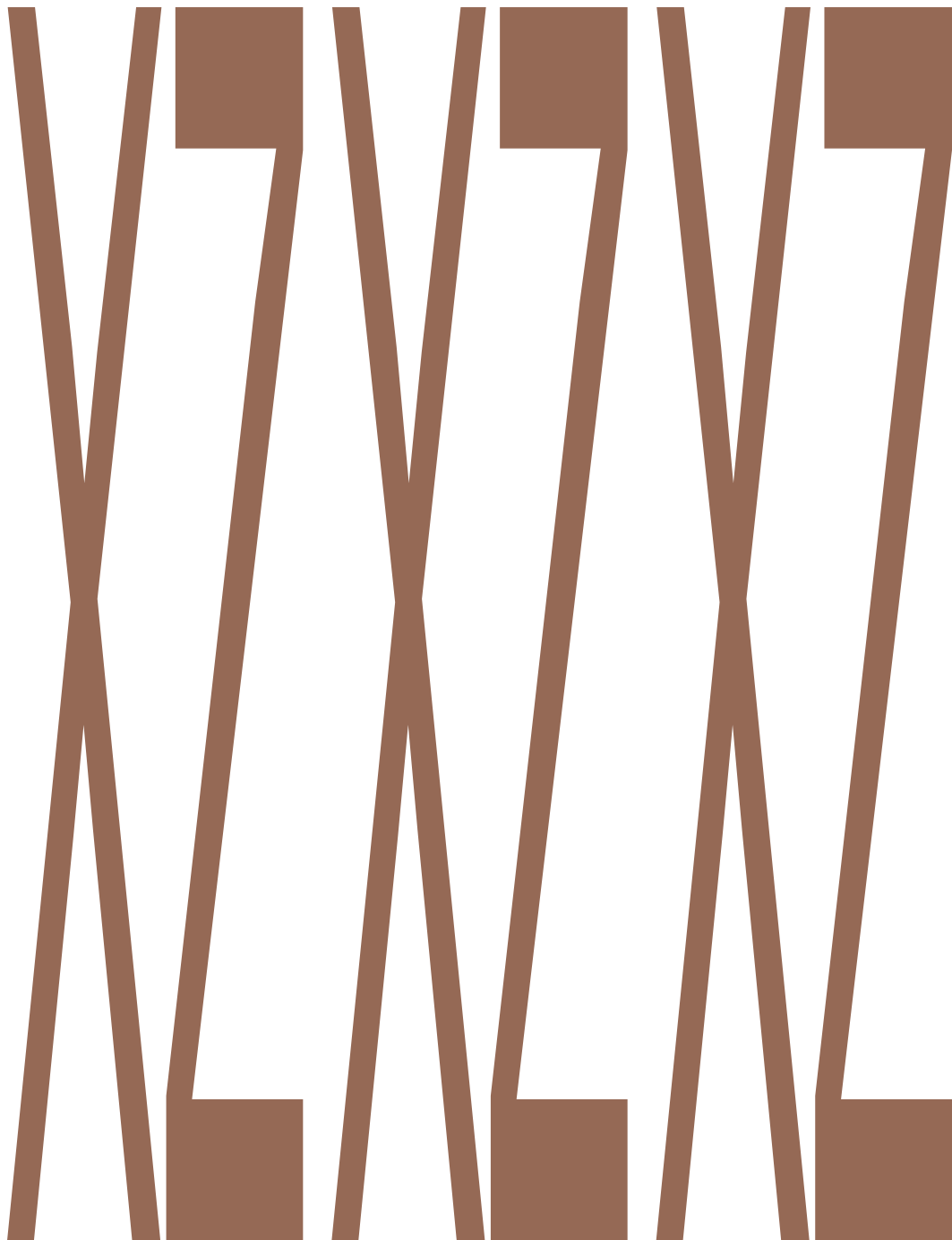


LYCISCA

Gerard Ortín

19.07.16 – 02.10.16





A strange asymmetry between equally matched forces: the human capacity for knowledge and computation on the one hand, and the gigantic and withdrawn hyperobjects on the other.
Timothy Morton

En el moment d'escriure aquestes línies han passat pocs mesos de la publicació de l'estudi de Heather Lafferty «Evidence for non-human language in the Pozalagua Cave» (*Journal of Multinatural Studies*, 2016). És impossible agafar per sorpresa el lector que, a hores d'ara, té notícia del que podem considerar un dels descobriments més sensacionals del camp de la geolingüística: el desxiframent de l'Arborescent B, tal i com sobreviu als sistemes cavernosos eurasiàtics.

Sens dubte, les investigacions centrades en la Cova de Pozalagua han resultat determinants per a extreure conclusions més generals, extensibles a d'altres grutes. S'estima que existeixen unes 45.000 coves de la branca idiomàtica de l'Arborescent B i que aquest nombre no cessarà d'augmentar, atès que es podrien fer noves troballes tal i com va ocórrer amb Pozalagua que, de fet, va ser un secret ctònic durant mil·lennis, un *sancta sanctorum* lliure d'intromissions humanes, fins que el 1957 una detonació fortuïta en una pedrera contigua va obrir l'escletxa que conduiria al descobriment d'aquest tresor geològic; si més no, la descoberta als ulls de la humanitat. Val a dir que a mitjan segle XX es desconeixia que el catàleg morfològic de les interioritats del carst constituís un llenguatge *per se* —que no fos un producte accidental de l'erosió— però això no va impedir que Pozalagua captivés els espeleòlegs i atragués tota mena de curiosos fins a sumar una afluència

considerable del que podríem anomenar «turistes cavernícoles». Pozalagua destaca per una altíssima concentració d'estalactites excèntriques: antodites i helictites que imiten —si se'n permet el símil— la naturalesa del creixement vegetal. La rellevància dels espeleotemes de Pozalagua no es deu tan sols al rang de bellesa assolida, també n'és superlativa la quantitat i riquesa de formes; no és pas gratuït que a la sala principal de la cova —amb aquesta dèria tan humana per la metàfora— se l'anomeni *Sala Versailles*. Tal profusió, justament, ha facilitat la recol·lecció de dades, que han pogut ser confrontades per una bona colla de geolingüistes. El fet és que en altres cavernes dolomítiques la meteorització de la roca és més tímida, menys eloqüent, limitada a estalactites i estalagmites —a tot estirar una columna calcària aquí o un gorg inundat allà— mentre que a Pozalagua el repertori de formes és d'una exuberància delirant; hi trobem tota una polifonia —si «polifonia» és la paraula— de flors de pedra, corones de pètals, avets en miniatura, bròquils petrificats, ramatges que progressen variant l'eix respecte la vertical, o delicadíssimes irradiacions d'acícules dignes d'una pineda.

De l'anterior enumeració s'infereix que, en presència de les meravelles de Pozalagua, ens resulta inevitable reaccionar amb evocacions i símls que remetent a d'altres enclavaments de la biosfera. Només cal revisar les publicacions espeleològiques dels darrers cent anys, per comprendre que l'estudi de les coves amb espeleotemes excèntrics sempre ha obligat a l'ús de la descripció; i que la descripció, per la seva banda, ha forçat la intercessió de la literatura. Així, certs autors recorren al camp semàntic marítim i verbalitzen la plenitud de la cova

tot invocant erigons marins, formacions coral·lines, conjunts filiformes que ens suggereixen estàtiques anemones — *estàtiques* des del punt de vista humà; el fet és que aquestes formacions avancen, es mouen, a velocitat geològica, mig centímetre cada segle—. D'altres estudiosos, en canvi, es decanten per la comparació vegetal; d'aquí prové el nom que designa el llenguatge, Arborescent B. Per la seva banda, els manuals anglosaxons freqüenten la paraula *frostwork* per insinuar una geometria complexa —la d'un floc de neu al microscopi— amb mutacions desconcertants i lluentors cristal·lines. És, tota aquesta literatura entregada a l'ècfrasi, una feblesa de la ment humana: jutgem el desconegut a partir d'allò que ens resulta familiar i massa sovint ens hi projectem. La situació, per sort, s'ha capgirat. Ara, els treballs de Lafferty ens obliguen a apuntar cap a una nova bifurcació de l'espeleologia, abandonar la descripció aparent i traslladar tota l'atenció al sentit final dels codis que les estalactites de l'Arborescent B transportaven: rere anys i esforços encaminats a la interpretació, a la fi, podem llegir Pozalagua com l'immens document epigràfic que conforma. D'acord amb Lafferty, el contingut dels missatges és fragmentari, mancat d'una continuïtat narrativa i travessat únicament pel fil argumental de la presència de la cova. La traducció a qualsevol llengua humana incorre en aproximacions, circumval·lacions interpretatives, malgrat que el text és prou clar en l'ús de substantius, verbs i, fins i tot, epítets. També ens alerta Lafferty, que si bé l'estil pot semblar-nos poètic, podria tractar-se senzillament del to enunciatiu característic d'aquest llenguatge... No

ho sabem. Podríem estar projectant, de nou, caient en l'error d'antropomorfitzar el nostre interlocutor no-humà, quan la realitat és que els matisos d'intencionalitat del text són difícilment explorables; en especial, perquè restem ignorants de quin tipus d'intel·ligència —i quina idiosincràsia— es troba al darrere d'un sistema d'escriptura tan peculiar com l'Arborescent B.

Potser un reguitzell d'exemples ajudi a desenrotllar l'epopeia de Pozalagua —si més no, permetrà que la cova parli per si mateixa:

Secció 237. Fa referència a la composició de la dolomita. Diu així: *Les closques del plàncton marí. Mort. Mort. Mort.* A la secció 141 ja s'esmenta el carbonat de calci i el magnesi que produeixen la dolomita, però la 237 és més explícita, minuciosa, i se'n recorda de l'aportació dels fòssils de fitoplàncton en la formació de les dolomies. El substantiu «mort» està triplicat, probablement, amb voluntat emfàtica.

Sec. 302. Hi llegim *La gota despunta. Cau al llac. Diana* i Lafferty no pot estar-se de celebrar la imatgeria d'aquest fragment on una simple gota remou la superfície del llac interior de Pozalagua, tot dibuixant cercles concèntrics. Per temàtica, podem lligar aquesta secció a la 310, on és llegeix *Cinc-mil gotes cauen com una sola*, o a la 312, on ens sorprèn la irrupció d'un adjectiu: *Dues gotes breus*.

La qüestió temporal és present en passatges com el 293 que —gairebé un *tempus fugit*— diu *Trenta milions d'anys*. Tan ràpid, i que en paraules de Lafferty «crea una situació força interessant per a nosaltres, animals exegetes: si ens

avem a la definició de cova, allò que la caracteritza no és altra cosa que la possibilitat que pugui ser ocupada per l'ésser humà; és una qüestió d'escales». El cert és que un hipotètic forat d'un metre de fondària no entra en la categoria de cova, justament, perquè el criteri són les proporcions humanes; tanmateix, tal criteri xoca amb el fet que la lenta i natural excavació d'un sistema cavernós implica vastos oceans de temps, una escala indiscutiblement inhumana. Vet aquí una contrasentit. Escales i agències oposades. Si creïem que *cova* era una construcció del nostre llenguatge, ara resulta un objecte ambigu, on la dimensió humana i no-humana fricciona.

Per regla general, Pozalagua narra el seu desenvolupament, tot i que hi ha seccions destinades a d'altres realitats. La 556 diu *La pinada creix (sobre) les micorizes*, una línia que fa sorgir moltes incògnites. ¿De quina manera, una cova, s'ha pogut referir a la realitat superficial? ¿Com pot ser que diversos passatges del text evoquin criatures de l'exterior? Al punt més alt de la cova, per exemple, s'hi troba un conglomerat de floracions (580) que descriuen el moment en què *El llop dorm al ras. Estiu* o (589) *El llop salva el ramat d'ovelles del penya-segat* —curiós que el mot que en Arborescent B significa gos serveixi també per a *llop*—. Però assenyalar el per què d'aquesta contaminació exterior, evidentment, queda fora del camp de la geolingüística. Caldren noves inquisicions per esbrinar què hi ha darrere l'Arborescent B, quina intel·ligència no-humana el sosté i conjecturar si aquesta preveia el fet d'establir comunicació amb l'*Homo sapiens*. La pròpia Lafferty no en té cap

dubte, d'altra manera no s'entendria que determinades seccions de Pozalagua reproduïxin textos inequívocament humans: a la paret nord-oest, una sèrie d'estalactites entortolligades (596) fan un resum exemplar de l'al·legoria platònica de la caverna —Lafferty hi veu un signe d'ironia, sentit de l'humor, per part de la cova— i un conglomerat d'agulles de pedra vora l'entrada (801) diu textualment *Tallen les parets de les sales i les cobreixen de mosaics i pintures que representen flors, fruites, arbres, grius, quimeres, dracs, homes banyuts i tota mena de monstres perillosos*, bo i recordant-nos aquell moment en què l'heroi de *Tristany i Iseu* s'exilia a la Sala de les Imatges... ¿Com és possible, aleshores, que Pozalagua citi textos humans? ¿Hi ha una voluntat de contacte? Lafferty defensa que sí, però autors com ara Fontdeville ens volen convèncer del contrari: que la coneixença del nostre llegat literari no pressuposa cap voluntat de contactar-nos; podria tractar-se d'una senzilla compilació de dades, de la mateixa manera que els biòlegs han desglossat el genoma, sense el desig de relacionar-se amb les cèl·lules d'altres éssers. Atribuir a una intel·ligència desconeguda la necessitat de la comunicació és pecar d'humanitat i, el pitjor de tot, ens fa semblar extremadament curts de mires.

Biografiar els objectes pot ser la més embrollada de les feines.

[a] En algun moment del segle XX, un caçador zande teixeix una xarxa per caçar micos a les selves de Sudan del Sud.

[b] Un antropòleg europeu s'enduu aquesta xarxa per tal d'incloure-la en alguna col·lecció etnogràfica.

[c] William Rubin organitza *Primitivism in 20th Century Art* al MoMA. Exposa una màscara kwakiutl al costat d'un Picasso, tot cercant les connexions formals entre la modernitat i l'art «primitiu». El muntatge desencadena una onada de crítiques. Se li recrimina a Rubin que jutgi el valor dels objectes no-occidentals segons l'afinitat amb l'estètica moderna.

[d] Com a reacció a l'exposició del MoMA, Susan Vogel inaugura *Art/Artifact* (1988) al Center for African Art de Nova York. A la primera sala, hi exhibeix una xarxa zande junt amb altres objectes d'origen africà (sense cartel·la que els expliqui). Vogel espera eixamplar el debat sobre els difícils límits entre l'art i els artefactes.

[e] Certs visitants confonen la xarxa amb el producte d'algun artista post-minimal.

[f] Arthur Danto dedica el text del catàleg d'*Art/Artifact* a posar ordre. Fidel a la idea que són els agents actius del context artístic els qui legitimen els objectes, Danto nega que la xarxa pugui ser candidata a obra d'art. En el seu deler per discriminar els objectes, conclou que la xarxa és un estri i prou; pertany al Museu d'Història Natural i no pas al Museu d'Història de l'Art.

[g] A *Vogel's Net* (1996), l'antropòleg Alfred Gell repesca la polèmica. Desmuntant l'escrit de Danto, apunta que la xarxa zande, en tant que trampa, comunica a la perfecció el complex embull de subjectivitats que poden enredar-se a l'objecte. Tal complexitat i tal capacitat per atrapar múltiples agències és, justament, el tret característic de l'obra d'art.

[h] A l'Arts Santa Mònica, un cicle comissariat per Oriol Fontdevila recull la xarxa zande i la torna a parar, per tal que es disparin diverses mediacions capaces de redefinir el lloc de la institució i el del propi objecte artístic, amb tot el feix de relacions que el travessa. Hi participen: Roger Bernat, Black Tulip, Petia Cervera Kuprova, Víctor García Tur, Hijos de Martín, Consol Llupià, Regina de Miguel, Objetologías, Gerard Ortín i Straddle3.

A strange asymmetry between equally matched forces: the human capacity for knowledge and computation on the one hand, and the gigantic and withdrawn hyperobjects on the other.

Timothy Morton

En el momento de escribir estas líneas han pasado pocos meses desde la publicación del estudio de Heather Lafferty "Evidence for non-human language in the Pozalagua Cave" (*Journal of Multinatural Studies*, 2016). Es imposible coger por sorpresa al lector que, a estas alturas, tiene noticia de lo que podemos considerar uno de los descubrimientos más sensacionales del campo de la geolingüística: el desciframiento del arborescente B, tal como sobrevive en los sistemas cavernosos euroasiáticos.

Indudablemente, las investigaciones centradas en la cueva de Pozalagua han resultado decisivas para extraer conclusiones más generales, extensibles a otras grutas. Se estima que existen unas 45.000 cuevas de la rama idiomática del arborescente B y que el número seguirá aumentando, ya que podrían producirse nuevos hallazgos, tal como ocurrió con Pozalagua, que, de hecho, fue un secreto ctónico durante milenios, un *sancta sanctorum* libre de intromisiones humanas hasta que en 1957 una detonación fortuita en una cantera contigua abrió una grieta que conduciría al descubrimiento de este tesoro geológico; por lo menos, al descubrimiento a los ojos de la humanidad. Justo es decir que a mediados del siglo xx se desconocía que el catálogo morfológico de las interioridades del karst constituyera un lenguaje *per se* — que no fuese un producto accidental de la erosión—, pero esto no impidió que

Pozalagua captivase a los espeleólogos y atrajese toda clase de curiosos hasta sumar una afluencia considerable de lo que podríamos llamar "turistas cavernícolas". Pozalagua destaca por una altísima concentración de estalactitas excéntricas: antoditas y helictitas que imitan —si se nos permite el símil— la naturaleza del crecimiento vegetal. La relevancia de los espeleotemas de Pozalagua no se debe tan solo al rango de belleza alcanzada, también es superlativa su cantidad y su riqueza de formas; no es gratuito que a la sala principal de la cueva —con esta obsesión tan humana por la metáfora— se la llame *Sala Versailles*. Tal profusión, precisamente, ha facilitado la compilación de datos, que han podido ser confrontados por un gran número de geolingüistas. El hecho es que en otras cavernas dolomíticas la meteorización de la roca es más tímida, menos elocuente, limitada a estalactitas y estalagmitas —a lo sumo una columna calcárea aquí o una poza inundada allá— mientras que en Pozalagua el repertorio de formas es de una exuberancia delirante; en ella encontramos toda una polifonía —si "polifonía" es la palabra— de flores de piedra, coronas de pétalos, abetos en miniatura, brócolis petrificados, ramajes que progresan variando el eje respecto a la vertical, o delicadísimas irradiaciones de acículas dignas de un pinar.

De la anterior enumeración se infiere que en presencia de las maravillas de Pozalagua nos resulta inevitable reaccionar con evocaciones y símiles que remiten a otros enclaves de la biosfera. Solo hay que revisar las publicaciones espeleológicas de los últimos cien años, para comprender que el estudio de las cuevas con espeleotemas excéntricos

siempre ha obligado al uso de la descripción; y que la descripción, a la vez, ha forzado la intercesión de la literatura. Así, ciertos autores recurren al campo semántico marítimo y verbalizan la plenitud de la cueva invocando erizos de mar, formaciones coralinas, conjuntos filiformes que nos sugieren estáticas anémonas — *estáticas* desde el punto de vista humano; en realidad estas formaciones avanzan, se mueven, a velocidad geológica, medio centímetro cada siglo. Otros estudiosos, en cambio, se decantan por la comparación vegetal; de ahí proviene el nombre que designa el lenguaje, arborescente B. Por su parte, los manuales anglosajones frecuentan la palabra *frostwork* para insinuar una geometría compleja la de un copo de nieve visto bajo el microscopio— con mutaciones desconcertantes y brillos cristalinos. Toda esta literatura entregada a la éfrasis es una debilidad de la mente humana: juzgamos lo desconocido a partir de lo que nos resulta familiar y, demasiado a menudo, nos proyectamos en ello. La situación, afortunadamente, ha cambiado. Ahora, los trabajos de Lafferty nos obligan a apuntar hacia una nueva bifurcación de la espeleología, abandonar la descripción aparente y trasladar toda la atención al sentido final de los códigos que las estalactitas del arborescente B transportaban: tras años y esfuerzos dirigidos a la interpretación, al fin podemos leer Pozalagua como el enorme documento epigráfico que conforma.

Según Lafferty, el contenido de los mensajes es fragmentario, carente de una continuidad narrativa y atravesado únicamente por el hilo argumental de la presencia de la cueva. La traducción a toda lengua humana incurre en aproximaciones, circunvalaciones interpretativas, a pesar de

que el texto es lo bastante claro en el uso de sustantivos, verbos e incluso epítetos. Lafferty también nos advierte que, si bien el estilo puede parecerse poético, podría tratarse sencillamente del tono enunciativo característico de este lenguaje... No lo sabemos. Una vez más, podríamos estar proyectando, cayendo en el error de antropomorfizar nuestro interlocutor no-humano, cuando la realidad es que los matices de intencionalidad del texto son difícilmente explorables; en especial, porque permanecemos ignorantes del tipo de inteligencia —y la idiosincrasia— que hay detrás de un sistema de escritura tan peculiar como el arborescente B.

Tal vez una retahíla de ejemplos ayude a desenrollar la epopeya de Pozalagua —al menos, permitirá que la cueva hable por sí misma:

Sección 237. Hace referencia a la composición de la dolomita. Dice así: *Las cáscaras del plancton marino. Muerte. Muerte. Muerte.* En la sección 141 ya menciona el carbonato de calcio y el magnesio que producen la dolomita, pero la 237 es más explícita, minuciosa, y se acuerda de la aportación de los fósiles de fitoplancton en la formación de las dolomías. El sustantivo “muerte” está triplicado, probablemente, con voluntad enfática.

Sección 302. Leemos *La gota despunta*. Cae al lago. Diana, y Lafferty no puede evitar celebrar la imaginería de este fragmento en que una simple gota remueve la superficie del lago interior de Pozalagua dibujando círculos concéntricos. Por temática, podemos relacionar esta sección con la 310, en que se lee *Cinco mil gotas caen como una sola,*

o en la 312, en que sorprende la irrupción de un adjetivo: *Dos gotas breves.*

La cuestión temporal está presente en pasajes como el 293 que —casi un *tempus fugit*— dice Treinta millones de años. *Tan rápido*, y que en palabras de Lafferty “crea una situación bastante interesante para nosotros, animales exégetas: si nos avenimos con la definición de *cueva*, lo que la caracteriza no es más que la posibilidad de que pueda ser ocupada por el ser humano; es una cuestión de escalas”. Lo cierto es que un hipotético agujero de un metro de profundidad no entra en la categoría de *cueva*, justamente, porque el criterio son las proporciones humanas; sin embargo, tal criterio choca con el hecho de que la lenta y natural excavación de un sistema cavernario implica vastos océanos de tiempo, una escala indiscutiblemente inhumana. He aquí un contrasentido. Escalas y agencias opuestas. Si creemos que *cueva* era una construcción de nuestro lenguaje, ahora resulta un objeto ambiguo, en que la dimensión humana y no-humana friccionan.

Por regla general, Pozalagua narra su desarrollo, aunque hay secciones destinadas a otras realidades. La 556 dice *El pinar crece (sobre) las micorrizas*, una línea que hace surgir muchas incógnitas. ¿De qué modo una *cueva* se ha podido referir a la realidad superficial? ¿Cómo puede ser que varios pasajes del texto evoquen criaturas del exterior? En lo alto de la *cueva*, por ejemplo, hay un conglomerado de floraciones (580) que describen el momento en que *El lobo duerme al raso. Verano* o (589) *El lobo salva al rebaño de ovejas del acantilado* —curioso que el término que en arborescente B significa *perro* sirva

también para *lobo*—. Pero señalar el *por qué* de esta contaminación exterior, evidentemente, queda fuera del campo de la geolinguística. Se precisarán nuevas inquisiciones para averiguar qué hay detrás del arborescente B, qué inteligencia no-humana lo sostiene, y conjeturar si esta preveía el hecho de establecer comunicación con el *Homo sapiens*. La misma Lafferty no tiene ninguna duda de ello, de otro modo no se entendería que determinadas secciones de Pozalagua reproduzcan textos inequívocamente humanos: en la pared noroeste, una serie de estalactitas enroscadas (596) hace un resumen ejemplar de la alegoría platónica de la caverna —Lafferty ve en ellas un signo de ironía, sentido del humor, por parte de la *cueva*— y un conglomerado de agujas de piedra cerca de la entrada (801) dice textualmente *Cortan las paredes de las salas y las cubren de mosaicos y pinturas que representan flores, frutos, árboles, grifos, quimeras, dragones, hombres cornudos y toda clase de monstruos peligrosos*, recordándonos aquel momento en que el héroe de *Tristán e Iseo* se exilia en la Sala de las Imágenes... ¿Cómo es posible, entonces, que Pozalagua cite textos humanos? ¿Hay una voluntad de contacto? Lafferty defiende que sí, pero autores como Fontdeville quieren convencernos de lo contrario: que el conocimiento de nuestro legado literario no presupone voluntad de contactarnos; podría tratarse de una sencilla recopilación de datos, de la misma forma que los biólogos han desglosado el genoma, sin el deseo de relacionarse con las células de otros seres. Atribuir a una inteligencia desconocida la necesidad de la comunicación es pecar de humanidad y, lo peor de todo, nos hace parecer extremadamente cortos de miras.

Biografiar objetos puede ser de las tareas más complicadas que existen.

[a] En algún momento del siglo XX, un cazador azande teje una red para cazar micos en las selvas de Sudán del Sur.

[b] Un antropólogo europeo se lleva esta red para incluirla en alguna colección etnográfica.

[c] William Rubin organiza en el MoMA *Primitivism in 20th Century Art*. Expone una máscara kwakiutl al lado de un Picasso, en busca de las conexiones formales entre la modernidad y el arte «primitivo». El montaje provoca una oleada de críticas. Se echa en cara a Rubin el juzgar el valor de objetos no occidentales en función de su afinidad con la estética moderna.

[d] Como reacción a la exposición del MoMA, Susan Vogel inaugura *Art/Artifact* (1988) en el Center for African Art de Nueva York. En la primera sala, exhibe una red azande junto a otros objetos de origen africano. Vogel pretende así alimentar el debate en torno a la dificultad de establecer límites entre el arte y los artefactos.

[e] Algunos visitantes confunden la red con la obra de algún artista post-minimal.

[f] Arthur Danto dedica el texto del catálogo de *Art/Artifact* a poner orden. Fiel a la idea de que quienes legitiman los objetos son los agentes activos del contexto artístico, Danto niega que la red pueda ser candidata a obra de arte. En su empeño por discriminar a los objetos, concluye que la red no es más que un utensilio y pertenece al Museo de Historia Natural, no al de Historia del Arte.

[g] En *Vogel's Net* (1996), el antropólogo Alfred Gell repesca la polémica. Al tiempo que desmonta el escrito de Danto, apunta que la red azande, en tanto que trampa, comunica a la perfección la compleja maraña de subjetividades que pueden enredarse en torno al objeto. Esa complejidad y esa capacidad para atrapar múltiples agencias es precisamente el rasgo característico de la obra de arte.

[h] En Arts Santa Mònica, un ciclo comisariado por Oriol Fontdevila recupera la red azande y la vuelve a exponer con el fin de que se disparen diversas mediaciones capaces de redefinir el lugar de la institución y el del propio objeto artístico, junto con el haz de relaciones que lo atraviesa. En él participan: Roger Bernat, Petia Cervera Kuprova, Black Tulip, Víctor García Tur, Hijos de Martín, Consol Llupià, Regina de Miguel, Objetologías, Gerard Ortín y Straddle3.

A strange asymmetry between equally matched forces: the human capacity for knowledge and computation on the one hand, and the gigantic and withdrawn hyperobjects on the other.
Timothy Morton

At the time of writing these lines, just a few months have passed since the publication of the study by Heather Lafferty, “Evidence for Non-Human Language in the Pozalagua Cave” (*Journal of Multinatural Studies*, 2016). At this point, we would be hard-pressed to catch our readers unaware; they will have heard about what could be considered one of the most sensational discoveries in the field of geolinguistics: the deciphering of Arborescent B, as it persists in the Eurasian cave systems.

No doubt, the research focused on Pozalagua cave has been decisive in reaching more general conclusions, applicable to other caverns. Estimates put the number of caves from the Arborescent B language branch at around 45,000, and this number is only expected to grow since discoveries of new caves will surely be made. Indeed, that was the case with Pozalagua, which was a chthonic secret for thousands of years – a *sanctum sanctorum* free of any human interference – until, in 1957, an accidental explosion at a nearby quarry opened a fissure that led to the discovery of this geological treasure; its discovery by humanity, at any rate. Bear in mind that in the mid-20th century people were unaware that the morphological catalog of its karst interior constituted a language in and of itself – that is wasn’t an accidental product of erosion. All the same, Pozalagua captivated speleologists and attracted all

manner of intrigued observers, eventually amassing a large number of what we might call “cave tourists”. Pozalagua stands out for its very high concentration of eccentric stalactites: anthodites and helictites that imitate, if you’ll forgive the comparison, the characteristics of plant growth. The relevance of the Pozalagua speleothems does not reside only in their beauty; the quantity and wealth of forms is also superlative. There is a reason why the main gallery – in keeping with the very human penchant for metaphor – is called the *Versailles Hall*. This abundance has facilitated the compilation of data, which has been compared by a large number of geolinguists. The fact remains that in other dolomite caves, the meteorization of the rock is fainter, less eloquent, limited to stalactites and stalagmites – perhaps a limestone column or an occasional pool of water – whereas in Pozalagua the range of forms shows an outrageous exuberance; we find an immense polyphony – and “polyphony” is the appropriate word – of stone flowers, crowns of petals, miniature spruce trees, petrified broccoli, branches that spread out away from the vertical, or ever-so-delicate radiating aciculae worthy of a pine forest.

From the aforementioned list, we can infer that, looking at the wonders of Pozalagua, we inevitably react with invocations and comparisons that refer to other areas of the biosphere. We need only consult speleological publications from the past one hundred years to see that the study of caves where eccentric speleothems are present has always required the use of description; and that description, in turn, has led to the intervention of literature. As such, certain authors resort to using the semantic field of marine life, and

they express the plenitude of the cave by evoking sea urchins, coral formations, threadlike structures which suggest static anemones – static from a human perspective. The fact is, however, that these formations advance; they move at a geologic speed: half a centimeter per century. Other researchers, in contrast, rely on comparisons with plant life. This is also the origin of the name used to designate the language: Arborescent B. English-language manuals, for their part, frequently use the word “frostwork” to indicate a complex geometry – that of a snowflake under a microscope, with perplexing mutations and crystalline brilliance. All of this literature dedicated to ekphrasis is a weakness of the human mind: we judge the unknown based on what is familiar to us, and we often project ourselves onto it. Fortunately, here the situation has been turned on its head. Now, Lafferty’s work has forced us to face a new crossroads in speleology: leaving behind apparent descriptions and focusing instead on the ultimate meaning of the codes embedded in the stalactites of Arborescent B. Following years of efforts focused on interpretation, we can finally read Pozalagua as the immense epigraphic document it constitutes.

According to Lafferty, the content of the messages is fragmentary, lacking narrative continuity and spanned only by the narrative thread of the cave’s own presence. Its translation into any human language implies approximations, interpretative bypassing, although the text is clear enough in its use of nouns, verbs, and even epithets. Lafferty also tells us that, while the style may seem poetic to us, this could merely be characteristic of the language’s

expository tone. We do not know. We could, again, be projecting, falling into the error of anthropomorphizing our non-human partner in conversation, when in reality, the nuances of the text’s intentions are difficult to probe; especially because we have no idea what type of intelligence – and what idiosyncrasy – lies behind a writing system as peculiar as Arborescent B.

Perhaps a series of examples will help to unfold the epic of Pozalagua – if nothing else, it will let the cave speak for itself.

Section 237. Refers to the composition of the dolomite. It reads as follows: *Sea plankton shells. Death. Death. Death.* Section 141 makes earlier reference to the calcium carbonate and magnesium that produces dolomite, but 237 is more explicit, meticulous, and recalls the role of phytoplankton fossils in the formation of dolostone. The noun “death” appears in triplicate, probably for emphasis.

Section 302. It reads: *The drop emerges. It falls into the lake. Target* and Lafferty can’t help but celebrate the imagery in this fragment, where a single drop ripples the surface of Pozalagua’s interior lake, drawing concentric circles. In terms of subject matter, we can connect this section with 310, where we read: *Five thousand drops fall like a single drop*, or with 312 where we are surprised by the incursion of an adjective: *Two short drops*.

The question of time is present in passages such as 293 – nearly a *tempus fugit* – which reads *Thirty million years. So fast* and which, according to Lafferty, “creates quite an interesting situation for us interpretative animals:

if we look at the definition of *cave*, what characterizes it is precisely the possibility of its being occupied by a human being; it is a question of scale.” It is true that a hypothetical meter-deep hole does not fit into the category of *cave* exactly, because the criteria are rooted in human proportions; nevertheless, those criteria contrast with the fact that the slow and natural excavation of a *cave* system implies vast oceans of time, an unarguably inhuman scale. There is an inconsistency here. Contrasting scales and agencies. If we understood *cave* to be a construction of our own language, now we see it as an ambiguous object, where the human and non-human dimensions clash.

As a general rule, Pozalagua tells the story of its development, although there are sections devoted to other realities. Number 556 says *The pine forest grows (above) the Mycorrhizae*, a line that gives rise to a whole slew of questions. How can a *cave* refer to the reality on the surface? How can different passages of the text evoke living things from the outside? At the highest point of the *cave*, for example, we find a group of blooms (580), which describe the moment where *The wolf is sleeping outdoors. Summer* or (589) *The wolf saves the herd of sheep from the cliff* – it is curious that the same word in Arborescent B means *dog* and *wolf*. Yet pointing out the reasons for this contamination from the exterior is obviously beyond the scope of geolinguistics. Further examination will be necessary to discover what lies behind Arborescent B, what kind of non-human intelligence supports it, and whether it anticipated establishing communication with *Homo sapiens*. Lafferty herself has

no doubt about it; otherwise it would be impossible for certain sections of Pozalagua to reproduce unmistakably human texts. On the northwest wall, a series of tangled stalactites (596) provide an exemplary summary of Plato’s allegory of the *cave* – Lafferty sees it as a sign of irony, humor, on the part of the *cave* – and a group of anthodites near the entryway (801) reads literally, *They cut into the walls of the rooms and cover them with mosaics and paintings that represent flowers, fruits, trees, griffins, chimeras, dragons, horned men and all manners of dangerous monsters*, reminding us of the moment where the hero in *Tristan and Iseult* retires into the Hall of Statues... How is it possible for Pozalagua to make reference to human texts? Is this an attempt at contact? Lafferty argues that it is. Authors such as Fontdeville, however, would hope to convince us to the contrary: that knowledge of our literary legacy does not imply a desire to establish contact; it could be a simple compilation of data, in the same way that biologists have broken down the genome, independently of any desire to relate to the cells of other beings. Attributing the need for communication to an unknown intelligence is to be guilty of an excess of humanity and, even worse, it makes us seem extremely shortsighted.

Writing a biography of objects can be a very difficult task.

[a] Some time during the 20th century, a Zande hunter wove a net to hunt monkeys in the jungles of South Sudan.

[b] A European anthropologist took a copy of this hunting net to include it in an ethnographic collection.

[c] William Rubin organised the exhibition *Primitivism in 20th Century Art* at the MoMA. He displayed a Kwakiutl mask alongside Picasso, trying to establish formal connections between modern and “primitive” art. The exhibition triggered a wave of criticism. Rubin was accused of judging the value of non-Western objects based on their affinity with modern aesthetics.

[d] In reaction to the MoMA exhibition, Susan Vogel opened *Art/Artifact* (1988) at the Center for African Art in New York. In the first room, she displayed a Zande hunting net alongside other objects of African origin. Vogel wanted to illustrate the debate surrounding the difficult limits between art and artefacts.

[e] Some visitors confused the hunting net with the work of a post-minimal artist.

[f] Arthur Danto tried to create order using the text of the *Art/Artifact* catalogue. Remaining faithful to the idea that it is the active agents of the art world who recognise objects as art, Danto denied the hunting net's potential as a work of art. In his eagerness to differentiate between objects, he concluded that the net was a tool and nothing more. So, it belonged to the Natural History Museum and not the Art History Museum.

[g] In *Vogel's Net* (1996), the anthropologist Alfred Gell reignited the controversy. Taking apart Danto's arguments, he stated that the Zande hunting net, as a trap, perfectly portrayed the complex layers of subjectivity that may surround an object. This complexity and the capacity to trap multiple agencies is, precisely, the feature that characterises a work of art.

[h] At Arts Santa Mònica, a program curated by Oriol Fontdevila returns to the Zande hunting net. It is unfolded again so that various reflections can be triggered to redefine the place of the institution and of the artistic object itself, including all the relationships involved. The participants are: Roger Bernat, Petia Cervera Kuprova, Black Tulip, Víctor García Tur, Hijos de Martín, Consol Llupià, Regina de Miguel, Objetologías, Gerard Ortín and Straddle3.

LYCISCA

Una pel·lícula de **Gerard Ortín Castellví**. Producció: **Gerard Ortín Castellví** i **Irati Gorostidi Agirretxe**. Muntatge: **Ainara Elgoibar Aguirrebengoa** i **Irati Gorostidi Agirretxe**. Càmera: **Álvaro Sau Razkin**. So directe: **Terri Florido Güemes**. Fotografia Fixa: **Maddi Barber Gutiérrez**. Assistència de Producció: **Maddi Barber Gutiérrez**. Etalonatge: **Irati Gorostidi Agirretxe**. Postproducció de so: **Iosu Gonzalez Etxabe**. Assessorament etnogràfic: **Miguel Sabino Díaz**.

XARXA ZANDE

Cicle a cura d'**Oriol Fontdevila**. Exposicions: **Black Tulip**, **Roger Bernat**, **Gerard Ortín**, i **Regina de Miguel**. Textos: **Víctor García Tur**. Disseny gràfic: **Hijos de Martín**. Mediació amb públics: **Consol Llupià** i **Petia Cervera Krupova**. Projecte educatiu: **Objetologías**. Disseny de l'espai: **Straddle3**. Programació web: **Eva Domènech**.

ARTS SANTA MÒNICA

DIRECCIÓ. Director: **Jaume Reus**. EXPOSICIONS. Coordinació general: **Fina Duran Riu**. Edicions: **Cinta Massip/Susanna Àlvarez Rodolés**. Direcció tècnica: **Xavier Roca**. ACTIVITATS. Coordinació general: **Marta Garcia**. Relacions externes: **Alicia González**. Coordinació audiovisual: **Lorena Louit**. Àrea tècnica: **Eulàlia Garcia**. ADMINISTRACIÓ. Responsable de gestió: **Cristina Güell**. Àrea d'exposicions: **Mònica Garcia Bo**. Secretaria de direcció: **Chus Couso**. COMUNICACIÓ. Coordinació general: **Jordi Miras Llopart**. Web i xarxes socials: **Luis Villalón Camacho**. Difusió: **Juanjo Gutiérrez**.

Lycisca és una producció d'Arts Santa Mònica que s'ha realitzat amb la col·laboració de Tabakalera Centro Internacional de Cultura Contemporànea.



XARXA ZANDE. PROPERES EXPOSICIONS

Regina de Miguel
amb la col·laboració de Lucrecia Dalt
10.10.2016-08.01.2017

www.xarxazande.net

Per estar al dia de totes les activitats del cicle,
subscriu-te a la nostra llista de correu:
info@xarxazande.net

Arts Santa Mònica
Centre de la creativitat

La Rambla, 7
08002 Barcelona
T 935 671 110
artssantamonica.gencat.cat

Entrada lliure
De dimarts a dissabte, d'11 h a 21 h
Diumenges i festius, d'11 h a 17 h
Dilluns tancat

DL : B 15187-2016 Certificat de FSC