

TÚ

CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor

Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President

Vicent Marzá i Ibáñez
Conseller d'Educació, Cultura i Esport

Vicepresidents

Joan Ribó Canut
Alcalde de València

Carlos Mazón Guixot
President de la Diputació Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual
Alcaldessa de Castelló de la Plana

Vocals

Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

José Pascual Martí García
President de la Diputació Provincial de Castelló

Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació Provincial de València

Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell Valencià de Cultura

M^a Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura i Patrimoni de la
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport i
Presidenta de la Comissió Científico-Artística

Gerent

José Luis Pérez Pont

Secretària

Eva Coscollà Grau
Sotssecretària de la Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport

CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Direcció – Gerència

José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció

Susana Vilaplana Sanchis

Coordinació d'Exposicions

Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics

Eva Doménech López

Educació i Mediació

José Campos Alemany

Media i Xarxes

Carmen Valero Escribá

Administració

Nicolás S. Bugeda Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

Les idees i opinions expressades en aquest catàleg són les dels
autors i no reflecteixen necessàriament la política oficial del
Govern de Nova Zelanda.

Las ideas y opiniones expresadas en este catálogo son las
de los autores y no reflejan necesariamente la política oficial
del Gobierno de Nueva Zelanda.

The views and opinions expressed in this catalogue are those
of the authors and do not necessarily reflect the official policy
of the New Zealand Government.

CATÀLEG

Textos

Emma Brasó
Alexis Callado Estefanía
Guillermo Espinosa
Sara García Fernández
Rafael Jiménez “Falo”
Chus Martínez
Cristina Morales
Manuela Pedrón Nicolau y Jaime González Cela
Montserrat Pis Marcos
Fernando Scornik Gerstein

Coordinació de la edició

Montserrat Pis Marcos
Tres Tipos Gráficos
Isabel Pérez Ortiz

Traducció al valencià

Servici de Traducció i Assessorament del Valencià.
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

Traducció anglesa

Pablo Barrios
Gillian Moore

Traducció al maori

Makona Gardiner, editat per Ian Cormack, en co-laboració
amb el Servei de Traducció del Department of Internal
Affairs Translation Service.

Traducido por Makoha Gardiner y editado por Ian Cormack
en colaboración con el Servicio de Traducción del
Department of Internal Affairs.

Translated by Makoha Gardiner and edited by Ian Cormack
in collaboration with the Department of Internal Affairs
Translation Service.

Disseny i maquetació

Tres Tipos Gráficos

Impressió i encuadernació

Kadmos

EXPOSICIÓ

Organització

Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

Direcció

José Luis Pérez Pont

Comissariat

Montserrat Pis Marcos

Coordinació tècnica

Isabel Pérez Ortiz

Assistent tècnic i muntatge

Olivier Dupont

Càlcul estructural

Ramon Montoya Invarato

Disseny gràfic

Tres Tipos Gráficos

Producció Gràfica

Artefacte

Assegurances

Hiscox. Willistowerswatson

Web

Ramón Montoya Vozmediano

© dels textos: les persones autores

© de les imatges: les persones propietàries i depositàries

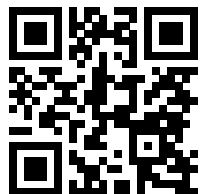
© de la present edició: Consorci de Museus de la
Comunitat Valenciana, 2021.

ISBN: 978-84-482-6583-0

Dipòsit Legal: V-1618-2021

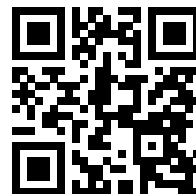
TÚ, 2021
Clara Montoya

Sense mesures, màquines de llum (leds, motors, alumini, fusta, electricitat); traducció a l'espanyol del text de Ilei Te Awa Tupua (paper i digital); publicació TÚ (paper i digital); webcam, sistema de streaming i sistema d'àudio; pàgina web.



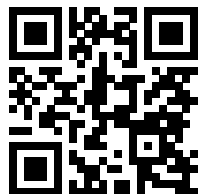
TÚ, 2021
Clara Montoya

He ahunga taurangi, he mihini aho (pūrama whāhutahi, pūkaha, konumohe, hiko); he whakapānioratanga o te Ture Te Awa Tupua (tauirā tānga, matihiko hoki); te putanga TÚ (tauirā tānga, matihiko hoki); he kāmera tuku, he pūnaha pāho tikinoa, he pūnaha oro; he whārangi ipurangi.



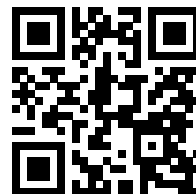
TÚ, 2021
Clara Montoya

Sin medidas, máquinas de luz (leds, motores, aluminio, madera, electricidad); traducción al español del texto de ley Te Awa Tupua (papel y digital); publicación *TÚ* (papel y digital); webcam, sistema de streaming y sistema de audio; página web.



TÚ, 2021
Clara Montoya

Variable dimensions, light machines (leds, motors, aluminium, wood, electricity); translation to Spanish of the Te Awa Tupua Bill (hardcopy and digital versions); publication *TÚ* (hardcopy and digital versions); webcam, streaming system, audio system; webpage.



ÍNDEX

10

	pàg.
(A)FLUENTS Montserrat Pis Marcos	18
DUERO-MANZANARES-ARA -COLUMBIA. RIUS I MITES Manuela Pedrón Nicolau i Jaime González Cela	34
SOBRE EL RIU-PERSONA I LA NO-PROPIETAT Conversa amb Fernando Scornik Gerstein	46
UNA BARATA Guillermo Espinosa	54
LA <i>PERSONA</i> ÉS UNA FICCIÓ CARREGADA DE FUTUR Sara García Fernández	64
SOBRE LA NOCIÓ DE PERSONA Conversa amb Cristina Morales	72
DE WHANGANUI A TE AWA TUPUA Emma Brasó	82
SOBRE EL CANT FLAMENC COM A ANCESTRE, RIU-MUSICAL I ARBRE GENEALÒGIC DEL POBLE GITANO Conversa amb Rafael Jiménez, <i>Falo</i>	90
LA REVELACIÓ D'UN MISTERI Alexis Callado Estefanía	100
SI L'AIGUA ÉS LA MATEIXA QUE LA D'UNS QUANTS RIUS PERSONA, POT L'OCEÀ SER PERSONA? Conversa amb Chus Martínez	106
CORRESPONDÈNCIA AMB TE POU TUPUA	114

11

TAUPŪ

whaarangi

HE HIKUAWA
Montserrat Pis Marcos 118

134

Manuela Pedrón Nicolau
Jaime González Cela 146

Fernando Scornik Gerstein

154

Guillermo Espinosa

164

Sara García Fernández

172

Cristina Morales

182

Emma Brasó

190

Rafael Jiménez, *Falo*

196

Alexis Callado Estefanía

202

Chus Martínez

210

TE POU TUPUA

12

Gràcies a l'ambaixada de Nova Zelanda a Espanya es va poder costejar la traducció del primer text d'aquesta edició en Maori.

El projecte continuarà avançant, mentrestant, el pes en pàgines d'aquesta cultura serà el mateix que el de les altres ací presents.

Gracias a la embajada de Nueva Zelanda en España se pudo costear la traducción del primer texto de esta edición en Maori.

El proyecto seguirá avanzando; mientras, el peso en páginas de esta cultura será el mismo que el de las demás aquí presentes.

The translation of the first text of this publication to Te reo Māori has been made possible thanks to the generous support of the Embassy of New Zealand in Spain.

The project will keep evolving but, in the meantime, Māori will occupy the same space among these pages as the other cultures represented here.

13

ÍNDICE

14

	pág.
(A)FLUENTES Montserrat Pis Marcos	214
DUERO-MANZANARES-ARA-COLUMBIA. RITOS Y MITOS Manuela Pedrón Nicolau y Jaime González Cela	230
SOBRE EL RÍO-PERSONA Y LA NO-PROPIEDAD Conversación con Fernando Scornik Gerstein	242
UN TRUEQUE Guillermo Espinosa	250
LA <i>PERSONA</i> ES UNA FICCIÓN CARGADA DE FUTURO Sara García Fernández	260
SOBRE LA NOCIÓN DE PERSONA Conversación con Cristina Morales	268
DE WHANGANUI A TE AWA TUPUA Emma Brasó	278
SOBRE EL CANTE FLAMENCO COMO ANCESTRO, RÍO-MUSICAL Y ÁRBOL GENEALÓGICO DEL PUEBLO GITANO Conversación con Rafael Jiménez, <i>Falo</i>	286
LA REVELACIÓN DE UN MISTERIO Alexis Callado Estefanía	296
SI EL AGUA ES LA MISMA QUE LA DE VARIOS RÍOS PERSONA, ¿PUEDE EL OCÉANO SER PERSONA? Conversación con Chus Martínez	302
CORRESPONDENCIA CON TE POU TUPUA	310

15

INDEX

16

	page
TRIBUTARIES Montserrat Pis Marcos	314
DUERO-MANZANARES-ARA-COLUMBIA. RIVERS AND MYTHS Manuela Pedrón Nicolau and Jaime González Cela	330
ON THE RIVER-PERSON AND THAT WHICH IS NOT PROPERTY A conversation with Fernando Scornik Gerstein	342
A BARTER Guillermo Espinosa	350
A <i>PERSON</i> IS A FICTION LOADED WITH THE FUTURE Sara García Fernández	360
ON THE NOTION OF PERSONHOOD A conversation with con Cristina Morales	368
FROM WHANGANUI TO TE AWA TUPUA Emma Brasó	378
ON FLAMENCO CANTE AS THE ANCESTOR, THE RIVER OF MUSIC, AND THE GENEALOGICAL TREE OF THE GYPSY PEOPLE Conversación con Rafael Jiménez, <i>Falo</i>	386
THE REVELATION OF A MYSTERY Alexis Callado Estefanía	396
IF COMPOSED OF THE SAME WATER AS SEVERAL RIVER-PERSONS, COULD THE OCEAN BE A PERSON? A conversation with con Chus Martínez	402
CORRESPONDENCE WITH TE POU TUPUA	410

17

(A)FLUENTS

18

MONSERRAT
PIS MARCOS

Ngā manga iti, ngā manga nui e honohono kau ana, ka tupu hei Awa Tupua¹ — Els rierols petits i grans que desemboquen els uns en els altres formen un riu —.

La història que es narra a continuació està formada per múltiples afluents:

19

UN DÉU

Mangareva és l'illa més gran i important de l'arxipèlag Gambier, a la Polinèsia Francesa. Els seus habitants veneraven com a deïtat principal Tu, déu de l'arbre del pa —*Artocarpus altilis*— i de la fertilitat de la terra, la influència benèfica del qual garantia el manteniment dels seus fidels.² Tu era la divinitat més sovint representada en l'escultura de Mangareva fins a l'arribada del cristianisme, però després de la conversió de l'illa la majoria d'aquestes escultures van ser destruïdes. En l'actualitat es conserven molt poques imatges dels déus de Mangareva, i quasi totes estan en col·leccions lluny d'Oceania: els mateixos missioners que van ordenar la seua destrucció en van enviar algunes a la metròpoli com a testimoniatge de la victòria de l'evangelització sobre el paganisme.³ En la llengua de Mangareva, *tu* significava «vida», «ésser» i «existència».⁴

Tū és també el nom d'una important deïtat del panteó maori, encara que es tracta d'un déu molt diferent del de Mangareva. El Tū maori, present també en altres cultes polinesis, és un déu guerrer i temible que respon a múltiples denominacions, i Tū-mata-uenga —Tū, el del rostre irat— és una de les més comunes. És el déu de la guerra, de la caça i la pesca, dels cultius i de la cuina. Tū és un dels fills de Rangi i Papa, el Pare Cel i la Mare Terra, l'estreta abraçada dels quals forçava els seus plançons a viure en una foscor perpètua. El déu va incitar els seus germans al parricidi per a remeiar la situació, però finalment va prevaldre el criteri més amable d'un altre dels seus germans, que simplement va proposar separar-los. Així va ser com la llum del sol es va filtrar entre ells i va il·luminar el món per primera vegada.

Malgrat ser fills del cel i de la terra, l'aparença de tots els germans era humana i, de fet, per als maoris la humanitat sencera descendeix de Tū. Van ser les seues accions bel·ligerants contra els germans, les picabaralles per ell instigades i l'ulterior sotmetiment dels seus rivals els que van legitimar i legitimen els comportaments de les persones, així com els que els permeten fer ús dels recursos naturals que tenen al seu abast.⁵ En llengua maori, la paraula *tū* significa «estar dempeus», «succeir», «establir», «romandre».

Els camins de Clara Montoya i del déu Tu es van creuar de manera atzarosa en 2016 mentre l'artista realitzava una estada becada en la Reial Acadèmia d'Espanya a Roma. Una trobada fortuïta la va conduir al laboratori de marbres i pedres calcàries dels Museus Vaticans, i d'ací a entaular converses amb els professionals de restauració dels diferents departaments. Una de les conservadores del Museu Etnològic va ser la responsable de les presentacions entre l'artista i la divinitat.⁶ Montoya va quedar fasci-
nada per aquell déu únic amb quatre potes que havia escapat de la destrucció iconoclasta huitcentista, fins al punt d'adoptar-lo com a font d'inspiració per a una de les seues sèries d'escultures — *TÚ*, 2018⁷—.

UNA PERSONA

Aquella breu trobada, unida a la curiositat natural de Montoya per examinar les causes i els efectes d'allò que l'envolta, va estimular l'interés de l'artista per conèixer més sobre la cultura i els ritus polinesis. Aquesta línia d'investigació fou afavorida per les seues circumstàncies familiars, ja que la van conduir a realitzar un viatge a Nova Zelanda en 2019. Mentre planificava els seus desplaçaments per l'illa, el seu germà li va comentar que aquell país remot i quasi de somni situat als antípodes d'Espanya comptava amb el primer riu del món a obtindre l'estatus legal de persona. La reacció inicial va ser d'estranyesa i incredulitat pel fet de juxtaposar dos termes en aparença contradictoris: ¿Com pot un riu ser persona? ¿Què vol dir això?

El riu Whanganui és el tercer riu més llarg de Nova Zelanda, amb una extensió de 290 quilòmetres, i el del curs navegable més llarg. S'estén des de la muntanya Tongariro fins a la mar de Tasmània —*E rere kau mai te Awa nui, mai i te Kāhui Maunga ki Tangaroa*— El Gran Riu flueix des de les muntanyes fins a la mar⁸— i segons una llegenda maori va sorgir d'una llàgrima del Pare Cel⁹. La importància del Whanganui per a la comunitat maori es recull en l'expressió *Ko au te awa, ko te awa ko au* —Jo soc el Riu i el Riu soc jo—¹⁰. Per al poble maori el riu és un ser dotat de força espiritual pròpia, un ancestre al qual honrar i un familiar del qual cuidar. En la cosmològia maori, la naturalesa i l'home coexisteixen en el mateix pla jeràrquic i flueixen ininterrompudament com a part d'un mateix continu: tots descendim del mateix cel i de la mateixa terra i, per tant, tots estem emparentats.¹¹ Aquest esquema va més enllà de la simple personificació del riu i engloba conceptes com la sacralitat, el prestigi, el patrimoni cultural i immaterial, així com la identitat individual i col·lectiva.

D'aquesta manera, la visió maori de Te Awa Tupua —el nom que rep el riu en la seua dimensió d'ancestre i de força espiritual— va xocar frontalment amb la visió que del Whanganui van adoptar

els colons britànics assentats a Nova Zelanda. El que per als primers representava una font de vida, un conjunt indivisible i *l'artèria aorta, la línia de sang central d'un únic cor*,¹² per als altres constituïa un recurs natural inanimat compost de parts dissociables, modificable i explotable.

Aquestes incomprendions conceptuals i lingüístiques es troben en la base de diversos dels desacords que històricament han enfrontat la Corona i les comunitats maoris, començant pel Tractat de Waitangi, signat en 1840 entre la reina Victòria d'Anglaterra i la Confederació de Caps Maoris. Mitjançant aquest document la Corona britànica —hui Corona de Nova Zelanda— es va convertir en cap d'estat d'aquella part del món; les seues versions anglesa i maori contenen subtils divergències de traducció i significat que han donat lloc a múltiples interpretacions i confrontacions.¹³

22 No en va, Te Awa Tupua ha sigut objecte del plet legal més llarg de la història de Nova Zelanda. Examinar la complexa història d'aquest conflicte requeriria una anàlisi molt més detallada i profunda de la que es pot abordar en aquestes pàgines, de manera que la síntesi de les següents línies pretén oferir solament unes pinzellades imprescindibles per a entendre superficialment una situació tan delicada com fascinant:

Històricament la comunitat maoris sempre van mantindre que, en virtut del Tractat de Waitangi, tenien dret a la propietat, gestió i control del riu —propietat que els va ser reconeguda en els tribunals en 1840—, atés que el tractat garantia que podien retindre tots aquests drets durant el temps que desitjaren, drets als quals mai van renunciar ni lliurement ni per voluntat pròpia. Després de múltiples queixes i peticions parlamentàries elevades al llarg del segle XIX motivades per la vulneració dels drets esmentats —tant per accions de particulars com d'institucions oficials—, el litigi entre la Corona i el poble maori entre 1938 i 1962 es va saldar amb una sentència similar a la de 1840 en favor el poble maori, amb l'excepció que aquest plet va reconèixer els drets

dels denunciants sobre el llit del riu perquè —i ací el gir argumental es torna encara més interessant— la legislació anglesa simplement no contemplava un riu des d'una altra perspectiva que no fora la territorial, és a dir, siga com un llit o bé com un terreny amb aigua per damunt.¹⁴

Com ja s'ha explicat, aquesta visió no s'adeia amb el concepte maori, ni la seua possessió era comprensible fora de la comunitat a la qual pertanyia el riu en el seu conjunt. A part de dues legislacions —les lleis tradicionals maoris i el dret anglès—, entraven en conflictes dues formes diferents d'entendre la naturalesa i els elements que la componen. Cal assenyalar, a més, que les lleis tradicionals maoris distingeixen clarament la propietat de l'ús, de manera que la comunitat pot posseir el riu, però el seu ús pot concedir-se —i, per descomptat, revocar-se— a individus o col·lectius que no pertanguen a la comunitat. Dit d'una altra manera, les reclamacions històriques al poble maori no perseguien el monopoli del riu, sinó el reconeixement dels seus drets i interessos com una qüestió de *mana* [«prestigi»]:

23

La clau de la resposta resideix en realitat en la qualitat de la relació entre els maoris i els pakeha [els neozelandesos blancs, generalment descendents d'uropeus] i la relació ètica entre la gent i els rius. Només quan vegem que les possessions no són el més important, sinó com ens relacionem i ens respectem el *mana* de cada u i del medi ambient, entendrem la contribució que el pensament maori pot fer a una societat millor.¹⁵

Noteu també un altre detall important del plet entre la Corona i las comunitats maoris: malgrat sentir-se tractats injustament, aquests últims van decidir jugar les seues cartes segons les normes dictades per l'Estat en lloc de trencar la baralla i optar per la rebel·lió i l'enfrontament oberts. El reconeixement del riu Whanganui com a persona per part de la Corona és, per tant, una victòria aconseguida des de l'interior del mateix sistema que va produir

la distorsió primigènia i va originar el conflicte. L'examen de consciència i les disculpes presentades al poble maori denoten una assimilació i un respecte als seus valors culturals i espirituals que van més enllà de l'acceptació d'una derrota legal:

La Corona reconeix que no ha sigut capaç de reconèixer, respectar i protegir la relació especial dels iwi [«tribu»] i els hapū [«subtribu»] de Whanganui amb el riu Whanganui.

(...)

Amb aquesta disculpa la Corona busca expiar els seus errors passats i iniciar el procés de curació. Aquest acord marca l'inici d'una relació renovada i duradora entre els Whanganui iwi i la Corona, amb Te Awa Tupua en el seu centre i basada en la confiança mútua i la cooperació, la bona fe i el respecte al Tractat de Waitangi i els seus principis.¹⁶

24

Així mateix, noteu que no deixa de ser irònic que tant legalment com a peu de carrer —incloent-hi aquest text— es parle dels drets i deures de la Corona amb total naturalitat enfront dels drets i deures d'un riu, quan *stricto sensu* tant una corona com un curs d'aigua podrien resultar igual d'aliens al que comunament s'entén per persona: ¿per què un paradigma és més vàlid que un altre?

Finalment, el reconeixement de Te Awa Tupua com a persona representa en un cert sentit el viatge invers del realitzat pel déu Tu dels Museus Vaticans: els déus de Mangareva van ser traslladats a Occident amb l'objectiu de desactivar les seues connotacions espirituals, descontextualitzant-los i allunyant-los de la comunitat a què pertanyien. El riu Whanganui, investit en la seua dimensió de Te Awa Tupua, reafirma la seua vigència espiritual amb tal força que desborda els límits del poble que el custodia i venera per a filtrar-se —no sense esforç— en el sistema de valors de la nació construïda sobre les comunitats aborígens.

UN LLOC

Montoya va tornar de la seua trobada amb Te Awa Tupua plena d'estímuls, conceptes i idees, però sense un ancoratge físic determinat. El següent afluent d'aquesta travessia discorria sota la superfície i va aflorar uns mesos més tard, la primavera de 2019, a la ciutat d'un Túria la longitud del qual és quasi la mateixa que la del Whanganui.

Aquell any dos col·legues de l'etapa romana de Montoya van inaugurar sengles exposicions al Centre del Carme Cultura Contemporània (CCCC). Aquesta institució cultural està radicada a l'antic convent del Carme, desamortitzat en el segle XIX i des de llavors destinat a usos seculars. Un dels seus espais expositius actuals se situa en una sala de grans dimensions (40 x 12 metres) que en el passat exercia com a dormitori del complex religiós, amb sòl de tarima i un sostre de dos aiguavessos reconstruït recentment amb fusta.

L'estructura interna d'aquest espai, amb la seua amplitud ininterrompuda i la seua sostrada a doble vessant, segueix el mateix esquema arquitectònic que les *wharenui*, les sales de reunió del poble maori, situades dins dels recintes de les *marae*. D'aquesta manera, la mateixa sala es convertia en part del projecte expositiu i, fins a un cert punt, en una traducció occidental d'un àmbit molt específic per a dues comunitats —la maori i la monàstica— amb funcions molt delimitades però relativament similars.

La sala dormitori solia ser un espai compartit on un conjunt d'individus regits per unes normes concretes es reunia diàriament per a fer una mateixa tasca. El seu descans i, presumiblement, els seus somnis tenien lloc sota un mateix sostre. En les *marae* maoris, els membres de la tribu que passen temporades al recinte comparteixen activitats diàries i, també, descans, que en general té lloc al *wharenui*, és a dir, a la sala de reunions.¹⁷ El pes espiritual de les *marae* maoris i el seu component de vida en comú trobava a la sala dormitori un poderós ressò que no es detenia únicament en la seua funció

25

pràctica o en la seua estructura constructiva: la sala comptava amb innombrables vestigis de la vida que s'havia desenvolupat entre els seus murs en forma de marques parietals, de la mateixa manera que els *wharenui* exhibeixen orgullosament les talles, els plafons i, a vegades, les fotografies que vinculen aquest espai amb els ancestres i la genealogia de la tribu. Montoya havia topat, finalment, amb l'entorn físic al qual ancorar —de manera literal i figurada— la seua necessitat d'explorar aquella història que havia anat a buscar-la a Itàlia des dels antípodes d'Espanya.

UNA OBRA

26 ¿Com es pot començar a parlar d'un riu que flueix de manera imparabile, que no té principi ni fi, que forma part de la identitat d'un poble, que és habitat per 240 esperits guardians diferents en cadascun dels seus ràpids,¹⁸ que, en definitiva, està viu, entre les quatre parets d'un recinte? La resposta és aparentment simple i, tanmateix, extraordinàriament pertinent, ateses les vicissituds històriques narrades més amunt: traduït.

La intervenció ideada per Montoya per al CCCC es compon de dos elements fonamentals i imprescindibles que es complementen mútuament: d'una banda, la sala és travessada a l'ample per un tub modular fixat sota una de les bigues. Aquest tub, en realitat, són sis màquines de llum juxtaposades i sincronitzades, els eixos centrals de les quals estan folrats de LEDs i coberts, al seu torn, per quatre capes superposades. Cada capa gira en sentits alterns a velocitats lentes però diferents, de manera que quan es creuen i se superposen oculten o revelen l'eix de llum central. Així, la peça deixa la sala totalment a les fosques, a mitja llum o completament il·luminada, segons el moment. No hi ha cap altra font d'il·luminació en l'espai.

Aquesta llum que banya irregularment el recinte evoca amb les seues fluctuacions la reverberació del sol sobre l'aigua, i al mateix temps la seua fluïdesa

recorda l'inagafabilitat del líquid element; no en va, gran part del vocabulari que fa referència al comportament de la llum —banyar, fluir, etc.— representa un exercici de sinestèsia que poua les seues metàfores de l'aigua. La llum altera la sala de manera constant i inexorable, igual que el cabal d'un riu no es deté ni les ones de l'oceà es frenen. Paradoxalment, és per aquest mateix motiu que de bon principi es va descartar l'aigua com a material artístic.

Al mateix temps, aquesta llum que revela o amaga l'entorn del visitant al·ludeix també a la percepció canviant d'allò que ens envolta, a com allò que es veu —o es creu veure— pot no ser la realitat completa. La llum com a instrument i vehicle de coneixement no és una idea nova: pensem en el símil platònic de la caverna, en expressions com el Segle de les Llums o en les cosmogonies cristiana i maori, amb la importància que donen a la llum en els seus mites fundacionals. Però, la nostra visió de les coses està sempre tenyida de subjectivitat i és aquesta subjectivitat la que modifica la nostra manera de relacionar-nos amb el món; la nostra subjectivitat és també una construcció, com la màquina de llum, composta d'experiències vitals, d'influències culturals, de prejudicis, d'expectatives. El Whanganui és un riu; Te Awa Tupua és un ens espiritual. Whanganui i Te Awa Tupua són el mateix, allò que converteix al riu és un ens espiritual. Per als maoris aquest sil·logisme és evident, mentre que als occidentals els va costar més de 150 anys processar aquest raonament i incorporar-lo a la seua escala de valors. ¿Potser no tots habitem la mateixa capa de llum —o de tenebres— simultàniament?

D'altra banda, la peça de llum es completa amb la inclusió en la mostra del text íntegre de l'acord legal, traduït a l'espanyol, entre la Corona de Nova Zelanda i el poble maori. El document original, en anglès i maori, posseeix una llicència Creative Commons, de manera que la traducció castellana, encarregada específicament per a aquesta exposició, està subjecta a la mateixa classe de llicència i serà publicada en línia per a la seua lliure difusió i circulació. Aquesta

traducció té una doble intencionalitat: d'una banda, pretén fer accessible al lector hispanoparlant un fragment —pràcticament l'última baula— d'una llarga història desconeguda per a molts; d'una altra, traduir l'acord legal a un altre idioma semblava la manera més respectuosa i objectiva —fins i tot admetent que no hi ha una traducció completament neutra i absolutament fidel a l'original— d'abordar la complexitat de la qüestió. Al capdavant, l'acció de traduir el text entroncava de manera coherent amb la genealogia de traduccions que s'han succeït durant la llarga història d'aquest conflicte, així que aquesta va ser la manera que va trobar Montoya d'aproximar-se a una realitat que no li pertanyia i amb la qual no desitjava relacionar-se de manera colonialista ni superficial.

Així mateix, la inclusió del text de l'acord sense una mediació concreta compleix una tercera funció: iniciar una conversa. Des d'aquesta òptica, el document en espanyol és essencialment un punt de partida: la designació com a individu de Te Awa Tupua i el diàleg establert entre la Corona, els colons i el poble maori conviden a explorar conceptes més amplis com els paràmetres de construcció de la persona i de la identitat, els processos de negociació o la capacitat de l'ésser humà d'inventar conceptes i teixir realitats, siguin superposades o discordants.

UN PRONOM

Un d'aquests conceptes més amplis es relaciona directament amb el títol del projecte. Va ser una serendipitat que aquell déu de Mangareva que Montoya va conèixer a Roma es diguera Tu, igual que el pronom singular de segona persona. *Tu* interpel·la un ésser alié a *nosaltres*, però ¿qui és “tu”? ¿Què i qui és l'*altre*? ¿On comença i on acaba? ¿L'aigua de Te Awa Tupua deixa de ser Te Awa Tupua quan arriba a la mar o, per contra, tota molècula d'H₂O és susceptible de formar part del tot indivisible de Te Awa Tupua allà on es trobe? *Ko au te awa, ko te awa ko au*, «jo soc el Riu i el Riu soc jo»: si m'identifiqui amb

el riu i tots dos integrem un mateix jo, ¿on comença la resta, si és que n'hi ha? ¿Quin és el awa —pronunciat “agua”, com en espanyol— de tots i cadascun de nosaltres, en cas que existisca? ¿Es modifica la nostra autopercepció si acceptem que un curs d'aigua, un bosc o una muntanya són part de nosaltres en lloc d'un ens independent sense connexió amb les nostres vides? ¿En quina mesura canvia la realitat que habitem quan modifiquem la nostra visió del que entenem com a alié a la nostra individualitat, materialitat o identitat?

D'altra banda, els relats que inventem per a comprendre i comprendre'ns fabriquen capes de significats superposats, però cal preguntar-se quina és la base sobre la qual se sustenten, o si, tan sols, n'hi ha. ¿És el riu només un accident geogràfic al qual se li ha construït un esperit, o és la incapacitat de captar —o d'acceptar— aquesta dimensió espiritual la vertadera fabricació? ¿I què succeeix quan aquestes capes superposades que s'entrecreuen ocupen diferents esferes de poder? ¿Com es negocien i s'assimilen veritats diferents? ¿Com es poden comprendre conceptes dels quals no es disposa i paraules que no existeixen?

TU engloba aquest conjunt de reflexions des del moment en què ens força a plantejar-nos límits, a distanciar-nos de nosaltres per a posar el focus en allò que ja no denominem “jo”. ¿Tu ets tu per tu mateix o per oposició a mi? ¿Pot la meua visió de tu canviar qui soc? La manera en què definim l'altre també ens canvia a nosaltres, però ¿qui crea a qui? El Tu de Mangareva era un dador de vida; l'irascible Tū maori és un déu legitimador dels comportaments humans. ¿I tu? ¿D'on a on flueixes, de què et compons, quina és la teua frontera existencial?

¿Què és el que et converteix en persona?

UN LLIBRE

A més de servir com a testimoni tangible del projecte, aquesta publicació pretén incidir en la multiplicitat de veus, de significats i de discursos que es poden adoptar a partir d'un mateix punt de partida, i en com tots ells construeixen narratives diferents que impacten tant en l'emissor com en el receptor. Aquest calidoscopi de visions no busca ser ni complet ni definitiu; és precisament de la consciència d'aquest impossible d'on emana part de la seua carta de naturalesa: ser un torrent de paraules sorgides d'una font comuna però que representen només una part dels infinits rierols que podrien escriure's.

En un gir subtilment lúdic, l'artista adopta el paper de Te Awa Tupua quan decideix lliurement no aportar un text propi, i opta, en canvi, per parlar a través dels diferents elements que componen el projecte. Si Clara Montoya fora riu, tots els autors recollits en aquesta publicació seriem la seua Te Pou Tupua.¹⁹ Ella, en canvi, com a bon transsumpte de Te Awa Tupua, s'expressa a través d'elements no verbals.

La publicació no disposa d'imatges il·lustratives de la instal·lació per diversos motius. En primer lloc, l'obra va ser concebuda i produïda específicament per al CCCC, de manera que en el moment d'anar a impremta no estava encara acabada ni instal·lada. D'altra banda, el projecte s'articula al voltant de la construcció de significats, conceptes i realitats i de la seua alteració, manipulació i negociació, per la qual cosa les paraules, el nomenable i l'innomenable, allò que es comprén i allò que es tradueix, tenen un pes tan aclaparador que desplacen i, fins a un cert punt, fan incongruent el recurs a la imatge.

No obstant això, aquesta història no conclou ací. De la mateixa manera que la traducció de l'acord estarà disponible en línia per a la lliure consulta, els materials textuais, sonors i audiovisuals recollits

abans, durant i després d'aquesta exposició seran abocats en la pàgina web de Clara Montoya per al lliure accés de qualsevol persona interessada.

MONSERRAT PIS MARCOS és historiadora de l'art i comissària resident en Bath, el Regne Unit. S'ha especialitzat en Gestió de Patrimoni Cultural i Comissariat d'Exposicions i ha treballat per a museus i institucions culturals a Espanya, Itàlia, Dinamarca, els Estats Units i el Regne Unit. Els seus projectes expositius més recents són *Canaletto: Painting Venice* (2021), *Sunil Gupta: The New Pre-Raphaelites* (2021) i *The Body Observed. Magnum Photos* (2019). Actualment exerceix com a conservadora i comissària en el Holburne Museum de Bath.

1. Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Subpart 2—Te Awa Tupua, 13 Tupua te Kawa, (d), 2016, p. 14.

2. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-etnologico/collezione/figura-del-dio-tu.html> (10.02.21).

3. Quasi totes aquestes escultures van ser cremades en 1835 a instàncies dels missioners destinats a l'illa. https://www.metmuseum.org/toah/hd/mang/hd_mang.htm (10.02.21).

4. Tregear, Edward. *A dictionary of Mangareva (or Gambier Islands)*. Wellington: J. Mackay, Govt. Print. Off., 1899. p. 109 <https://archive.org/details/adictionaryman-g00instgoog/page/n121/mode/2up> (10.02.21).

5. Tregear, Edward. *The Maori-Polynesian comparative dictionary*. Wellington: Lyon and Blair, 1891. p. 540. <https://archive.org/details/maori-polynesian01treggoog/page/n568/mode/2up> (10.02.21).

6. La pàgina web dels Museus Vaticans posa a la disposició dels visitants una imatge de l'escultura, disponible en l'enllaç següent: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-etnologico/collezione/figura-del-dio-tu.html>

7. Per a una anàlisi detallada d'aquesta obra, vegeu González Cela, Jaime i Pedrón Nicolau, Manuela. *Clara Montoya: Próxima Centauri b. Catálogo de la exposición*. Madrid: Secretaria General Técnica, Subdirecció

General d'Atenció al Ciutadà, Documentació i Publicacions del Ministeri de Cultura i Esport, 2018, pàg. 24-25. <https://www.promocion-delarte.com/tabacalera/expo-365-clara-montoya-proxima-centauri-b> (10.02.21).

8. Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Subpart 2—Te Awa Tupua, Te Awa Tupua and Tupua te Kawa, 13 (b), 2016, p. 14.

9. Marne, Kennedy. "A Voice for Nature". *National Geographic*, 2019 <https://www.nationalgeographic.com/culture/2019/04/maori-river-in-new-zealand-is-a-legal-person/> (14.01.21).

10. Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Subpart 2—Te Awa Tupua, Te Awa Tupua and Tupua te Kawa, 13 (c), 2016, p. 14.

11. Marne, Kennedy. "A Voice for Nature". *National Geographic*, 2019. <https://www.nationalgeographic.com/culture/2019/04/maori-river-in-new-zealand-is-a-legal-person/> (14.01.21).

12. "(...) the aortic artery, the central bloodline of that one heart", The Whanganui River Report, Chapter 2. Customary Tenures. 2.6 The Maori Comprehension of Rivers, 1999, p. 38 <https://ngatanga-tatiaki.co.nz/assets/uploads/important-documents/whanganui-river-report-1999.pdf> (14.02.21).

13. Per a una anàlisi detallada de totes dues versions, vegeu: <https://nzhistory.govt.nz/politics/treaty/read-the-treaty/differen->

ces-between-the-texts (14.02.21).

14. The Whanganui River Report, Executive Summary, 1999, pàg. XIII-XVIII.

15. "The key to the answer is in fact in the quality of the relationship between Maori and Pakeha and the ethical relationship of people to rivers. It is only when we appreciate that it is not possessions that most count but how we relate to, and respect the mana of, each other and the environment that we will understand the contribution that Maori thinking can make to a better society". The Whanganui River Report, Executive Summary, 1999, p. XIX.

16. "The Crown acknowledges that it has failed to recognise, respect, and protect the special relationship of the iwi and hapū of Whanganui with the Whanganui River" [...] "With this apology the Crown seeks to atone for its past wrongs, and begin the process of healing. This settlement marks the beginning of a renewed and enduring relationship between Whanganui iwi and the Crown that has Te Awa Tupua at its centre and is based on mutual trust and cooperation, good faith, and respect for the Treaty of Waitangi and its principles." Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Part 3, *Te Mana o Te Iwi o Whanganui—Whanganui Iwi redress*, Subpart 1—Hei pounga wai hoe mai nā hō mātua—Crown acknowledgements and apology, 69 Acknowledgements (8), 2016, p. 46.

17. "Marae: Māori Meeting Grounds" [https://www.newzealand.com/uk/feature/marae-maori-meeting-grounds/#:-:text=The%20marae%20\(meeting%20grounds\)%20is,place%20to%20stand%20and%20belong](https://www.newzealand.com/uk/feature/marae-maori-meeting-grounds/#:-:text=The%20marae%20(meeting%20grounds)%20is,place%20to%20stand%20and%20belong) (28.02.21).

18. Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Schedule 8, *Ngā Ripo o Te Awa o Whanganui*, Statement of significance, (2) i (3), 2016, p. 88.

19. Te Pou Tupua és el nom que rep la cara humana del riu. Està integrada per dos representants, un nomenat per la Corona i un altre per les tribus maoris amb interessos en el riu. Te Pou Tupua és responsable de la cura i del benestar de Te Awa Tupua, així com de mantindre les relacions amb totes les tribus i subtribus amb interessos en el riu. Vegeu: Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Commentary, Background information, Proposed Legal Framework (Te Pā Auroa nā Te Awa Tupua) (2016) i Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Subpart 3—Te Pou Tupua (2016), p. 17 i següents.

DUERO- MANZANARES- ARA- COLUMBIA. RIUS I MITES

34

JAIME
GONZÁLEZ
CELA I
MANUELA
PEDRÓN
NICOLAU

35

Quan el meu besavi era jove, de segur que una persona molt diferent de la que jo vaig conèixer seixanta anys després, tenia una núvia, una xica del poble. Solien portar junts les vaques al camp. Una vesprada quan tornaven, ja fosquejant, ella el va acompanyar fins a casa a guardar les vaques i després se n'anà cap a sa casa a guardar les seues també, però no va entrar a casa. Va continuar caminant fins al riu i s'hi va ofegar. La padrina del meu pare em va contar aquesta història, però ningú més la recorda. A vegades pense que la vaig somiar, un somni vívid d'aquells que es queden com a record d'altres vides. Fora o no real, aquesta història va canviar la meua relació amb el riu. Sempre havia estat lligat a la mort, però a morts accidentals, corrents traïdorencs. Mai abans l'havia vist com un aliat.

En 1962 es publica *Cómo hacer cosas con palabras* del filòsof J. L. Austin, on explica la capacitat del llenguatge de construir realitat. L'escriptor anglès parla dels enunciats performatius —en l'original

denominats *realitzatius*—, que són aquells que fan alguna cosa, és a dir, que quan el parlant els diu està generant un canvi en l'estat de les coses. Posa com a exemple «llegue aquest rellotge al meu germà», o el que es diu en un contracte o el fet que un capellà diga «jo et batege». No són frases que descriuen el que està succeint, sinó que en ser dites fan que alguna cosa succeeïska. El d'Austin és un text que durant la dècada dels setanta va tindre un paper important per a comprendre la *performance* i el seu abast. Segons la comissària i crítica d'art Chantal Ponbriand aquesta obra va suposar en la història de la filosofia una ruptura amb la tradició humanista predominant a Occident. Estar en el món deixava de comprendre's com un fenomen existencial vinculat a qualsevol teologia, per a investigar situacions, contextos i la manera en la qual el llenguatge, que consisteix en paraules i gestos, actua sobre aquests. Aquesta capacitat de les paraules per a transformar la realitat és més evident quan parlem de textos legals, ja que en la seua naturalesa rau la gestió de les persones i el que les envolta.

L'artista Clara Montoya porta a la sala d'exposicions un cas especialment evocador. Es tracta de l'acord entre l'Estat neozelandès i els pobles maoris que estableix la condició de persona per al riu Whanganui. És un relat sobre el riu. Una ficció jurídica que li dona forma, que reconfigura la seua concepció, i al mateix temps mostra la tensió entre dos tipus de relacions antagòniques: la interdependència del riu i les comunitats, fins al punt de compartir un nom, una única identitat; enfront de la relació disciplinària, de control, que imposa la legislació pel fet que necessita establir un tipus d'entitat equivalent a la humana per a protegir el riu de l'explotació i la destrucció. L'obra que Clara Montoya presenta al CCCO de València invoca aquestes dues realitats a través del text, la llum i l'espai del convent, assenyalant formes de coneixement molt diferents: la fe, el somni i la comprensió de l'entorn. Aquestes formes de coneixement es vehiculen a partir de relats que operen en un pla mitològic, que condicionen la mirada i

generen emocions. I és en particular a través d'una perspectiva mitològica des d'on ens interessa analitzar aquests relats, els quals ens afecten i defineixen les nostres relacions, i que denominem mitologia contemporània. El que pretenem amb aquest text és revisar alguns relats que marquen la nostra concepció dels rius. Començarem pels més pròxims.

Hi ha alguna cosa que no encaixa en el Manzanares, i no precisament perquè el riu no càpia a la ciutat que travessa, Madrid. Les actuacions polítiques dels últims centenars d'anys constaten un sentiment general de desil·lusió amb la grandària d'aquest riu, com si a les capitals els correspongueren només rius majestuosos. Aquesta suposada incongruència geogràfica i històrica ha donat lloc a un trauma ciutadà que es desencadena a la fi del segle XVI. Preveient el que li queia al damunt al Manzanares amb el trasllat de la capital a les seues modestes ribes, Felip II li va construir un pont monumental, el denominat de Segòvia, que per a qui no el conega és un pont pel qual cabrien cinc rius Manzanares. Aquesta construcció és un curiós intent d'ennobliment d'un rierol per dotació d'infraestructura. Segurament es va pensar que els passejants associarien la grandària del pont amb la del riu i que la concepció d'aquest últim canviaria. Però el riu sobredimensionat com a fórmula de sanació del complex capitalí de riu xicotet no va funcionar. Quan s'estableix definitivament la capital a Madrid al principi del segle XVII també comença un dels períodes més prolífics de les lletres espanyoles, el Segle d'Or, del qual brollen desenes de versos, facècies i poemes dedicats a les poc impressionants qualitats del Manzanares i al pont excessiu que li havien col·locat. Lope de Vega convida a «la venda del pont per a comprar aigua» i Quevedo el qualifica de «rierol aprenent de riu», i se'n diu que era el millor riu del món perquè era l'únic navegable a cavall, en referència al fet que el pobre s'assecava a l'estiu.

Els intents de canviar l'estatus del riu a ulls de la ciutadania i turistes es continuen succeint al llarg

dels segles, a conseqüència de la constant incongruència entre les escales reals i les desitjades. Hi ha tímids intents d'afrancesament del riu i amb l'arribada dels Borbons es construeixen passejos pseudoparisencs pels quals temps després circularà la M-30, que molts de nosaltres vam veure durant la nostra infància als costats del riu. De fet, pot ser que els madrilenys tinguem més clar el traçat de la via de circumval·lació que el del mateix riu, ja que durant gran part de les nostres ballardianes vides aquest transcorria escortat i quasi soterrat per carrils d'asfalt. Però abans de la poc respectuosa, *fluvialment* parlant, M-30 hi hagué altres intents de canviar el relat del madrileny afluent; perquè com sabran, el Manzanares, encara que faça mal en els orgulls de la capital, no és una altra cosa que l'afluent d'un afluent. Tornant una mica arrere, quan Francisco Franco es va assentar a la ciutat després de la Guerra Civil, el riu també era massa xicotet per a les ínfulas del dictador. La cornisa del Manzanares va adquirir un paper important en l'imaginari nacional catòlic i, com assenyala l'arquitecte franquista Luis Moya, es va establir un eix que connectaria la catedral de l'Almudena, el Palau Reial i la Casa de la Falange, és a dir: l'església, l'estat monàrquic i el partit únic. Davant d'aquest desplegament metafòric, la grandària poc poderosa del riu va tornar a ser un problema i es va decidir canalitzar-lo definitivament i construir-hi rescloses per a així aconseguir augmentar-li el cabal i de pas monumentalitzar-lo. A aquest efecte, les construccions amb les quals es va intervindre el curs fluvial es van realitzar a l'estil herreria, amb granit i capitells. Es va connectar així el riu amb el cim de l'arquitectura espanyola en el seu període imperial: el monestir d'El Escorial. Aquesta operació, encara que va aconseguir que augmentara el cabal del riu, va disminuir-ne el flux fins a convertir-lo en un estany brut. El canvi de mil·lenni va portar nous intents de manipulació, per a resoldre desacords i proposar noves relacions amb la comunitat que es poden resumir en dues accions. La primera: una obra faraònica el neoliberal desenvolupament de la

qual va donar peu a un enorme parc urbà a la vora del Manzanares. El resultat final és espectacular en tots els sentits i, consegüentment, ha calat entre els madrilenys, que a mitjan pagar ja el veuen amb bons ulls. Però els intents de canviar el relat del riu van continuar i, després de segles de teràpia per a superar complexos i assumir la seua escala, se'n va decidir un canvi radical. La segona gran acció va ser el projecte de naturalització del Manzanares, que està en els antípodes de Madrid-Riu, la canalització escorialenca i el pont de Segòvia. Un projecte menys teatral, que ha portat canyes i fang al riu i, amb aquestes, animals que feia segles que no passaven per ací. Però el Manzanares continua sent pràcticament un miratge. Un riu que des del trasllat de la capital a Madrid existeix fonamentalment en els relats polítics i urbanístics.

Jánovas és una xicoteta localitat del Pirineu aragonés al costat del riu Ara. Com moltes altres de la zona està quasi deshabitada, però durant els mesos estivals rep nombroses visites de viatgers i estiuejants, que quasi mai dormen dins del poble. En canvi, una llometa situada a l'entrada de la localitat s'ompli de caravanes, furgonetes i tendes de campanya. Des d'ací hi ha una vista preciosa del conjunt de cases, en la seua majoria buides o derruïdes, i de l'Ara, que transcorre entre la lloma i el poble. Aquest és l'últim riu salvatge de la regió, l'únic amb un curs natural que no ha sigut modificat artificialment, encara que no per falta de projectes. Al matí aquesta sensació d'abandó al poble desapareix. S'activen les obres que estan en marxa en diverses de les construccions, ja que són moltes les cases que estan rehabilitant famílies que a poc a poc tornen al territori.

En 1951 es va autoritzar la construcció d'un pantà sobre el riu Ara per a explotació hidrogràfica d'Iberduero —l'actual Iberdrola—. Deu anys després es publicava la llista d'expropiacions forçoses que afectaven diverses localitats de la vall. Jánovas quedaria inundada, al costat d'altres pobles i terrenys de la zona, i la seua població seria desplaçada,

pràctica habitual en tot el país. La Ronda de Boltaña li va escriure una *Habanera triste* –pots escoltar-la en Youtube– que en la tornada feia: «Quién me iba a decir a mí / que soñaba con el mar / que en un maldito pantano, ayayay / mi casa iba a naufragar / A Jánovas digo adiós / a La Velilla y Lacort / adiós, barquitos hundidos, adiós / mi pobre país, adiós». Però Jánovas no va cedir tan fàcilment. Van ser dues dècades de resistència per part dels seus habitants, amb unes poques famílies que es van negar a abandonar el poble, mentre la corporació encarregada de les obres dinamitava diverses cases i destruïa camps i sistemes de regadiu per a fer-ne fora d'altres. En els noranta es va arribar a construir un túnel que pretenia desviar les aigües, però elles mateixes el van rebentar i en 2001 va arribar la declaració definitiva que descartava la construcció del pantà pel seu impacte mediambiental. Des de 2008 el poble es troba en un procés de reversió. L'associació de veïns va sol·licitar la restauració dels subministaments públics, que han arribat fa a penes dos anys, el desmuntatge del túnel de desviament i la devolució dels terrenys expropiats. Per descomptat, els tràmits per a la revitalització de Jánovas no estan sent senzills. Ara és Endesa qui gestiona aquells terrenys. El cens de població registrava en 2015 una sola persona empadronada a Jánovas. Ara en són tres.

En el documental *DamNation* (2014), Elmer Crow, ancià del poble originari nez percé d'Amèrica del Nord, recorda la construcció de la presa Dalles al riu Columbia, que va inundar el territori que habitaven i va provocar un altre genocidi cultural:

«Les cataractes Celilo havien desaparegut. Com creus que em vaig sentir? Coneixia el que hi havia allí i sabia el que hi havien fet. A vegades isc i mire aquell lloc. Encara puc veure on haurien d'estar algunes coses i ja no es troben allí. El vent va canviar a causa de les superfícies planes que pugen pel Columbia. La temperatura de l'aigua ha canviat. L'aigua morta dificulta que els peixos pugen i baixen. I ara tot això és un gran cos d'aigua, res més. No significa res per a

mi. L'única cosa que té significat és el que es van emportar. El que aquestes preses van fer fou destruir el meu país per complet. Aquest no és el país que nosaltres recordem.»

Rebecca Milers, directora executiva dels Nez Percé, afig:

«Alguns ancians mai van tornar allí, perquè era devastador, com una mort, deien. Com un funeral, i no podien tornar a passar per això.»

En 2019 es va publicar un estudi que analitza com les representacions del cicle de l'aigua obvien en la seua immensa majoria la intervenció de l'acció humana. Pren com a cas d'estudi diagrames emprats per professors, investigadors i legisladors de diferents països per a demostrar la percepció distorsionada que, fonamentalment a través de l'educació formal, s'estableix sobre el cicle global de l'aigua. Si has estudiat en un ambient similar al nostre, recordaràs aquells diagrames en els llibres de text: una muntanya a l'esquerra, una mar a la dreta, núvols blancs, núvols grisos, un sol, un riu i fletxes que connecten tot això en un circuit tancat. No hi ha preses que interrompen el transcurs de l'aigua o el moviment dels animals que l'habiten, no hi ha canalitzacions a les hortes o les grans ciutats, res que suggerisca l'acció capitalista sobre el territori. Els diagrames són representacions simbòliques, sí. Mostren una idea i no una realitat física; però, davant de la falta de contacte directe amb els processos hidrològics, la magnitud del fenomen i la predominança visual en el coneixement occidental, aquestes imatges construeixen pensament i condicionen la nostra percepció del medi. Són les que projecta la teua ment en escoltar aquest concepte. Per elles associem el cicle de l'aigua a un procés circular. Són relats que ens afecten. Són mitologia contemporània.

A més de remarcar com els diagrames tendeixen a simplificar un conjunt de dinàmiques complexes, entre les dades que ofereix l'estudi destaca l'homo-geneïtat d'aquesta classe d'imatges i la tendència a representar zones geogràfiques limitades –que,

per descomptat, corresponen a vistes idealitzades d'ecosistemes de l'hemisferi nord-, i és poc habitual que s'oferisca una visió global o diversa. Només el 15 % dels diagrames inclouen la intervenció humana en el cicle de l'aigua i únicament el 2 % reflecteix els efectes del canvi climàtic o la contaminació. Si partim d'un imaginari tan distorsionat per a entendre el comportament de l'aigua, quines relacions podem establir amb els rius? Necessitem relats que generen altres connexions, altres sensacions, altres emocions; revisar els que tenim i dibuixar-ne uns altres que ens facen percebre la complexitat dels organismes vius, que no projecten falses sensacions de dominació, de mecanisme engranat en perfecte funcionament esperant la maquinària explotadora. El mitòleg Joseph Campbell parlava dels mites que ens envolten com d'una música que ballem encara que no puguem reconèixer exactament la seua melodia. Aquesta idea ens serveix com a impuls per a pensar en aquelles melodies que amb diferents freqüències recorren la terra, i ens anima a aguditzar l'oïda, en un exercici d'escolta que ens faça ballar melodies alternatives que escapen del deliri controlador sobre la naturalesa.

MANUELA PEDRÓN NICOLAU i JAIME GONZÁLEZ CELA es dediquen al comissariat i l'educació en art contemporani. El seu treball com a col·lectiu se centra en la investigació artística i la seua capacitat per a generar narracions que exploren el social i el polític. Han desenvolupat projectes curatorials per a Caixaforum, Hangar Barcelona, la Reial Acadèmia d'Espanya a Roma, el Museu de la BNE o La Fragua de Tabacalera Promoción del Arte, entre altres.

MATERIAL CONSULTAT

— John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones* (1962), Paidós, Barcelona, 1982.

— Chantal Pontbriand (ed.), *PER/FORM. Cómo hacer cosas [sin] palabras*, CA2M / Sternberg Press, Madrid, 2014.

— Luis Moya, «Relaciones del río Manzanares con la ciudad de Madrid a lo largo de la historia», en *Dal Manzanares all'Oreto due realtà a confronto per un progetto di parco fluviale a Palermo*, ed. Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, Palermo, 1993.

— Alfredo López Serrano, ponencia: «El río Manzanares en los escritores del siglo de Oro», 2001.

— M^a Ángeles Fernández i J. Marcos, «Jánovas, el último capítulo de una expropiación impune», 11/10/2019, *lamarea.com*.

— Resolución sobre la extinción de la concesión relativa a los saltos hidroeléctricos de Fiscal y Jánovas en el río Ara y de Escalona-Boltaña entre los ríos Ara y Cinca, 17/06/2008, Ministeri de Medi Ambient i Medi Rural i Marítim.

— Ben Knight i Travis Rummel, *DamNation*, documental, 2014.

— Benjamin Abbott, Kevin Bishop, Jay Zarnetske, Camille Minaudo, F. Chapin, et al., *Human domination of the global water cycle absent from depictions and perceptions*, Nature Geoscience, Nature Publishing Group, 2019.

— Chris Joyce, Ally Bull, Rosemary Hipkins i Bill MacIntyre, «Putting the Nature of Science strand into the water cycle», en *Set: research information for teachers*, New Zealand Council for Educational Research, 2008.

— Joseph Campbell, *El poder del mito* (1988), Capitán Swing, Madrid, 2016.

— Emmanuele Coccia i Jorge Godoy, «Coexistencia entre distintas especies», en *Arq 106: Coexistencia*, Santiago de Chile, 2020.

— Davi Kopenawa i Bruce Albert, *The falling sky. Words of a Yanomami Shaman*, Belknap Press / Harvard University Press, Cambridge (MA) / Londres, 2013.

A més de converses amb Clara Montoya, Hilo Moreno i Adriana Reyes.

SOBRE EL RIU-PERSONA I LA NO-PROPIETAT

46

CONVERSA
AMB
FERNANDO
SCORNIK
GERSTEIN

47

Per a començar, diré algunes coses sobre la propietat del sòl que van dir alguns escriptors molt famosos. Crec que és important. La primera menció que faré és de John Stuart Mill, que era un escriptor anglès del segle XIX, que va dir: «Els terratinents es fan rics mentre dormen, sense treballar, arriscar o economitzar. L'increment del valor de la terra, sorgint com sorgeix de l'esforç de la comunitat sencera, ha de pertànyer a la comunitat i no a l'individu que té el títol de propietat». El que diu Georges John Stuart Mill és que l'increment del valor del sòl no el produeix l'esforç del propietari. El valor del sòl en si creix pel valor del sòl de la comunitat. Un terreny construït val el mateix que un terreny buit sense comptar el valor de la casa. El sòl augmenta de valor no per allò que ha sobrevingut, repercuteix sobre el sòl la millora que val com a millora, però el valor del sòl en si val només pel que l'envolta. Churchill, que no pot ser acusat, certament, de comunista, va dir que «la terra és una necessitat de l'existència humana, font original de tota riquesa que està limitada exactament

en extensió, i té una posició geogràfica fixa. La terra, dic, difereix de totes les altres formes de propietat per aquestes primàries i fonamentals condicions». Alguns escriptors molt famosos, com Mark Twain, van dir clarament que «la terra pertany al poble, crec en l'impost únic, en l'impost únic al valor de la terra», que era la proposició de l'economista americà Henry George. També va dir, amb sorna, Mark Twain: «Compren terra, que ha deixat de fabricar-se». Hi ha hagut molts altres pensadors que han parlat sobre la propietat de la terra. Per exemple, Jaques Jacques Rousseau, en el segle XVIII, va dir: «Estaràs perdut si oblides per una sola vegada que els fruits de la terra ens pertanyen a tots però que la terra pròpiament dita no pertany a ningú». Amb la qual cosa volia dir que en realitat la terra és propietat comuna mentre que els productes de la terra pertanyen a qui tinga la pertinença de la terra en aquell moment.

- 48 La terra és una part de la naturalesa, com l'aire i com la llum del sol... i l'aigua. L'aigua, l'aire i la llum del sol. La terra és un recurs natural, no ha sigut creada per l'home. Era allí abans que els homes arribaren i per això la terra no ha de ser propietat d'un individu de manera absoluta. Algú pot tindre la tinença d'una terra sempre que entregue el valor de la renda a la comunitat, és a dir, el que té la terra en realitat és un arrendatari de la comunitat.

El riu, com la terra, ha de ser propietat comuna, ha d'estar a la disposició de tots el que l'envolten, no pot ser propietat individual de ningú.

El riu, com la terra, no es pertany a si mateix. La terra pertany a tots i el riu pertany a tots. Això que el riu pertanga a si mateix no és una noció clara, és una noció confusa. El riure no es pertany a si mateix.

El riu, com a tal, no té drets. Jo això no ho veig clar. Qui té drets són els usuaris del riu. Qui està a les

ribes del riu. A mi, el fet de donar personalitat al riu, no ho veig com una solució, Clara, ho veig com una fantasia. El riu, en realitat, no té personalitat, igual que la terra no té personalitat. La terra és part de la naturalesa, com el riu és part de la naturalesa i, com a part de la naturalesa, ha d'estar a la disposició de tots i aquesta és la forma correcta d'interpretar-ho. L'altra és una fantasia.

No, no. Em sembla una fantasia, Clara. A donar personalitat jurídica a un riu no li veig molt de sentit, igual que no li veig molt de sentit a donar personalitat jurídica a la terra. És una cosa que no quadra perquè la terra no té personalitat jurídica, com no té personalitat jurídica l'aire, com no té personalitat jurídica la llum del sol.

Les empreses tenen personalitat jurídica perquè són creació del treball humà, però la terra no i l'aigua tampoc. Cal diferenciar clarament allò que és creació del treball humà, que pot ser propietat privada, i allò que no ha sigut creat pel treball humà. El que no ha sigut creació del treball humà, com és la terra o com és l'aigua, no pot ser apropiat privadament. Només pot donar-se l'ús de la terra o l'ús de l'aigua del riu pagant un dret a la comunitat per aquest ús que s'anomena renda. Això s'anomena la renda de la terra o la renda de l'aigua. Una persona pot usar l'aigua o pot usar la terra, però pagant la renda, el valor de renda de l'aigua o de la terra a la comunitat, amb la qual cosa es respecta el dret de propietat en el bé comú que la terra genera.

Perquè el que cal fer és dividir la renda, que la comunitat pague la renda, la que usa el riu que pague la renda, si una part l'usa la maori, que la maori pague la renda, i si la neozelandesa l'usa, que pague la renda pel que usa. Pagant la renda la comunitat, no hi ha cap problema en l'apropriació de l'ús.

Poden tindre concepcions diferents però la renda és una sola. La renda de la terra o la renda de l'aigua és una sola, no hi ha dues rendes, una sola renda. Llavors el que usa la terra o el que usa l'aigua, ha de

pagar per la part que usa, la renda a la comunitat. El fet de donar una personalitat al riu, jo no ho veig una solució, em sembla una fantasia que confon les coses, és confondre les coses. Una cosa és la propietat privada de la naturalesa i una altra cosa és la propietat privada d'allò que ha sigut creat per l'home. Una empresa és fruit del treball humà. La terra o l'aigua, no ho són.

No ha de confondre't pel tema de la personalitat. Això no significa res. No és donar personalitat al riu l'important. L'important és a qui es paga el dret d'usar el riu.

50 Hi ha mil casos, però els principis bàsics són claríssims. Hi ha variants, hi ha casos en què les millores donen valor al sòl, hi ha casos en què es destrueix el sòl, però el principi bàsic és el que he dit. Per això Adam Smith, el pare de l'economia política, va dir en el seu famós llibre *La riquesa de les nacions*: «Les rendes de la terra són una espècie d'ingrés del qual el propietari, en molts casos, es beneficia sense cap atenció ni cura de la seua part. Les rendes de la terra són llavors, tal vegada, l'espècie d'ingrés que millor podrà suportar un impost particular sobre aquestes». Aquest impost particular és el que va proposar l'americà Henry George, que va proposar un impost que capturara el valor de renda de la terra, amb la qual cosa es feia justícia a la comunitat. Aquest és el tema, clar, com amb l'aigua. ¿Hi ha altres casos especials, particulars? Sí. Hi ha casos particulars, però el principi essencial és el que dic jo. ¿A qui es paga la renda del sòl? La renda del sòl cal pagar-la a la comunitat, no al propietari, perquè en el sistema actual el propietari de la terra es queda la renda, és a dir, l'inquilí de la terra cultiva el terreny i paga la renda al propietari i no a la comunitat. Aquest és el sistema de propietat privada de la terra. ¿Què és la propietat privada amb aquest sistema? És l'apropiació de la renda del sòl pel propietari. Als països anglosaxons

es distingeix millor això, es distingeix bastant millor que als països llatins; per això, a Austràlia hi ha molta terra destinada a l'explotació, però la renda de la terra cal pagar-la a la Corona, la propietària evident del sòl és la Corona, i qui té l'ús de la terra només té l'usdefruit. El 60 % de la terra d'Austràlia està ara així... La Corona és la comunitat. La terra pertany a la Corona i se'n dona l'ús, i la renda de la terra es paga a la Corona. Als països anglosaxons es distingeix millor que als països llatins, perquè hi ha una llarga tradició d'impostos sobre la renda del sòl. I està la influència de Henry George, l'americà que va ser el que va proposar l'impost únic del valor de la terra per a mantindre la comunitat. Tolstoi va dir sobre Henry George: «La gent no discuteix els ensenyaments de Henry George, simplement no els coneix. I és impossible fer una altra cosa amb els seus ensenyaments perquè aquell que els arriba a conèixer no pot sinó coincidir-hi» ¿Què és el que deia Henry George? Molt simple: deia que la terra és propietat comuna i que, per tant, les rendes de la terra s'han de pagar a la comunitat a través d'un impost únic sobre la renda del sòl. Posant un impost únic sobre el valor de la terra, es captura la renda del sòl.

Tu has de posar en clar les coses. Clara, has de dir que l'important és com es distribueix la renda del riu: quant paguen els maoris i quant paguen els neozelandesos. Aquesta és la manera de resoldre el tema amb equitat. No hi ha una altra forma.

En el sistema en què vivim nosaltres, a Europa occidental, tot pertany a particulars, menys als països anglosaxons, sobretot les excolònies anglosaxones: Austràlia, Nova Zelanda, Singapur, on, en general, la terra pertany a l'Estat. A Singapur, la terra pertany totalment a l'Estat i es pot comprar un apartament, però no compra el sòl. El sòl pertany a l'Estat, cal pagar un valor de renda pel sòl. Pots comprar un apartament, però has de pagar

un valor de renda a l'estat. La terra no és propietat privada a Singapur.

Jo diria que el més excepcional és reconèixer que la terra i l'aigua són part de la naturalesa, igual que l'aire o la llum del sol. Una part de la naturalesa no pot ser objecte d'apropiació privada, només pot ser objecte d'ús, però no d'apropiació privada.

UNA BARATA

54

GUILLERMO
ESPINOSA

55

Parlarem de diners. Només una miqueta: no se n'avergonyisquen encara. Ho sé, és un tema delicat, molest, que produeix embaràs i resulta massa prosaïc, vinculat a una realitat tan quotidiana i banal que encara hui no li hem dedicat un sol raonament filosòfic d'envergadura. Ni una simple «Ètica dels diners», en el seu mode sempre majestàtic, universal i alié a la contradicció, kantiana, perquè sabem que no l'ha de tindre o no el pot tindre o ens han convençut que seria ridícul o nefast que algun dia en tinguera. No el mereix aquest bé escàs, o no tant; escàs per a una majoria que creix, i el contrari per a una minoria que es redueix: perquè cada vegada són menys aquells a qui els sobren, encara que cada vegada els en sobren en major quantitat.

Esperen un moment. No, no parlarem de diners. Parlarem d'un riu: un cabal que també és verd, generalment, i també flueix perenne, aparentment etern i estable, que possibilita la vida d'una manera més universalment acceptada i acceptable, més profunda, més ontològica —si admeten la metàfora—, més

antiga i necessària, més d'acord amb el que realment significa una paraula com «vital»...

No, no: comencem de nou. Parlarem d'una barata, disculpen la incapacitat d'aquest subjecte maldestre que els escriu: sí, parlarem d'una barata concreta, la que justifica que jo estiga escrivint-los això i vostés patint-ho, entre tants dubtes, però també de la barata com a fet humà, dels seus suposats orígens i el que la barata comporta, vist objectivament, o potser no: qualsevol aproximació serà finalment individual, meua i, per tant, obertament subjectiva.

Em vaig ficar en aquest embolic, el d'escriure açò que lliges, per una barata. Fa un parell d'anys vaig conèixer una artista, Clara Montoya, a través d'una parella de comissaris, Manuela i Jaime —darrere o davant d'aquest text, en trobaran un altre seu—. Als quals jo havia ficat en un altre embolic diferent —em meresc, doncs, el d'ara, encara que, en aquest, m'hi haja ficat jo només—. En aquells dies gestionava un espai xicotet independent de *site specific*, una vitrina envidrada al carrer: Fràgil, es deia. Ja no existeix. Era un espai que havia heretat d'altres comissaris i que, raonablement i després de tres anys de projectes mensuals, havia d'alliberar en mans d'una altra visió diferent. Amb un pressupost tan irrisori, que realment els traspassava un «apassionant» merder. Però ells van acceptar i jo, que hi vivia al costat, els prestava una certa assistència tècnica: en el fons me'n sentia culpable. Clara era una de les artistes que havien convidat a participar-hi. Em va agradar el treball de Clara, la seua manera de manejar amb precisió recursos gens fàcils com la sinestèsia o la sinècdope: dues figures associades a la retòrica de la substitució, de la barata. Aquella peça, «Antípodas», vinculava l'espai i temps espanyols amb el de Nova Zelanda, jugant amb els dos de manera real i metafòrica. Et mostrava el dia assolat de Wellington des de la nuvolosa nit madrilenya, per a fer-te comprendre el sentit exacte que torna volàtil i conjuntural aquesta existència individual nostra, comuna i compartida, que no és més que una

construcció sustentada en la preeminència d'allò que no te'n pots sotraure: l'aparença d'allò real. Et posava a la vora d'aquest món nostre, i de qualsevol altre món, en l'abisme insondable i relatiu de l'espai i el temps. El dia del desmuntatge, no sé si per un comentari meu o seu, no ho recorde, em va oferir una part de la instal·lació —un mapamundi alterat— com una barata: jo em comprometia a enviar-li un text sobre el seu treball. Mai vaig escriure aquest text: en la meua tolerable malfaeneria, ho vaig deixar córrer. Un any després vaig tornar a trobar-me lara: avergonyit, li vaig dir que em demanara el text quan realment ho necessitara. Aquest moment ha arribat, aquesta és la consumació d'aquest antic pacte: l'objecte d'aquesta barata tant de temps retardada.

Sempre m'ha meravellat l'enorme generositat dels artistes. Uns éssers dotats d'un objectiu que els impel·leix, anomenen-lo raó o necessitat, a llançar idees al món, enfrontar-les a un escrutini públic constant sobre allò que no poden impedir-se realitzar, i del qual poques vegades obtenen el rèdit que realment busquen. Molts ni tan sols arriben a viure plenament del seu treball. Hi ha, com en tota activitat humana, un somni de base, que es mescla amb un jo o un ego, i amb ambicions secretes, algunes vergonyants, unes altres purs ideals: estètics, polítics, morals. Els artistes, com Clara amb mi, són habituals practicants de la barata. A vegades, moltes, ho són forçosament. Aquests museus i centres d'art contemporani que viuen obertament del seu treball, la seua elemental raó de ser, a penes els el retribueixen. Necessitats d'alimentar les seues pròpies estructures —des dels llocs directius i d'oficines a les assegurances, passant per la vigilància o la neteja—, el treball dels artistes —el temps dedicat a la creació, perquè ens entenguem— habitualment ni es quantifica ni s'incorpora al pressupost: se'ls impedeix monetitzar-lo. Si de cas, se'ls suggereix, en un obert i còmplice frau de llei, que el valoren i l'incloguen en aquestes «despeses de producció» que generalment es justifiquen amb factures de material fungible. La contraprestació, la barata, és

«el salt curricular», el «prestigi», l'«exposició pública», un «que la teua obra es puga veure en condicions» o aquest «pensa el que aquesta exposició pot fer pel teu futur». A vegades, se'ls fa alguna vetlada promesa d'adquisició d'obra —que lògicament compartiran amb algun intermediari, el seu galerista—, quan no se'ls exigeix alguna cessió —una altra «barata»— i se'ls deixa la possibilitat que el treball realitzat el comercialitzen ells després d'exhibir, pels seus propis mitjans —que sempre inclouen l'intermediari—. L'artista treballava en el fons per un espai d'exhibició o un catàleg raonat, per la glòria de veure's en un retrat *mass-mediàtic* o obtindre una crítica impresa, i per la promesa d'un públic i de donar a conèixer el seu treball. No per diners, una cosa tan prosaica. Això, desgraciadament, continua sent així en la majoria dels casos. Tots cobren, l'artista no. —He de fer ara un incís: l'artista m'assegura que aquesta institució per a la qual ha fet aquest treball sí que li ha pagat uns honoraris: satisfà veure que tanta denúncia sistemàtica de la irregularitat i la injustícia estiga començant a donar fruit—.

58

L'artista alimenta la seua carrera a base de barates, barates interminables, barates en un món on la barata té un valor subjectiu i simbòlic, i el que impera és la transacció monetària: tot s'executa amb diners. La barata està en un altre pla marginal. És un fava l'artista, o s'ho fa? Té alguna altra possibilitat l'artista, o no el deixen? Aquesta aparent bondat de la barata, de la qual ens convençen quasi des de menuts, pintant-ho com un sistema natural anterior al capitalista, no és tal: és el principi de la gran alçada de camisa, de l'estafa de l'acord desigual, del colonialisme i l'opressió. És similar a aquelles quincalles —espills, llautó i denes de vidre— que els colons del Nou Món oferien a uns fascinats indígenes per a comprar una prada, una vall, una illa o un riu. Similar a les permutes forçoses per les quals es barataven les seues fèrtils terres per zones desèrtiques i ermes. La barata imposa una valoració subjectiva del bé que s'intercanvia: i generalment l'accessori, desconegut i escàs, per més inútil que siga, tindrà més

valor que l'important, conegut i abundant, per més necessari que siga. Pensen en la famosa piràmide de necessitats de Maslow i podran apreciar, que no comprendre del tot, per què un diamant de només un quirat (0.20 gr) val més que huit-cents quilos d'arròs o una bossa *made in France*, el salari amb el qual una família de classe mitjana viu i s'alimenta un mes. És l'ésser humà estúpid? No, l'ésser humà és eminentment simbòlic. O almenys valora més el símbol que l'evidència de la seua necessitat.

El que ens contem de la barata està socialment dirimit, sense proves, per això va establir en el seu moment Adam Smith: un fenomen connatural a la divisió del treball, sustentat en l'intercanvi entre particulars de mercaderies del que un manca i necessita pel que un altre té d'excés i li és innecessari, i viceversa. Aparentment just i natural. Smith va dir que amb això va sorgir la propietat privada. Hui sabem que no és així, sinó més aviat a l'inrevés. Hui sabem que la barata només es dona en societats on ja ha aparegut la propietat privada, i que no hi ha cap prova que això haja sigut a l'inrevés i sí moltes que és com els conte ara: la barata sorgeix quan algú estableix que alguna cosa és seua, i només seua, en un món anterior on tot era comú i compartit. És la pruija de la fi de la col·lectivitat, no el motor de la seua fi. El motor d'aquesta fi és la cobdícia, l'egoisme, el desig de supremacia i la violència. Fins hui, quan realment ja no podem ni albirar ni comprendre com una societat podia existir en col·lectivitat, sense la necessitat o el desig d'individualitat i preeminència. D'ací l'aparent bondat de la barata, com a fase inicial de l'aparició d'un sistema que ens sembla més injust, el dels diners. Perquè la barata també apareix de manera natural ací on els diners comencen a flaquejar, quan cauen els imperis o es produeixen crisis sistèmiques.

59

Supose que tot això que els conte els està sonant cada vegada més marxista: òbviament, Marx va estipular que tant amb una valoració objectiva com sense, la barata suposava quasi sempre una explotació o un robatori. Ve a dir-nos que el món del joc

econòmic és peremptòriament injust. Pel que fa a la barata, per problemes com la doble consciència de necessitats, el càlcul del valor —quan és alié a una unitat de valor com la que ofereix els diners—, la plusvàlua, les dificultats espacials i temporals de l'intercanvi, les diferències entre el valor capital i el valor de necessitat... la barata només es pot entendre i dur a terme hui en un món de diners, i l'existència mateixa dels diners impossibilita la possible justícia o bondat de la barata. Hom pot estar molt satisfet hui amb el seu canvi, i demà saber-se enganyat i estafat per aquest quan el canvi es monetitza i el valor s'altera. La barata apel·la sempre a unes circumstàncies tan subjectives que redundarà sempre en una màxima: algú sempre haurà fet més bon negoci que l'altre. I punt.

Quan Clara em va avisar per a reclamar-me el que en justícia era seu —tinc la seua peça a ma casa des de fa anys—, va fer honor al seu nom en avisar-me que tots els altres autors d'aquesta publicació cobrarien una quantitat monetària. Jo no, en virtut de la nostra barata. Em va donar un temps perquè m'ho pensara, i també la possibilitat de negar-m'hi. Tenint en compte que, en aquests temps de crisi, amb l'exacerbació d'una pandèmia global, la meua situació econòmica frega el desnonament. Estic exagerant, mentint-los. O no ho estic fent? De qualsevol manera, així resulta més dramàtic això, més simbòlic també. No em tinguen en compte el parany: està justificada en la cerca de la seua empatia. Imaginen-me, doncs, en una situació límit i en el marge de qualsevol sistema econòmic, utilitzant les eines que la realitat imposa als descamisats: l'engany, la picardia, la mendicitat còmplice, l'endeutament, la venda de qualsevol bé que es posseeix, l'economia submergida, el tripijoc. La realitat de molts artistes. Una realitat paral·lela però palpable, estressant, poc recomanable, que et fa envellir més ràpid i t'envileix més profundament. I que pateixen molts hui dia, els que no lligen aquest volum ni sabran que existeix perquè tampoc s'ho podran permetre i tenen altres urgències. En aquesta barata

proposada, enfrontat a unes condicions diferents per a mi i els altres, es donen elements comuns al que viu l'artista: el principal, aparèixer ací al costat d'altres noms, tots respectables i més coneguts que el meu. Per immanència del conjunt, la meua presència dins d'aquest «alguna cosa pot fer pel meu futur». L'altra raó de pes, de més pes, és que li ho dec. Tinc una obligació simbòlica. Vaig fer un pacte. I no m'agrada trencar promeses.

Sé que Clara se sent un poc culpable. Uns quants dies després d'haver acceptat l'inevitable, vaig rebre un correu en què em deia: «Només vull matisar que, depenent de com valores l'objecte de la nostra barata, en aquesta circumstància se't paga menys... o més que als altres», seguit d'una emoticona de picada d'ullet. Clara és bona, no mereix saber que potser ara vendria sense miraments i al millor postor, no, a qualsevol postor i per qualsevol quantitat, aquest «objecte de la nostra barata». No el canviaria: el monetitzaria. Una cosa molt complicada en aquests temps —també un dels problemes de la barata mateixa: la dificultat de fer l'intercanvi quan un vol fer-ho, ha de fer-ho o ho necessita—.

També sé els motius pels quals Clara m'ha ofert que escriga aquest text, i per què ha de ser aquest i no un altre, en qualsevol altre moment. Hi ha l'existència mateixa de la nostra barata, i el que té en relació amb aquesta deslleial pràctica colonial per a un projecte que parla de colonialisme, postcolonialisme i restitució històrica. També el fet que jo posseïska una part del primer projecte que va realitzar relatiu a una terra, Nova Zelanda, de profundes implicacions personals per a ella, que ara ha tornat a pensar. També pel mateix riu Whanganui, que en la seua nova condició legal de persona continuarà relacionant-se amb la resta de persones com sempre farà un riu: en una barata constant de la qual només espera i hauria d'obtindre respecte, agraïment i bondat. Un riu que és la llàgrima d'un déu, que va donar recer i aliment a un poble que el va considerar el seu germà, que va ser alienat per un altre poble estranger invasor, que utilitzant enganys,

barates i pactes trencats va continuar espoliant-lo i monetitzant-lo sense mesura fins a veure's forçat, en un conflicte legal de més de 140 anys, a reconèixer que no és l'amo hui de res, molt menys d'un recurs i una força natural que és ja i per al futur una persona, i a donar-li la puntada definitiva i necessària a la nostra construcció tradicional i etnocentrista d'allò racional. També que en la barata hi ha la base estètica del projecte, amb una artista que substitueix l'aigua per la llum per a donar forma real, a milers de quilòmetres de distància, al que materialment no pot transportar. També perquè aquesta substitució és el fons de la història mateixa: d'un pacte entre maoris i neozelandesos d'origen occidental per a transmutar l'essència del real i aconseguir finalment el perdó, la reconciliació i una comprensió mútua més profunda, que l'home occidental sembla que només sap assumir per certificació legal. A través d'un símbol desgranat en confuses paraules i constituït en paper, davant d'un poble on el símbol és el substrat mateix d'allò real, allí on la certesa i el misteri es construeixen sobre una mateixa matèria visible.

Per tot això he escrit aquest text. Per tot això, ja vaig ser rescabalat amb anterioritat. Per tot això, no el cobraré.

GUILLERMO ESPINOSA (La Laguna, Tenerife, 1975) és periodista cultural i comissari d'exposicions. Va iniciar la seua activitat dins del projecte no institucional Casas y Calles, va ser cofundador i director de The Black Pillar i va comissariar tres anys l'Espacio Frágil. Va fundar també PAMM (Performing Art Mirror Madrid), va ser director artístic de la fira d'art Justmad5 i va col·laborar durant un lustre amb la fira Estampa Arte Contemporáneo. Viu i treballa a Madrid.

LA PERSONA ÉS UNA FICCIÓ CARREGADA DE FUTUR

64

SARA
GARCÍA
FERNÁNDEZ

65

El dret romà va crear cap al 81-84 aC la *fictio legis Corneliae*, la qual va permetre realitzar ficcions legals que solucionaven gran part dels problemes derivats de la captivitat que tenia l'Imperi Romà durant la seua expansió. Donada la situació que una dona embarassada caiguera presonera i donara a llum el seu fill en captivitat, aquest seria considerat lliure en virtut d'aquesta llei i capaç de fer-se càrrec dels béns que li pertanyien. Sota aquesta mateixa llei, el ciutadà romà captiu es considerava mort en el mateix moment de ser capturat, amb la qual cosa s'evitava que la pèrdua del seu *status libertatis* comportara la pèrdua del seu *status civitatis* i amb això la nul·litat del seu testament.¹

En aquestes dues situacions, la ficció legal es genera per a protegir els drets dels ciutadans i la seua descendència. Igual que la mare, el fill és efectivament presoner, però la llei construeix una ficció que permet actuar *com si* fora lliure. D'igual manera, encara que està viu, el captiu és considerat *com si* estiguera mort. Aquest *com si* és d'una importància

radical, perquè institueix una retòrica de la comparació que formarà part de les maneres utilitzades pel dret.²

La *fiction legis Corneliae* és l'origen de l'estratègia legal actual més sofisticada per a la protecció del medi ambient. Sense aquest salt a la ficció fet pel dret romà, no existiria la possibilitat d'haver concedit l'estatus de persona al riu Whanganui, que l'artista Clara Montoya ha fet objecte de subjecte d'aquesta exposició. Ni a ell ni al riu Atrato a Colòmbia, ni al Ganges o al Yamuna a l'Índia, ni al Colorado als Estats Units, entre altres als quals en l'última dècada els tribunals de diferents països del món han atorgat l'estatus de persona legal o entitat subjecte de drets.³

La pregunta seria per a què necessitem fer ús d'aquesta ficció i considerar els rius o altres entitats naturals com a persones per a poder protegir-los? La resposta ràpida, que no senzilla, és perquè les persones són les que posseeixen més drets en els nostres ordenaments jurídics, incloent-hi el no ser propietat de ningú; d'aquesta manera les entitats naturals quedarien protegides que ser apropiades. La paradoxa, que exposa la mancança coneguda d'aquests ordenaments respecte a la concepció més àmplia dels subjectes de drets, és que l'estatus de persona els siga atorgat per a protegir-los, precisament, de les persones. Sembla que hem arribat a un atzucac en el mur final del qual es troba l'exhortació a mirar més enllà de nosaltres mateixos. I efectivament aquest fenomen de concessió de personalitat legal plantejada des dels anys setanta en textos com *Should trees have standing?*⁴ s'uneix al sorgiment de la disciplina del dret ambiental i sembla assenyalar una certa deriva de l'antropocentrisme a l'ecocentrisme legal, la potencialitat del qual resulta esperançadora.

No obstant això, no són poques les complicacions que sorgeixen d'aquesta aplicació de la ficció legal. En el cas dels rius, les concrecions inclouen la dificultat d'establir els límits del riu, l'elecció de les persones físiques que actuaran en nom del riu i

que les seues decisions siguin les més beneficioses per al riu com a tal i per al seu ecosistema, la seua importància per als pobles indígenes, la possibilitat de la seua extinció o dels danys infligits i la necessitat o no de considerar l'ecocidi com a crim, o quins serien no sols els seus drets sinó també les seues obligacions, per exemple, en el cas que el riu cause inundacions,⁵ per no parlar dels malabarismes legals necessaris quan el seu llit transcorre per diversos països, com succeeix amb el Ganges.

En el cas del Whanganui, l'acord assenyalava en l'apartat 12 que el riu és allò comprés «des de les muntanyes fins a la mar, incorporant tots els seus elements físics i metafísics»,⁶ la qual cosa —en una interpretació lliure (i poètica) de la llei— em portaria a pensar que la instal·lació de Clara Montoya al Centre del Carme Cultura Contemporània de València podria ser considerada com un d'aquests elements metafísics del riu.

La veritat és que, malgrat les dificultats implícites, legislacions concretes com aquestes semblen més efectives a un nivell pràctic que marcs més amples com els aconseguits a l'Equador en 2008 amb la inclusió en els articles 71-74 de la seua constitució, del reconeixement dels drets de la naturalesa; amb la Llei de drets de la Mare Terra de Bolívia en 2010,⁷ i en la Constitució de Nicaragua en 2014, que reconeix la Mare Terra com a subjecte de drets.⁸

Ara bé, aquestes consecucions legals no van sorgir màgicament sobre el paper. La defensa dels rius ha sigut i és una activitat que habitualment es paga amb la vida. Les empreses tenen les seues mans de persones legals tacades amb la sang de defensors anònims i públics com Berta Cáceres, assassinada en 2016 pel seu activisme ambiental per la protecció del riu Gualcarque a Hondures, o Jerhy Rivera, mort en 2020 a causa de la seua defensa del riu Térraba a Costa Rica. Són tants els noms de les persones assassinades que no cabrien en aquest catàleg. Plataformes com el Centre d'Informació sobre Empreses i Drets Humans s'encarreguen de denunciar la impunitat d'aquests crims en la xarxa,⁹

però l'activisme necessita suport legal per a protegir la vida de qui s'exposa. La situació promet empitjorar els pròxims anys a causa de l'escassetat de l'aigua, que provoca respostes com la cotització d'aquest bé en el mercat de futurs de Wall Street sota l'índex Nasdaq Veles California Water (NQH2O).

En aquest context, l'atribució de personalitat legal resulta una eina necessària per a afrontar els grans reptes de protecció en les pròximes dècades. Les ficcions legals han sabut trobar aplicacions diverses també en l'àmbit del reconeixement de drets a persones *no humanes*. En aquesta figura jurídica va trobar la jutgessa Elena Liberatori la manera d'oferir a l'orangutana Sandra del zoològic de Buenos Aires unes instal·lacions més dignes al Center for Great Apes, un santuari d'orangutans a Florida. Sentències històriques com aquesta del 2015¹⁰ van ser seguides per altres com la de la ximpanzé Cecilia al Brasil i obrin nous camins en els drets de les entitats naturals.

68 No obstant això, encara que puguen semblar extremadament noves, aquestes aplicacions no es troben tan lluny de la *fictio legis Corneliae*, formulada en l'Antiga Roma per a atallar els problemes derivats de la pèrdua de drets dels captius. Aquests usos de la ficció legal actual encara estan vinculats a la genealogia de la captivitat, i la seua aplicació té sentit en la mesura que no hem concedit la llibertat a les entitats naturals. Els hem concedit el seu *estatus libertatis*, però com a iguals, de manera que en aquesta llibertat es troba encara la marca de la captivitat. Aquestes entitats no troben lloc amb un estatus propi, sinó que apareixen només quan ocupen el de *persona*.

69

SARA GARCÍA FERNÁNDEZ
(Torrelavega, Espanya, 1982)

Doctoranda en Columbia University, mestra en Història de l'Art. Programa Estudis Curatorials en la UNAM, Mèxic; màster en Mercat d'Art i Gestió d'Empreses Relacionades per la Universitat Antonio de Nebrija de Madrid i llicenciada en Filosofia, Universitat de Sevilla. Ha treballat per al Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, ARCOmadrid, l'Institut d'Art Contemporani o la Societat Cervantina, entre altres institucions.

1. M^a Lourdes Martínez de Morentín Llamas, *Régimen jurídico de las presunciones* (Librería-Editorial Dykinson, 2007), 56.
2. Jesús D. Rodríguez Velasco, *Plebeyos márgenes: ficción, industria del derecho y ciencia literaria, siglos XIII- XIV*, Publicaciones del SEMYR. Lecciones 3 (Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2011), 36.
3. Gabriel Eckstein et al., «Conferring legal personality on the world's rivers: A brief intellectual assessment», *Water International* 44, núm. 6-7 (2019): 3.
4. Christopher D. Stone, *Should trees have standing? Toward legal rights for natural objects* (Los Altos, Calif. W. Kaufmann, 1974).
5. Eckstein et al., «Conferring legal personality on the world's rivers: A brief intellectual assessment», 4.
6. «From the mountains to the sea, incorporating all its physical and metaphysical elements.» [traducció meua]. «Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Act 2017 No 7 (as at 30 January 2021), Public Act – New Zealand Legislation», consultat l'1 de març de 2021, <https://www.legislation.govt.nz/act/public/2017/0007/latest/whole.html>.

7. Erin O'Donnell y Julia Talbot-Jones, «Creating Legal Rights for Rivers: Lessons from Australia, New Zealand, and India», *Ecology and Society* 23, núm. 1 (15 de gener de 2018): 1, <https://doi.org/10.5751/ES-09854-230107>.

8. María José Lubertino Beltrán, «Derechos de la naturaleza y otras personas no humanas», en *Derecho, armonía y felicidad* (EUDEBA, 2020), 504

9. «Centro de Información sobre Empresas y Derechos Humanos», Business & Human Rights Resource Centre, consultat el 3 de març de 2021, <https://www.business-humanrights.org/es/>.

10. Agdconsultora, «UNDER CONSTITUCIONAL: Orangutana Sandra: Sentencia de Primera Instancia de la Jueza Elena Liberatori», *UNDER CONSTITUCIONAL* (blog), 22 d'octubre de 2015, <http://underconstitucional.blogspot.com/2015/10/orangutana-sandra-sentencia-de-primera.html>.

SOBRE LA NOCIÓ DE PERSONA

72

CONVERSA AMB CRISTINA MORALES

73

«Per a començar diria, Clara, que la noció de persona és relativament occidental i moderna i, si no moderna, direm clàssica. Crec que som persones solament des dels grecs, que creen per primera vegada la noció de persona. No tinc ben clara quina és l'etimologia exacta. Jo n'he escoltat diverses, un parell de versions de l'etimologia *personare*, que era *per a sonar*; és a dir, tot el que parla és persona. Hi ha alguna altra, que no recorde. *Per-sonar* me la va dir un músic, José Pablo Polo, un músic de música contemporània, que potser agranava cap al seu terreny... La noció de persona jurídica és ja supermoderna; la persona jurídica procedeix dels codis del positivisme, dels codis napoleònics de finals del segle XVIII i del segle XIX, sobretot, llavors sembla que s'ha assentat la noció de persona individual, com a fetitxe. Ja des que en la cultura clàssica s'elabora aquesta noció de persona, i sabem que no eren persones totes, no? En el món clàssic... Eren societats esclavistes, l'esclau no era persona, ni la dona era persona... Ja fora la dona del Cèsar o la dona de

Pèricles. Crec que es fetitxitzava en el moment en què es converteix en un estat de dignitat que comença jurídicament i arriba a tot i impregna tota la societat; és un concepte vertebrador de la societat i arriba a tot. Quan dic que es fetitxitzava, és perquè al marge del dret, o més aviat bevent del dret, encara que no siguem conscients, parlem de persones i de la dignitat de la persona i que tots som persones. Fins i tot ara els rius són persones excepcionalíssimament, els rius no són persones... i hi ha quatre exemples en el món... Potser oblidant d'on procedeix aquesta noció de persona: del liberalisme i de l'individualisme. Els maoris no haurien necessitat aquesta verònica política si no hagueren arribat els invasors blancs a canviar el seu món».

74

«Entenc perfectament la verònica, vull dir la jugada, dels maoris en la defensa del seu territori utilitzant eines de l'Amo, eines com la noció de persona, que és una noció no ja només jurídica sinó també fetitxe, per fer-la espiritual. Llavors, a partir d'ací podem elaborar ficcions: perquè la persona jurídica, a l'hora de representar el riu, és un membre de la comunitat maori i un altre membre de l'estat, elegit per la Corona directament. D'aquest representant, que procedia de la Corona, n'he llegit alguna declaració que deia que no era estrany per a ell el dret, la ficció jurídica que, a aquell que no és persona, se'l tracte com a persona. Com una empresa que té personalitat jurídica, una associació, és una ficció, el que jo veig és un moviment molt magistral, per part d'aquells que defensen el seu territori; en aquest cas els maoris adoptant, com dic, la llengua de l'Amo.

El poble maori, fins que va arribar el colonitzador, no considerava el riu persona, sinó com a família, ancestre; era una entitat molt més pròxima a la divinitat, a la quotidianitat, que són la mateixa cosa. No obstant això, amb l'arribada de l'invasor, que continua sent invasor, la comunitat maori ha de plegar-se, mimetitzar-se, adoptar, aprendre la llengua dels colonitzadors per a poder mantindre alguna

cosa que sempre va formar part d'ells. I la pedra de toc del teu treball, Clara, i per a ells també, el titular de la notícia, és anomenar-lo persona. Una cosa que ens commou a tots, perquè tots, per ser occidentals i vindre de la història jurídica i filosòfica de la qual venim, ens considerem persona. Però la paraula persona em sembla una paraula molt curta, com tu bé has dit, és un àtom, la unitat mínima, és insuficient, em sembla, per a parlar del que som. La paraula persona prescindeix de la divinitat, per exemple. En quins termes es considera que la persona i la personalitat són termes jurídics que recull la psicoanàlisi o la psicologia, que són paraules supernoves del segle XIX en comparació amb la història d'una comunitat com la maori. Quan es parla de la divinitat entorn de la persona és per a parlar del dret de tota persona a professar una religió. En la Declaració universal dels drets humans veiem, òbviament és una declaració escrita pels guanyadors després de la Segona Guerra Mundial, que la paraula persona apareix vint mil vegades per pàgina, però en cap d'aquestes pàgines es vincula l'humà amb el diví. Es parla de la persona com a àtom, com a àtom irreductible, que té un *kit* de drets, i això és una cosa superinteressant del coneixement que tu has extret d'aquesta realitat amb aquest riu: vincular persona amb dret ens revela aquesta estratègia tan perversa del poder, que és que et declara persona per a després donar-te drets, la qual cosa prèviament et va llevar, que és la teua qualitat, no ja de persona, sinó de ser, un ésser ple integrat amb la naturalesa del món en el qual habita. La jugada per a mi, claríssima, la jugada occidental és que se'ns desproveeix de la divinitat per a anomenar-nos persona, per a dessacralitzar-nos per complet, materialitzar-nos per complet, que seria el primer pas d'aquesta explotació, que tu dius, ja que eres desproveïda de la divinitat pots ser vexada, humiliada, violada, xafada. Això sí, em donaran uns drets als quals jo puc acudir, els quals jo puc exigir *a posteriori*, si em veig com a persona estomacada; per això m'agrada dir que no veig tant la noció de persona vinculada a la noció de dret com una cosa

75

mínima i inexpugnable, sinó com una engruna, com una cosa molt insuficient, que és el que tenim i els maoris van anar a explotar-ho, que van fer una verònica, que van torejar...»

«Sabem perfectament que no totes les persones són tractades igual, algunes des del seu naixement. Exemple paradigmàtic són les persones que naixen amb una discapacitat. Una persona que naix amb una discapacitat pot estar des del seu naixement i fins que es muira tutelada, sota una figura jurídica poderosíssima, que és la tutela. Aquesta persona no tindrà els drets que una altra persona no considerada discapacitada tindria: el dret a casar-se, tindre un cotxe... Com eren les dones en l'època franquista, que per a signar un préstec o comprar-se un cotxe necessitaven el consentiment del marit... i això va ser abans d'ahir, les dones del franquisme no eren persones amb tots els seus drets. Persona i drets són dues entitats jurídiques, polítiques i filosòfiques que van de la mà; encara més, podem anar a casos de violència: la que és violada, la que és agredida, haurà de demostrar que la seua integritat com a persona efectivament ha sigut violentada i mai a l'inrevés. [...] De manera que, tu ho has dit superbé, és una serp que es mossega la cua... i això ocorre sempre amb aquelles que han arribat a ser persona les últimes, no et dic ja el riu, les dones hem arribat a ser persones les últimes; les persones discapacitades, les últimes; l'immigrant que ha arribat i no té on caure mort, l'últim; la trans que només pot guanyar-se la vida com a prostituta, l'última...»

«Efectivament han arribat molt pocs i, això és molt fantàstic, com la noció de persona s'universalitza però des d'un patró occidental blanc, ric, masculí i heterosexual, per descomptat. Volem que tots siguin persona, però seguint la nostra vara de mesurar; s'han d'assemblar a nosaltres o, almenys, ser-nos submisos».

«Això hauria de ser una cosa absolutament inalienable, indiscutible. Clar, col·locant-nos en un escenari com a ideal de superació d'aquests conceptes que estem dient com a persona, drets... efectivament no deuríem ni tan sols discutir sobre la meua autonomia com a ésser i la meua no subjecció a res que jo no vulga. Però això em sembla un escenari superutòpic, si entrem en la ficció, i quan dic ficció, no vull degradar les ficcions, les ficcions ens ajuden a viure... Entrem en la ficció que el riu és una persona sense possibilitat de subjectar-se a un altre ésser o a un altre ésser sense el seu consentiment. En aquest lloc de ficció mitològica, ja sense parlar de dret ni de persones, estaríem en el lloc en què tornem a l'estat primigeni en el qual l'ésser humà i la naturalesa són una mateixa cosa. Jo sempre dic que la paraula naturalesa és una merda, perquè el que la paraula naturalesa denota és l'escissió entre l'ésser humà i el que l'envolta. És a dir, el primer que va dir naturalesa va veure que ell, o ella, era diferent al que trepitjava, al que feia olor, al que menjava... Llavors em fa l'efecte, com es diu en política, es parla d'allò que els filòsofs clàssics deien l'estat de naturalesa, un estat de la naturalesa un poc del segle XVIII de com es veien les coses, a vegades idíl·liques o a vegades, com deia Hobbs, que l'home era un llop per a l'home... però finalment en un estat de no escissió. Pensant que podem tornar a aquell estat de naturalesa, el que em ve al cap és que aquesta no subjecció de l'un a l'altre el que revela és que no hi ha subjecció de l'un a l'altre perquè no hi ha separació...

«Que preciós! Ho he llegit, això era guapíssim. Perquè crec que ací se substancia, és el que jo he llegit, és a dir: el maori no ha creat la paraula naturalesa, al contrari: «jo soc el riu, el riu soc jo» i és el contrari a la divisió, a l'escissió i a l'alteritat, és un lloc d'integració absoluta. Ens costa com a màxim, a mi em costa, ho pense mentre ho estic parlant amb tu... perquè com vivim en l'alteritat tota l'estona, ara vivim en la diferència tota l'estona, ara per exemple

és molt clar i està en la palestra quan parlem de diferència sexual. Què és la diferència sexual? Perquè el binarisme de l'home i la dona, però podríem anar a un tema molt més antic que és el binarisme de l'ésser humà i naturalesa, que és el que fa que nosaltres explotem el riu pensant que el riu és l'alteritat i no nosaltres mateixes. El maori ho té claríssim pensant que el riu és ell i ell és el riu. Això és bellíssim! Això és bellíssim. Això és bellíssim... En el ioga també es diu: es diu que no és que Déu estiga en un, que això ho diu el cristianisme, que Déu està en tu, no, no... Es diu que un és Déu i porta Déu amb si, que tu eres Déu. Clara, eres Déu, i jo, Cristina, soc Déu».

«És que jo no soc bona fent com receptes, no sé, o qualsevol hipòtesi, no estic del tot convençuda que la fórmula de personificar jurídicament entitats que no estaven destinades pel dret a ser personificades siga el camí, no ho sé, no sé... Em sembla que al manejar les eines d'aquells mateixos que van explotar el riu per a ells mateixos, dic explotar no en el sentit d'explotar una pomera que li agafes les pomes, sinó de rebentar el riu, utilitzem les mateixes eines per a protegir el riu d'aquells que van rebentar el riu. Potser això no té un gran recorregut, potser el que es requereix és una transformació, no tant ampliar aquesta ficció de la personificació, sinó potser començar a transformar-la, no ja anomenar-lo persona i que això, en efecte dòmino o efecte papallona, em faça a mi més gran, una persona més plena, més ben cuidada, més conscient de si mateixa, potser no és exactament això, jo seria molt cautelosa, seria molt cautelosa. Crec que cal ser molt cautelosa amb les paraules de l'Amo. Crec que fem molt bé i han fet superbé els maoris a aprendre la llengua de l'Amo per al seu benefici com sempre ha passat en els processos revolucionaris. Quan dic revolucionaris no dic revolució francesa, americana, ni russa. Quan dic processos revolucionaris dic processos de transformació profunda. En les revolucions que acabe d'anomenar també va haver-hi un procés de transformació

profund. És a dir, que adoptar la llengua de l'Amo siga un primer pas per a rebentar la llengua de l'Amo, aprendre les seues eines per a posar-les en contra seua i finalment deixar d'usar-les i tindre un llenguatge nou. Sempre pose l'exemple de les escoles de belles arts o de les escoles d'escriptura. Tinc una bona companya que és intèrpret, ballarina intèrpret, que va nàixer amb això que els metges, l'Administració pública, diuen paràlisi cerebral, llavors Desirée Cascales Shelman, amb la qual he treballat moltes vegades, jo considere la meua musa Desirée; he escrit diversos textos per a ella; Desirée, que encara que a ella li va interessar sempre l'actuació i la dansa, ella, per les seues característiques físiques mai va arribar a ser acceptada en una escola d'art dramàtic ni en una escola de dansa fins que, ja a la fi dels noranta, comença a haver-hi això que es diu la dansa integrada, la dansa inclusiva, que no és sinó llenguatges artístics i llenguatges teatrals aplicats a aquesta noció que a mi m'empipa, que és la de la inclusió. Què deia Desirée? Desirée deia: «si jo volia ballar havia de passar per aquella pedra i les classes de dansa integrada, dansa inclusiva no eren per a res revolucionàries. Jo havia de ser revolucionària a un nivell de descobriments, a un nivell molt personal d'algú que no s'havia vist en la seua vida sobre un escenari i el que això revela de si mateix». Però no deixaven de donar les mateixes nocions de bellesa, de superació personal, de jerarquia entre el que té la discapacitat i el que no la té, quan la fi última emancipatòria hauria de ser l'eliminació d'aquesta separació entre el que té discapacitat i el que no en té. Però llavors Desirée, amb molta saviesa, em deia: «si jo no anava a classes de dansa integrada, jo no podia ballar en cap lloc. Era o això o res». Una vegada que tinc aquestes eines que he après a la casa de l'Amo, me'n vaig i faig el meu espectacle amb les meues aliades. Una vegada que he après quins són els processos de l'Amo, què és el que he de dir-li, com he d'escriure un projecte, un dossier perquè el meu espectacle l'agafen en un teatre, com he de presentar-me en una entrevista, en un càsting... Jo diria que és exactament igual que

les escoles de belles arts o les escoles d'escriptura creativa. Si tu vas a la casa de l'Amo, t'ensenyen a llegir i a escriure des de la infància i aquestes eines ens serveixen per a emancipar-nos. Seríem molt innocents si pensàrem que no és útil la nostra escriptura o que ens ensenyen què és la perspectiva o que ens ensenyen a fer matemàtiques; òbviament és molt útil i jo no rebutge aquests coneixements. Jo he passat la meua vida estudiant lleis, de pensament polític, per a agafar aquestes eines i fer amb elles una trinxera i, em sembla, que això és equiparable a la noció de persona. Això em sembla una jugada mestra per part del poble maori, una jugada mestra de moltíssims anys d'haver après les eines de l'Amo. Preveig, tant de bo, un horitzó que les transcendisca, no que es multipliquen els rius persona sinó que transcendisquen els rius persona».

80 És un procés molt sibil·lí, sibil·lí en el millor sentit, jo crec, aquest assumpte del riu, és a dir que hi ha una arquitectura de discurs per part dels maoris per a traure's el barret, sens dubte perquè, a més, jo crec que apel·la a coses que nosaltres com a societat occidental i ja sensibilitzada en unes certes nocions ecologistes, que per a ells són vertebradores, que no són ecologistes, sinó que és la mateixa vida, apel·lant a aquest tipus de nocions, generen inclinació i adhesió. Li cauria la cara de vergonya al govern de Nova Zelanda si no es declarara ecologista. Ha sigut molt estratègic per a bé. Hi ha una arquitectura ací, hi ha un refinament ací i han fet un gol i amb això podran arribar fins a l'últim tribunal de l'ONU o jo que sé...

81

CRISTINA MORALES. Llicenciada en Dret i Ciències Polítiques per la Universitat de Granada, ha forjat una carrera literària avalada per múltiples premis i reconeixements. Va debutar amb *Los combatientes*, que va guanyar el Premi INJUVE de narrativa, i va aconseguir el reconeixement unànime de crítica i lectors amb la novel·la *Lectura fácil*, guanyadora del Premi Herralde de novel·la i del Premi Nacional de Narrativa 2019.

DE WHANGANUI A TE AWA TUPOUA

82

EMMA
BRASÓ

83

En l'esborrany de la llei, el riu Whanganui passa a denominar-se Te Awa Tupua. ¿O hauria de dir que en l'esborrany de la llei el riu Whanganui adquireix un altre nom, Te Awa Tupua? Potser és més ajustat expressar que en l'esborrany de la llei, el riu Whanganui és declarat Te Awa Tupua, «un tot viu i indivisible (...) una entitat espiritual i física que dona suport i manté tant la vida com els recursos naturals del Riu així com la salut i benestar dels iwi, hapū i les altres comunitats del Riu» —traducció meua—.¹ Segons els comentaris introductoris d'aquesta «inusual» proposta legislativa,² Te Awa Tupua es convertiria també en la personalitat legal del riu, incloent-hi des de les muntanyes fins a la mar i incorporant-hi tots els seus elements físics i metafísics.

El meu text parteix, doncs, d'una dificultat —¿o hauria de dir impossibilitat?—: la de poder entendre, des del meu llunyà lloc, la transformació d'un riu situat al territori maori en un ens que l'inclou i el transcendeix. Un ens que adquireix, a més, els drets, els poders, els deures i les responsabilitats d'una

persona jurídica. Crec, sabent que puc equivocar-me, que la meua dificultat es fa ressò de la complicada però valenta convivència de dos marcs de pensament molt dispars: les cosmogonies pròpies de les comunitats indígenes maoris i l'ordenament jurídic dominant, de clara gènesi occidental.

La invitació que em va fer l'artista Clara Montoya per a escriure en aquesta publicació que acompanya la seua exposició «TU», està motivada pel meu interès en els noms propis, i més específicament per una investigació que he desenvolupat al llarg dels últims anys sobre l'ús de diferents tipus d'identitats imaginàries per part d'un nombre significatiu d'artistes contemporanis. Identitats imaginàries que, no obstant això, són totalment capaces de funcionar com qualsevol altra en les seues interaccions amb els altres; i, en el cas dels i de les artistes que les usen, es tracta d'identitats que els permeten continuar produint, venent o exposant sota el seu altre, o el seu nou, nom. La meua tesi doctoral, de fet, es va titular *Artistas parafictionales. De la crítica de la autoría al giro curatorial* (2018),³ i pretenia entendre, analitzar i contextualitzar una sèrie de pràctiques en què la ficció intersecciona amb l'autoria i les conseqüents necessitats i requisits propis del món de l'art, els seus discursos i els seus mercats.

Com a part de la meua investigació vaig haver d'estudiar diferents categories relatives a l'ús de noms propis diferents o alternatius de l'original o de l'individual. Tenint en compte aquest interès personal o punt de partida, el que propose en els següents paràgrafs és utilitzar alguns conceptes per a aproximar-me a l'ens Te Awa Tupua i a la seua relació amb el riu Whanganui. D'aquesta manera estaré inevitablement superposant epistemologies dispars —o fins i tot incompatibles—. Soc conscient que cap de les categories que use s'ajustarà a la visió que els maoris tenen del món que els envolta, o en donarà compte fidel. Ni ho pretenc. Es tracta més prompte, i com en el cas de la llei, de buscar punts de convergència, correlacions entre models, que, en última instància, faciliten la convivència.

Una primera possibilitat seria pensar en *Te Awa Tupua* com un heterònim del riu Whanganui. Segons l'escriptor portugués Fernando Pessoa —principal artífex i promotor d'aquest terme—, els heterònims es diferencien dels pseudònims en una qüestió clau: no es tracta de noms falsos, sinó que la paraula al·ludeix a personalitats creatives amb biografies intel·lectuals pròpies, amb trets i estils totalment independents o fins i tot oposats al del seu creador inicial.⁴ Pessoa, de fet, va escriure usant nombroses identitats, incloent-hi les d'un poeta futurista (Álvaro de Campos), un neoclàssic (Ricardo Reis) i el seu comú mentor, a més de professor del mateix Pessoa, Alberto Caeiro. Segons va escriure l'escriptor mexicà Octavio Paz, a col·lació de les moltes identitats inventades per Pessoa, «l'autenticitat dels heterònims depén de la seua coherència poètica (...) Reis i Campos van dir el que potser ell [Pessoa] mai hauria dit».⁵

Imaginar que *Te Awa Tupua* és un heterònim del riu Whanganui ens permetria, doncs, establir una relació entre els dos sense clares jerarquies. Com a heterònim, Te Awa Tupua tindria una sèrie de característiques; algunes compartides amb el riu, i altres en exclusivitat. De fet, gràcies a aquestes peculiaritats, Te Awa Tupua aconseguiria un estatus diferent, el de persona jurídica amb els mateixos drets i deures que una persona física, i augmentarien així els mecanismes legals per a assegurar la protecció del riu i el seu entorn. Com a heterònim, a més, *Te Awa Tupua* ens diria coses fonamentals sobre la relació entre les comunitats i el seu entorn que el riu, per si sol, mai ens hauria dit.

Un altre improbable camí seria el que ens portaria a pensar en Te Awa Tupua com un avatar. L'origen etimològic de la paraula *avatar* es troba en el sànscrit *avatarana*, que literalment significa 'descens' en referència a l'encarnació física d'una deïtat quan «descendeix» del cel a la terra.⁶ Un avatar és, per tant, l'encarnació física d'una divinitat immaterial en la seua forma terrenal. Més recentment, els discursos sobre el món virtual s'han apropiat de la paraula

per a referir-se a «una figura generada per ordinador i controlada per una persona a través d'una computadora» —traducció meua—. ⁷ Igual que en el cas dels heterònims, i en contrast amb la seua versió divina, aquests personatges virtuals poden tindre característiques pròpies que no necessiten coincidir amb la identitat *off-line* de la persona que els usa. En aquest nou sentit, qualsevol figura construïda digitalment té el potencial de ser descrita com un avatar.

Segons el filòsof eslové Mladen Dolar, els noms propis «són instruments dels quals no podem disposar o canviar lliurement, perquè els noms són sempre donats per l'altre, per qui estableix les regles, el legislador, el creador de noms, l'estatus del qual se'ns escapa —traducció meua—». ⁸ Cada país, de fet, té una regulació específica que determina les causes i les circumstàncies en les quals una persona pot o no canviar de nom. Per exemple, mentre que a la Xina es pot canviar de nom si hi ha una altra persona usa el mateix a l'escola o al treball, a Espanya és possible sol·licitar que es canvie l'ordre dels nostres cognoms. ⁹ Però Te Awa Tupua és alguna cosa més que un nou nom emparat per la llei. ¿Seria possible imaginar que el Whanganui mateix ha triat un nou apel·latiu que al·ludeix a una altra identitat? Si partim de la premissa que el riu té una sèrie de necessitats pròpies i l'assetgen perills dels quals ha de defensar-se, podríem pensar que Te Awa Tupua és l'avatar que ha triat per damunt o en paral·lel a l'ordre establert per a enfrontar-se a un context hostil i traure el màxim partit dels condicionants imposats.

El cas del riu Whanganui és, en qualsevol cas, inspirador com a model per a protegir amb instruments legals altres rius, altres hàbitats en diferents parts del planeta. Com a tal, podríem pensar que *Te Awa Tupua* té una utilitat que podria ampliar-se i ser emprada per altres agents no-humans, per altres llocs igualment necessitats de cobertura legal. ¿I si *Te Awa Tupua* fora, amb aquestes finalitats, un nom d'ús múltiple, un pseudònim col·lectiu o un àlies de codi obert? Durant la segona meitat de la dècada de 1990, Luther Blissett es va convertir en el nom

que un ampli grup d'artistes i activistes van usar en diversos països d'Europa com a únic responsable de diferents propostes artístiques, polítiques i de denúncia. Aquest «autor ready-made» del qual qualsevol podia apropiarse, també va signar una interessant «Declaració de drets» que buscava defensar els treballadors culturals:

«El que em deu la indústria de l'espectacle integrat ho deu als molts que soc, i m'ho deu perquè soc molts. Des d'aquest punt de vista, podem acordar una compensació generalitzada. No tindràs pau fins que jo no tinga els diners! MOLTS DINERS PERQUÈ SOC MOLTS: INGRESSOS CIUTADANS PER A LUTHER BLISSETT!» ¹⁰

En aquest text paral·lel, Luther Blissett es converteix en un denominatiu fictici però igualment funcional; un nom d'ús lliure l'exemple del qual pot servir altres comunitats interessades a obtenir una veu política més poderosa sota una identitat col·lectiva. ¿I si Te Awa Tupua fora molts? ¿I si en el seu nom es pogueren defensar les causes de tots els rius?

EMMA BRASÓ (Madrid, 1983) és historiadora de l'art i comissària. Actualment forma part de l'equip de creació contemporània de l'associació *hablarenarte* i és professora associada en la Facultat de Belles Arts de la Universitat Complutense de Madrid.

1. *Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill* (2016), Subpart 2—Te Awa Tupua, p. 14.
2. *Ibid*, Proposed Legal Framework (Te Pā Auroa nā Te Awa Tupua).
3. Extractes de la meua tesi estan disponibles en l'article següent: Emma Brasó (2017), «Fiction and Authenticity beyond the Artist's Body», *ArtNodes—Revista Digital d'Art, Ciència i Tecnologia*, Universitat Oberta de Catalunya [en línia]. [Data de consulta: 13 de febrer de 2021] <https://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/n19-braso>
4. Vegeu Fernando Pessoa (1978). *Antología de Álvaro de Campos*. Madrid: Editora Nacional.
5. Octavio Paz (1962). «El desconocido de sí mismo», en *Antología*. Mèxic: UNAM.
6. «Avatar», *Online Etymology Dictionary* [en línia]. [Data de consulta: 13 de febrer de 2021]. <http://www.etymonline.com/index.php?term=avatar>.
7. Beth Coleman (2011), *Hello Avatar: the Rise of the Networked Generation*. Cambridge, MA i Londres: MIT Press, p. 12.
8. Mladen Dolar (2014), *What's in a Name?* Liubliana: Aksioma, Institute for Contemporary Art, p. 9.

9. Vegeu Tadej Kovačič (2008) «The Right to (the Change of) Name – A Comparative Judicial Survey» en *Name Readymade*, Janez Janša, Janez Janša, y Janez Janša, eds. Liubliana: Moderna Galerija, Museum of Modern Art, pp. 102-119 [en línia]. [Data de consulta: 21 de febrer de 2021]. <http://www.janezjansa.si/publications.html>.
10. Citat en Marco Deseriis (2010), «'Lots of Money Because I am Many': The Luther Blissett Project and the Multiple-Use Name Strategy», en *Cultural Activism: Practices, Dilemmas and Possibilities*, Beg M. Zden Firat y Aylin Kuryel, eds. Amsterdam: Rodopi, p.78.

SOBRE EL CANT FLAMENC COM A ANCESTRE

90

CONVERSA AMB RAFAEL JIMÉNEZ, FALO

SOBRE EL CANT FLAMENC COM A ANCESTRE,
RIU-MUSICAL I ARBRE GENEALÒGIC DEL POBLE
GITANO

91

Aleshores, diguem que les primeres referències que tenim de cantaors i cantaores, així, pròpiament dites, són perquè apareixen en escrits, documents escrits d'èpoques passades. El primer cantaor que coneixem com a tal és el que anomenaven «el Planeta», perquè cantava a la Lluna i als astres i a les estrelles. «A la luna le pío, a la del alto cielo». Sí, es deia així, i sabem pels documents de l'època, fins i tot per un gravat, que aquest cantaor és el primer que apareix com a cantaor pròpiament dit, encara que segurament n'hi hagué abans —hi ha una referència a un altre que era també de la seua família, anterior, però no és segur—. El primer cas concret que podem dir que era el que entenem com un cantaor d'aquella època era el Planeta. Sabem que cantava romanços, *polos*, i s'acompanyava amb la guitarra. El Planeta té una sèrie de fills —que s'han descobert fa poc a través dels documents existents, que diuen els fills que tenia, on va viure, on va nàixer i tot això—. Aquest va ser el primer cantaor conegut com a tal, encara que segurament n'hi hauria molts més, però,

bé, aquest és el primer del qual tenim constància i certesa. Després, diguem, que enmig hi ha un muntó de cantaors més. Alguns fills d'ell, per exemple, per nomenar-ne un, doncs Lázaro Quintana, que és fill seu i, posteriorment, està El Fillo, per dir-ho així, a qui ja coneix Antonio Demófilo, que escriu sobre ell i està amb ell en persona. Amb El Fillo apareix La Andonda, que és la seua dona, la convivent, en el que ara es coneix com a Triana. Ací m'agradaria fer un incís: s'han anat englobant els cants per zones geogràfiques. Aquestes zones geogràfiques responien més a qüestions socials que al fet que en aquells llocs hi haguera un cant tradicional propi de la zona, no era així. Triana era un raval on vivia qui estava per davall del que podem entendre com a ciutadà; era el *lumpen*; allí estaven tots els exclosos. Allí hi ha una sèrie d'artistes que creen i que reproduïxen aquestes músiques. Entre ells està La Andonda, la primera persona que se sap que ha cantat per soleà. És l'ancestre més antic que tenim i que sabem que ha cantat per soleà, i enmig, moltíssims més. En aquesta època apareixen una sèrie de persones amb nom i cognom, et puc dir ara, que han sigut els creadors. Quan diuen «la soleà de Triana», no era Triana. Era una sèrie de persones que després van ser expulsades d'aquell lloc. Aquestes persones, ja dic, eren El Fillo, eren els Cagancho, María la Andonda, una sèrie d'artistes que vivien ací. Quan se'ls expulsa de Triana, alguns són enviats a Alcalá de Guadaíra, i llavors ací, portant aquelles músiques que es van crear, o, millor, que van perviure o es van recrear a Triana, apareix Joaquín Fernández Franco, que és Joaquín el de la Paula, que és el creador d'una melodia que és la banda sonora de tots els espectacles flamencs que vages a veure. Veuràs un ballador i trobaràs aquest cant flamenc. Normalment hi ha un gran desconeixement perquè només es diu «la soleà d'Alcalá»; fins i tot en alguns casos he sentit dir «la soleà normal i després l'altra», perquè aquesta soleà normal, o anomenada d'Alcalá és la que va ser la soleà creada per Joaquín Fernández Franco, Joaquín el de la Paula. També, com sabem, hi ha

un personatge, és una dona, que per a mi i per a tots els cantaors més antics dels quals hem pogut escoltar les seues pròpies paraules parlaven sempre de Mercedes Fernández Vargas, la Serneta, com la cantaora més brillant, més genial, que va causar una commoció realment en tota l'època. Crec que encara no hi ha hagut ningú que haja influït més en tots, en homes, en dones. Tots els qui escoltaven Mercedes Fernández Vargas, la Serneta, volien recrear-la. Llavors, bé, Joaquín tenia una veu més greu i portant aquests cants que es portaven de Triana, de quan la gent vivia a Triana... També faré un incís ací perquè si algú veu dins *Territorio y geografía del cante*, en una entrevista que fan al fill de Joaquín Fernández Franco, que era Enrique el de la Paula, fill, llavors ell diu: «El meu pare no va inventar el cant, era un cant que ja cantaven ací, a Alcalá», però s'estava referint només a algunes persones que cantaven, no com un cant que existira de música tradicional a Alcalá, no, sinó que va ser portat allí, que va ser portat per persones, per aquests éssers humans dels quals estem parlant: que eren Agustín, Agustín Talega, germà de Joaquín, *La Roezna*, en fi un muntó d'éssers amb nom i cognom. Ací destacaria com a més importants, com els que més han transcendit, Joaquín Fernández Franco, i, sens dubte, la més gran creadora Mercedes Fernández Vargas, La Serneta. Després a Cadis, a la província de Cadis, trobem Enrique Jiménez Fernández, Enrique el Mellizo. A Jerez de la Frontera està Manuel Soto Loreto, anomenat Manuel Torre... En fi, hi ha una sèrie d'artistes que són els que han donat lloc; bé, anteriorment hi ha hagut altres cantaors, però als anteriors no se'ls ha escoltat. I ja amb això arribaríem a Pastora Pavón, que és a la que sí ja hem conegut, la que sí que ha deixat una documentació gravada. Hem pogut conèixer a través de Pastora Pavón tot aquest cant flamenc, que ella coneixia, que va interpretar i ens va deixar a tots nosaltres, per a totes les generacions posteriors, i que és realment la base de tots els artistes. Posteriorment va estar Antonio Mairena, que hui dia està mal vist, es considera que no sé què,

però també era un gran informador i sense ell no tindriem aquest cant que coneixem. I després tenim gent que no ha sigut tan brillant en la flamencologia, però que han sigut els mantenidors, els recreadors, els informants i que, gràcies a això, hui, tots tenim un ofici del qual vivim i del qual mengem. Jo diria aquesta frase d'«Els meus ancestres, el teu pa», que pels meus ancestres, el teu menjar, que són molts: Juan Talega, fill d'Agustín Talega; Manolito María, nebot de Joaquín de Paula, fill de José, un altre germà; els fills de La Roezna, Juan Barcelona... Bé, a Jerez no sols està Manuel Soto Loreto, sinó que estan també els germans Gijones... Seria per a una resposta molt llarga, però en el dia de hui tot això ho han fet aquests cantaors amb noms i cognoms: són els que han construït els cants, els que ens els han deixats i de qui ara estem interpretant cants sense reconèixer els seus noms, sense reconèixer la seua labor i que ens han donat un ofici, una eina meravellosa per a la vida, i que en moltes ocasions són oblidats i em sembla una injustícia gran perquè crec que, almenys, se'ls hauria de reconèixer i respectar.

Per a mi, personalment, sí, estem parlant d'un ancestre musical. Però és important recalcar que estem parlant del segle XIX. Això és important recalcar-ho perquè hui dia el poble gitano és molt heterogeni. És més, les noves generacions —no es pot parlar en general mai—, però no diria que, hui dia, les noves generacions senten això en general. Però sí que els artistes, els que han continuat la labor del cant, sí que és veritat que ho sentim. Per a mi ho és, sens dubte, per a mi ho és. Jo sé amb certesa que La Andonda és un ancestre meu. Era negra de Ronda, jo soc negre de Ronda i és una família molt antiga, gitana, molt antiga, espanyola, i d'ací hem partit un munt d'artistes. Sens dubte que ha de ser-ho. Per a tots els que vivim aquest cant, per a tots els que vivim d'ell, els artistes que en vivim, sens dubte ha sigut, és, un ancestre musical. Però també és un ancestre pròpiament dit, ho són tots aquests éssers. Llavors no hi

havia escoles, ¿com es produïa i ensenyava el cant? Doncs, dins de les pròpies famílies.

Mira, diré una experiència meua. Jo estic treballant en un lloc, en un espai escènic on compartisc, cada nit, amb un altre cantaor, durant huit anys, compartisc escenari. Treballem cada nit junts; ens coneixem únicament d'haver coincidit treballant, i durant aquests huit anys, ell em deia: «És curiós com ens assemblem, la informació que tenim, els cants que realitzem, la manera de comportar-nos en el camerino...». Això també, tenia com una filosofia, una manera d'estar... —bé, ara ha canviat molt, però en aquella època, que no ha canviat tant, estem parlant de l'any 2000, perquè hi havia una sèrie de normes, de respecte—... Al cap de huit anys va arribar el meu pare a aquest lloc i el va veure i li va preguntar, ¡i... els nostres avis eren germans! ¡Llavors, els nostres pares, cosins germans! Una antropòloga americana va ser la que ens va dir, tenint en compte aquest detall, crec que havia succeït diverses vegades, doncs que, en moltes ocasions, els teus cants s'havien transmés també com un bé dins de les famílies, com una cosa que tenia un gran valor. Però no sols un valor comercial. Perquè sí que és veritat que els que els converteixen en un espectacle comercial no són els gitanos, així que és veritat que això li ho devem a un *gaché*: a Silverio Franconetti, que és el que realment crea un lloc d'espectacle on es representa de manera professional. Però per als gitanos, els gitanos no es guanyaven tant la vida amb això. Home, vull dir que potser d'una forma no tan professional, però que sempre com a mitjà de vida. La gent que canta o toca ha pogut ser cridada per a un esdeveniment concret, però no hi havia un espai, un lloc de professionalitat. Això sí que li ho devem a Silverio Franconetti. En aquest cas que t'estava contant sí que és veritat que nosaltres ens adonem, que seguint la teua línia familiar, que tota la teua línia familiar han sigut cantaors. ¡Tu, adona-te'n! A Madrid, trobar-te amb dos cantaors: l'un nascut a Palència i l'altre nascut a Oviedo, que no es coneixen, però que són fills de dos cosins germans, els avis eren

germans. Per a mi, personalment i, jo crec, per a molts dels romanís que cantem, que desenvolupem l'art, sens dubte, que aquesta font d'art gitano, s'ha anat elaborant entre tantes persones, mantenint, creant, és, sens dubte, un riu, una font de cant i, per descomptat, un ancestre amb el qual, a vegades, et relaciones més que amb els teus propis familiars, encara que siga intangible, però la resposta és que sí.

Hi ha molts moments en què tu interpretes la melodia i la lletra d'algú que ja va morir, i no sols arriba la lletra, sinó que a la teua ment arriba la imatge d'aquesta persona, arriba la seua veu, arriba el so, arriben els moviments, arriba alguna cosa, que no és només un record, és més poderosa que un record, és una cosa que està viva, que et toca directament. És com que no és oblidada, està viva, reviu, és molt fort. M'ha ocorregut una altra cosa que és encara més complicada d'explicar, però he pogut observar que a altres artistes els ha ocorregut també, a altres cantaors. I és jo estar pensant una lletra i una melodia concreta, però eixir-me'n per la boca una altra, una altra melodia que jo no recordava haver escoltat. No vol dir que d'alguna manera subliminar la sentira, però jo no tenia consciència d'haver-la escoltat. Això sí que espanta, això t'espanta molt. Recorde perfectament la primera vegada que em va ocórrer, va ser al principi, quan jo començava a cantar professionalment a Madrid. Jo estava pensant en una lletra i una melodia, però va arribar l'entrada —era un espectacle amb balladors, tocadors, el que anomenem un quadre flamenc— i jo estava pensant en la meua lletra i estava cantant-ne una altra. Jo em resistia, però la veu continuava cantant. No vull dir que siga una cosa màgica, no ho sé, però la sensació és molt forta, molt estranya. Pot ser que l'haguera sentida abans i que en aquell moment hi haguera un encreuament de pensaments..., però per descomptat, cantar-la, no l'havia cantada mai, i pensar no estava pensant en això. Això et dona una sensació estranya a vegades. Hi ha un estat de nervis i de por

que no..., no sé com expressar-ho. Pense que el cant, abans que es convertira en una cosa professional o en alguna cosa per a l'ego personal, és una cosa espiritual, cantar per a una cosa divina. Alguna cosa ha d'haver-hi ací. No sé què, però alguna cosa hi ha.

Vaig començar a usar en les classes, a referir-me a alguna cosa que era, que podia ser, irrevocable. Quan tu dius «estil de Joaquín Fernández Franco 1», ací ningú et pot contestar, ningú et pot dir res. Llavors, va ser una manera de portar-los a la memòria i al record, com dius tu, d'impregnar l'altre. Perquè el meu pare deia que «si una persona es recorda de nosaltres, no hem mort». Llavors, és la manera en què jo pretenc citar-los en els concerts, les classes; nomenar-los amb els seus noms i cognoms i els seus estils de cant, independentment d'on hagueren nascut i de la raça a la qual pertanyen, el grup humà no importava. Això funciona molt bé perquè ha donat lloc al fet que, per exemple, tu ara em faces aquesta entrevista. O la gent que ix de classe i el canta, també ho diu. És una manera d'impregnar l'altre del reconeixement d'aquests artistes i que no implica lluita, que no confronta i que a més és irrefutable. Això no es pot negar. Jo vaig considerar que era la millor forma que jo tenia al meu abast de poder dignificar, agrair i donar a conèixer aquests artistes.

Aquesta idea del riu que em comentes, sí que és cert que la tinc des del principi present com una idea. El meu últim disc es diu *El Cante en movimiento*. Aquesta idea del cant en moviment parteix de la naturalesa perquè, deia Nijinski, en qui realment em vaig inspirar per a aquesta idea, que «la naturalesa sempre està en canvi continu». El que ara són muntanyes abans era el fons de la mar. Res no es deté. Sempre es mou. Per a mi, de fet, hi ha un enregistrament de Tomás Pavón, i el que està animant diu: «Anem a prendre aquesta font de cant flamenc». El riu passa per molts llocs i, per descomptat, aquesta

font i aquest riu pel qual tots hem anat venint, és un riu musical que no s'ha detingut mai. Per on ha arribat, si nosaltres pensem i acceptem que el poble gitano, els rom, han tingut alguna cosa a veure en la construcció de la música flamenca, nosaltres pertanyem a un lloc de l'Índia que és la vall de l'Indus, que hi ha un riu, és el mateix riu. Als gitanos se'ns ha qualificat molt d'*andarríos* perquè anem pels rius. Utilitzem molt la paraula font, la paraula brollador, i això és una font de melodies i també un riu que ha anat passant de generació en generació, que no s'ha parat mai, que ha anat passant de persona a persona. Com un riu que transcorre, en aquest cas, des de la vall de l'Indus fins a la península Ibèrica, i dins de la península Ibèrica no ha deixat de passar dels uns als altres. Aquest riu de melodies, de ritmes, de formes, d'ancestres..., estem parlant d'ancestres propis que han arribat, formen part d'un cabal de melodies i de riquesa que continua rajant. La font continua desenvolupant-se.

RAFAEL JIMÉNEZ, *FALO*, és cantaor professional des de 1985. En 1990 va rebre una beca de flamenologia de la Universitat Complutense de Madrid i en 1996 va gravar el seu primer disc. Ha actuat en festivals, cicles, teatres, centres culturals, auditoris, penyes flamenques i sales de concerts d'Espanya i Europa. L'octubre de 2011 va llançar el seu segon disc.

LA REVELACIÓ D'UN MISTERI

100

ALEXIS
CALLADO
ESTEFANÍA

101

En l'inconcebible d'una font primigènia i d'un llen-
guatge totalitzador el riu s'estableix com a metàfora
d'un esdevindre, com a possibilitat potenciadora per
a la reconciliació.

Davant de la permanent càrrega imposada per
les afirmacions fàctiques en una època de proces-
sos constants de modernització, apatia davant de la
devastació dels recursos naturals i indiferència dels
processos biosfèrics respecte als interessos del po-
der hegemònic, el riu i la seua infinitat de bifurcacions
actua com un imant de variants i simultaneïtats, totes
amb un ritme equivalent a la necessitat d'acceptació
d'un món natural ple de drets i reivindicacions.

En la seua manera ostentosa de pensar, els
homes occidentals són presos en certa manera
d'ostatges dels «grans temes». Així, la desmesura de
les seues demandes i els seus impulsos de creixe-
ment infinit xoquen amb el *tempo* cíclic del curs de
la naturalesa.

La nostra essència és immaterial en el temps
i com a part del temps. No obstant això, tal

coneixement ofereix un paradoxal consol: si, en l'espill narcisista fluent, la persona reconeix en si l'abominable doble, llavors ha superat, temporalment, la seua condició de somnàmbul violent i depredador. Ara, gràcies a la revelació d'un misteri, es podrà, potser, respectar la naturalesa sense imposar, en nom de cimes que s'elevan sense parar, un absolutisme despietat, i podrà recuperar la sensibilitat esborrada i actuar per a solucionar els problemes ecològics que ens concerneixen.

La triple analogia, riu-temps-identitat, resulta molt seductora per a il·lustrar la relació de l'humà amb les condicions complexes de vida que conformen l'amalgama d'identitats diverses que van sorgint, el seu desenvolupament històric i la relació amb el medi ambient. Som éssers de transició intentant inventar la felicitat cada vegada que baixem al mateix riu. El riu transmutat gràcies a lleis que l'emparen com a persona és un desafiament a l'enigma del laberint incessant en què estem atrapats. Aquest laberint incessant és una fuga cap avant, una set de progrés i interlocutòria afirmació en els corrents de motivació politicoculturals més poderosos i problemàtics respecte a l'intent de comunió de les aspiracions de les societats occidentals amb l'ecologia.

La revelació d'un temps transcorregut o per recórrer, un espai on agarrar-se a la divinitat, un grup secret a què pertànyer per a arribar a algun lloc, ser d'un grup determinat, tot això condueix a recuperar una consciència col·lectiva. Aquest riu-persona flueix i congrega. La seua persistència en la fusió naturalesa-vida fa que penetrem en les instantànies exaltacions de la llum.

Gràcies a la ritualitat que aquest riu proposa, recorrem totes les possibilitats de la imatge.

Temps que flueix incòpsable —ningú baixa dues vegades a les aigües del mateix riu— i se'ns presenta com una infinita, inexorable successió en moviment.

En els murmuris del cap de la tribu hi ha una irremeiable necessitat de reunir els fragments de l'invisible arrossegats per l'esdevindre de la paraula.

Les vicissituds d'aquesta trama asseguruen la irradiació de l'aspecte poètic en una coordinada temporal i faciliten la creació d'un espai sagrat en el nostre temps.

Així, el pas del riu pel temps serial i legislatiu reconcilia el depredador amb la seua imatge interior.

Metamorfosi que es desenvolupa des dels retirs boirosos a la persistència de l'essencial.

La relació entre la idea de l'immensurable i l'efímer implica testificar les dualitats que conformen el misteri de la naturalesa i la prepotència de l'home occidental per la imatge reconstruïda.

La saviesa ancestral arrossega conjuncions d'èpoques anteriors i ens beneeix per al futur amb l'èxtasi de participació en el que és desconegut.

Així, sembrar en l'àmbit tel·lúric és fer-ho en l'àmbit estel·lar i seguir el curs d'un riu és caminar apartant els núvols.

L'ésser humà viu un buit dinàmic i el riu —la fluïdesa de la vida, el torrent temporal— està sempre davant dels seus ulls. Infinitament gran i infinitament xicotet, no hi ha diferència perquè les definicions han desaparegut i no es veuen els límits. Un riu, tots els rius. Van junts i entremesclats, sense distinció. Viure en aquesta compressió és no estar inquiet a causa de la no-perfecció. És destinar compassadament, el riu en la persona o viceversa, estar presents i realitzar el misteri.

ALEXIS CALLADO ESTEFANÍA és llicenciat en Història de l'Art per la Universitat de l'Havana. És un actiu agent dinamitzador en el foment dels intercanvis de les escenes artístiques entre Espanya i lberoamèrica. Va treballar en projectes editorials d'obra gràfica, fotografies i objectes escultòrics per a l'empresa Arte y Naturaleza de Madrid i ha comisariat, organitzat i participat en projectes artístics a Suècia, Espanya, França, Guatemala, Mèxic, l'Argentina, Xile i Cuba. Col·labora amb publicacions, museus, associacions i centres especialitzats en art contemporani. És membre de la Red Transatlántica i cofundador de The Curatorial Bureau.

SI L'AIGUA ÉS LA MATEIXA QUE LA D'UNS QUANTS RIUS PERSONA, POT L'OCEÀ SER PERSONA?

106

CONVERSA AMB CHUS MARTÍNEZ

107

Però en l'exposició, d'una banda, hi ha una reflexió sobre símbols ancestrals de religions indígenes i, de l'altra, creences indígenes que tu contraposes d'alguna manera amb el procés de colonització que les destrueix. Ho he entés bé?

El que és interessant també és veure les diferències entre la visió occidental, que és patriarcal i proteccionista, i la visió maori, que dona drets al riu. De fet, hi havia tot un debat, o hi ha hagut un debat gran, sobre la qüestió de donar drets a la naturalesa, que és una qüestió molt important, però que vist des del punt de vista occidental quasi és animista —però que no importa que siga animista—. És a dir, d'alguna manera hi ha una diferència radical entre protegir i donar drets, donar agència: una cosa és que tu protegeixes el riu perquè ningú li faci malbé i una altra és que tu cregues que el riu té també el seu poder de decisió, per dir-ho d'alguna manera.

No ho sé, no el conec tan bé, encara que he estat allí... Les lleis de l'oceà són lleis colonials, però són prou liberals, és a dir: l'oceà no es considera persona però és el mar lliure, es considera lliure, en aquest sentit és l'única entitat natural que escapa, almenys en teoria, a tot sentit de pertinença. És a dir que, al contrari que l'estat-nació i el desenvolupament politicohistòric de l'estat-nació, l'oceà ha romàs lliure, per interessos, però almenys aquests interessos han mantingut aquesta ficció durant segles: que l'oceà no pertany a ningú. Els grans debats que s'han obert en *deep sea mining*, i en la venda del sòl marí, que ha tingut lloc en xicotetes parcel·les per a fer mineria; és un debat que està obert i que es considera fins a un cert punt impossible o il·legal. Els legisladors veuen una diferència entre el sòl i l'aigua de mar. En el que tu contes, els maoris són més coherents: el riu és tant el seu bressol, la seua conca, el seu naixement, el seu curs i la seua desembocadura. Mentre que per als legisladors l'oceà és l'aigua, però després, a banda, està la costa i la costa té x quilòmetres que pertanyen a cada nació, i a banda també està el sòl, el fons marí, que en teoria no entra en la categoria d'oceà i per això mateix es podria explotar. En un moment donat es forma una entitat que s'anomena Sea Bed Authority, les autoritats del sòl marí, que ha acabat venent parts del sòl marí per a *deep sea mining*, fer mineria amb què es trauen els minerals que s'utilitzen en els mòbils i en els ordinadors... És un debat que està obert, brutal, perquè estem parlant d'un fons marí on encara no ha entrat res i en què la vida té un curs totalment diferent del de la vida de la costa o del fons marí mitjà. Un fons marí on qualsevol intervenció té costos i deixa petjades de les quals no en tenim ni idea, perquè la cronologia d'aquest sòl i l'impacte no tenen res a veure amb el món que coneixem. És molt interessant, des del teu projecte, relacionar-ho tot amb la possibilitat del que tu dius, de donar llibertat d'alguna manera, d'alliberar substàncies naturals, entorns naturals, alliberar-los de tot sentit de pertinença i donar-los drets. D'altra banda, hauríem de pensar quins deures tindrien... Això no

em preocuparia tant perquè els deures els compleix, no? Els deures d'un riu és tindre un llit d'aigua, que l'aigua estiga neta, que visquen animals en el seu llit i en el seu curs... El riu compleix, i si no compleix, és per nosaltres, per les nostres intervencions.

Hi ha un antropòleg, no recorde el seu nom, un tipus meravellós que fa antropologia dels rius —*river anthropology*— a Anglaterra, i ell descriu els rius com un dels majors processos de colonització i de manipulació humana de sempre. Perquè ho hem fet sempre, vull dir, com no podem viure sense aigua, el nostre desig d'acostar-nos al riu és també el de manipular-lo. Ací entrem en un debat fascinant que és: el riu es desborda, es desborda perquè torna al seu llit natural? I, per tant, ha incomplert alguna cosa? O has incomplert tu perquè li has llevat la seua forma? També nosaltres hauríem d'indemnitzar-lo per haver-li llevat la possibilitat d'anar pel seu curs. És súper interessant, la majoria dels rius europeus —en té tot un estudi— estan altíssimament manipulats. El que el riu era en un principi, ho veus en els dibuixos de l'Edat Mitjana, i el que ha acabat sent: això no té res a veure amb la naturalesa sinó amb la nostra necessitat d'acostar-nos al riu i de canviar-lo per complet. Això és no deixar-ne res. Ell té tota una teoria del desenvolupament urbà del riu, parlem de ciutats i del seu canvi, però mai parlem dels llits i del seu canvi. No hi ha quilòmetre que no haja canviat per l'agricultura, per salts d'aigua, per tot. Jo acceptaria que el riu es comporte malament, però clar, caldria veure cap a on vol anar, què vol el riu, què li pertany...

En les cultures indígenes sí que hi ha aquest tipus de pensament, tenen moltíssima més fluïdesa a l'hora de personificar un ens i, a més, entenen que aquesta personificació no té per què ser estable. El problema occidental és que creu en l'estabilitat de les coses: si eres una botella, eres una botella tota l'estona; no pots ser, a vegades, una altra cosa, mentre que hi ha

altres sistemes de pensament en què les coses són altres coses, depenent de determinats contextos que fan necessari que aquesta funció canvie. Per exemple, l'altre dia parlava amb Taloi Havini —estic fent un projecte amb ella, ella és de Salomó, d'una illa que s'anomena Bougainville—: en moltes cultures indígenes, tu eres germà o germana segons convinga, és a dir, no és el teu gènere sinó la convenció, que en un moment donat en la vida et va millor tindre un germà que una germana, encara que sigues una dona, eres el germà d'algú. Això no crea cap conflicte, simplement és així, perquè és una qüestió que es pot definir amb el llenguatge, i en aquesta definició del llenguatge es guanya una funció que és necessària per a un context: que no hi haja barons perquè se n'han anat a lluitar o per qualsevol causa, es declara que és així i punt. I això em pareix que, en el fons, lluny de no ser racional, és el més racional del món. És el que tu deies al principi, no pots dir «mira aquests, quins animistes», sinó al contrari: «mira aquests, quins pragmàtics, i quin pragmatisme més dur i que bé que els va». L'epistemologia no es crea simplement a través d'entitats que se sustenten d'una manera coherent, sinó que en la incoherència es crea un sistema de possibilitats que és fèrtil. Jo crec que, en aquest sentit, seria molt interessant. Qui més sap d'això és Elizabeth Povinelli, una antropòloga americana que està treballant sobretot amb comunitats a Austràlia. Ella ha fet multitud d'estudis sobre el que s'anomena etimologies indígenes. Jo crec que la teua investigació entra dins d'aquests sistemes de pensament, que no són simplement sistemes de creences, sinó que també són sistemes legislatius que alteren idees súper antigues de propietat que tenim en Occident, però que no són universals. També cal veure que la nostra manera d'entendre les coses no és universal, simplement ens ho pareix a nosaltres, però no ho és.

Hi ha reflexions que, encara que el capitalisme podria explicar-ho tot, no ho explica tot. Això de la personificació del riu no s'explica simplement per mecanismes capitalistes o anticapitalistes, té relació

també amb els sistemes de coneixement i el tipus de ciència que es fa sobre un riu o que es fa sobre aigua que és persona, o sobre aigua que no és persona, també és distint; és a dir, això altera tota classe de sistemes, no sols la propietat del riu, sinó que també altera el fet que no és el mateix estudiar una persona que estudiar aigua, és a dir, que si tu has donat a l'entitat la possibilitat de ser un poc més que aigua, lògicament això canvia el que descobriràs, no? I això té infinitat de connotacions que moltes tribus indígenes t'expliquen tota l'estona, que la seua manera de fer ciència existeix, però la ciència occidental no ho reconeix o, a vegades, apropia coneixements que ells tenen però els subsumeixen en mètodes i en formes explicatives, que no tenen res a veure amb les seues, i en som molt poc conscients: l'etnociència en relació amb la ciència occidental o amb la ciència moderna. Nosaltres donem per fet que l'única ciència que hi ha és la nostra, fins i tot la ciència, ara, té els seus dubtes sobre el fet que tinga la possessió de la veritat, i aquests paràmetres, si isqueren en les conversacions i en el projecte, estarien molt bé, perquè jo conec molta gent que vol parlar del tema. La teua peça pot servir quasi com un refectori on es llig, es parla, un sistema on vas atenent la gent, parlant-hi, estaria súper bé.

A més, a banda d'això, si tens àudio, si tens un web que siga un blog perquè no siga només imprés, perquè ara la gent pot anar a molt pocs llocs, però si realment dones informació que arriba i la distribueixes a altres llocs en molts contextos, això interessarà molt.

CHUS MARTÍNEZ (Ponteceso, 1972) és una co-comissària d'art, historiadora i escriptora. Va estudiar Filosofia i Història de l'Art a la Universitat Autònoma de Barcelona i va continuar la seua formació a Alemanya i els Estats Units. Ha sigut directora del Frankfurter Kunstverein, conservadora cap del MACBA i d'El Museo del Barrio de Nova York, i des de 2014 és directora de l'Institute of Art de l'FHNW Academy of Art and Design de Basilea (Suïssa). Actualment és comissària d'Ocean Space 2021–2022 per a Thyssen Bornemisza Art Contemporary.

CORRESPONDÈNCIA AMB TE POU TUPUA

DE: Te Pou Tupua Office
DATA: dc., 10 feb. 2021 a les 0.08
ASSUMPTE: RE: [TE POU TUPUA] Media Form - new submission
A: Clara Montoya

Tēnā koe [Hola, Salutations] Clara

Felicitacions pel seu treball.
Te Pou Tupua rep nombroses sol·licituds de contribucions a estudis i treballs com el teu. Desgraciadament, no els és possible respondre a totes les sol·licituds que els arriben. Li demanen que recórrega a la informació de domini públic disponible i especialment a la web de Ngā Tāngata Tiaki, com ja ha fet per a trobar la legislació. Una còpia més àmplia de l'Acord està disponible en la web de Ngā Tāngata Tiaki. Molta sort amb la seua exposició.

Nāku noa, nā [Cordialment]

Oficina de Te Pou Tupua

DE: Clara Montoya
ENVIAT: Dissabte, 6 de febrer de 2021 3.46 am
A: Te Pou Tupua Office
ASSUMPTE: [TE POU TUPUA] Media Form - new submission

MESSAGE DETAILS:

First Name: Clara
Last Name: Montoya
Email:
Company: Centre Cultural del Carme, Spain
Phone:
Position: Artist
Message: Estic produint una exposició individual per al Centre Cultural del Carme a Espanya. És

un centre d'art contemporani. La mostra reflexiona sobre Te Awa Tupua des de la perspectiva de la negociació i el respecte a l'altre. L'exposició s'obrirà el 21 d'abril. Tindrà amb un catàleg imprès amb diferents visions sobre com respectar i percebre l'altre. Reflexionarà sobre la pèrdua dels nostres propis ancestres i sobre els nostres somnis i inspiració per a aprendre de Te Awa Tupua.

Paragraph Field: Agrairia poder incloure una transcripció de l'entrevista a Te Pou Tupua en el catàleg. Estic traduint l'Acord legal de Te Awa Tupua a l'espanyol com a part de la mostra per a difondre'l pel món. Un objectiu és aconseguir que més rius siguin reconeguts com a persona, però un altre és intentar que els oceans obtinguen aquesta personalitat legal, pensant que l'aigua és part d'un sistema mundial únic. Impulsar el reconeixement dels oceans com a persona seria com atorgar-los personalitat als ancestres de Te Awa Tupua. Espere que ho consideren interessant.

Media request timeframes: L'entrevista hauria de celebrar-se idealment abans de finals de febrer, però pot esperar fins a principis d'abril si la resposta és positiva. El pagament del Centre Cultural del Carme a Te Pou Tupua serà de 300 euros bruts. Moltes gràcies pel seu temps.

HE HIKUAWA

*Ngā manga iti, ngā manga nui e honohono kau ana,
ka tupu hei Awa Tupua¹*

He maha ngā hikuawa e whāngai ai i te kōrero e whai
ake nei:

118

MONSERRAT PIS MARCOS

119

HE ATUA

Ko Mangareva te moutere nui rawa, te moutere
whakahirahira rawa o te kāhui moutere o Gambier
i Porinihia Wīwī. Ko Tu te atua nui o ngā iwi o reira,
ko ia te atua o te pōporo (*artocarpus altilis*), o te
haumako o te whenua; ka mutu nōna te mana e whai
oranga ai ōna uri katoa². Ko Tu te atua e kitea nuitia
ai i roto i ngā tāraitanga o Mangareva, tae noa ki te
taunga ki reira o te Karaitianatanga, heoi ka hurihia
te moutere ki te whakapono hou, ka turaturakina
te nuinga o aua tāraitanga. He ruarua noa iho ngā
tāraitanga mō ngā atua o Mangareva e toe tonu
ana — kei roto te nuinga i ngā kohinga toi e tawhiti
nei i ngā tini moutere o Te Moana-nui-a-Kiwa: nā
ngā mihingare i rengarenga ai ngā tāraitanga, nā
aua mihingare anō ētahi o aua taonga i tono atu ki
tō rātou kāinga hei whakaatu i te haukerekere a te
Karaitianatanga i ngā whakapono taketake³. Ki tā te
reo o Mangareva, ko Tu he waiora, he mauri ora, he
manawa ora⁴.

Ko Tu te ingoa o tētahi atua mana nui o ngā atua Māori hoki, heoi he rerekē te mana o taua atua i tō te atua nō Mangareva. Ko te Tū Māori, he atua e mōhiotia ana i roto i ngā kōrero a ētahi atu iwi Porinihia, he atua toa, he atua wehiwehi e tapaina ki ngā ingoa huhua — ko Tū-mata-uenga tētahi ingoa e rangiwhāwhā nei te rangona. Ko ngā mahi a te tangata kei raro i tōna mana he mahi tauā, he aru kai, he hī ika, he whakatupu kai, he tunu kai. Ko Tū tētahi o ngā tamariki a Rangi rūau ko Papa, nā te piri rawa o tā rūau tauawhi i noho ai ā rūau tamariki i te pō mutunga kore. Nāna ōna tuākana, ōna tāina i whakapakepake ki te whakamate i ngā mātua, heoi anō, ka aro kē rātou ki te whakaaro a tētahi atu — he whakawehe kē te mahi hei whakatutuki i tō rātou wawata. Nā te wehenga i aho ai te mārāmatanga o te rā, ka puta tuatahi mai te ao mārāma.

Ahakoa he uri nō Ranginui rūau ko Papatūānuku, ka whai āhua ira tangata ā rūau tamariki. Otirā, e ai ki te Māori, ko te ira tangata he uri whakaheke nō Tū. Me kī, ko āna mahi toheriri, ko āna whakatete ki a rātou, ko tāna haukerekeri i ōna wheinga, koia rā te pūtake o aua momo mahi a Ngāi Tāua, te tangata. Ko ia hoki te atua nāna i tuku te mana whakahaere i ngā rauemi taiao ki te tangata⁵. I te reo Māori, he maha ngā tikanga e pā ana ki te kupu 'tū'.

Ka whakawhiti pokanoatia ngā ara o Clara Montoya rūau ko te atua Tu i te tau 2016, i te ringa toi e whakaoti ana i tētahi karahipi tohunga mahi toi i te Real Academia Española i Roma. Nā tētahi tūtakinga tūpono ia i ārahi ki te taiwhanga māpara me te pākeho o ngā Whare Taonga o te Pā Matua Katorika, ki reira tūtaki ai i ngā mātanga whakahou o tēnā kaupapa, o tēnā kaupapa. Nā tētahi o ngā ringa whāomoomo o te Whare Taonga Mātauranga Momo Tangata i whakaatu te atua ki te ringa toi⁶. Ka manawarū a Montoya ki te atua waewae-whā nāna i karo te rengarenga o ngā āhua rongonui whakaharahara i te rautau tekau mā iwa, ka mutu nāna i arotahi ki a ia hei kaupapa whakaihiihi i tētahi o ōna raupapatanga tārai (TŪ, 2018)⁷.

HE TANGATA

Nā taua tūtakitanga poto, nā tana whakamatemate ki te whakamātau i ngā take me ngā hua o ngā hātepe o tōna ao, i whakaoho tōna hiahia ki te whakatewhatewha i te ahurea me ngā tikanga o Porinihia. Mei kore ake tōna haerenga ki Aotearoa i te tau 2019 hei tautoko i tāna rangahau. I a ia e whakamahere ana i tōna hāereerenga huri noa i ngā moutere, ka kōrero tōna tungāne ki a ia mō tētahi whenua āhua pohewa e noho nei ki te ahunga kōaro o Peina, kei reira te awa tuatahi tonu o te ao kia whakawhiwhia ā-ture ōkawa, te mana tangata. I te tīmatanga he tumeke, he whakaparau kia noho tahi ngā kaupapa tauaro: Ka pēhea e tangata ai te awa? He aha te aha?

Ko te awa o Whanganui te awa he tuatoru te roa rawa i Aotearoa; he kiromita 290 te whātoro, ko ia te ara wai kawē waka roa rawa o te motu. Ka whātoro mai i te Maunga o Tongariro ki Te Moana-tāpokopoko-a-Tāwhaki (*E rere kau mai te Awa nui, mai i te Kāhui Maunga ki Tangaroa*)⁸ e ai ki te kōrero a te Māori ka tupu mai i te roimata o Ranginui. Kitea ai te mana o Whanganui i roto i te iwi Māori i roto i te pepeha *Ko au te awa, ko te awa ko au*⁹. E ai ki te Māori, he wairua tōna, he tipuna kia whakarangatirahia, he whanaunga kia poipoia. E ai ki te mātāi tuarangi a te Māori, kei te noho mana ōrite te taiao me te tangata, kāore tētahi e noho ki runga ake i tētahi: he uri tātou katoa nō te Ranginui kotahi, nō te Papatūānuku kotahi, nō reira he whanaunga tātou katoa ki a tātou anō¹⁰. Ehara tēnei aronga i te whakatangatanga noa iho i te awa; ko tāna kē he kaupapa mō te tapu, mō te mana, mō te ahurea me te tikanga tuku iho, mō te tuakiri o te tangata kotahi, mō te tuakiri o te iwi whānui.

Nā reira i tukituki ngā rae o te wawata Māori, arā o Te Awa Tupua (te ingoa i tapaina ai ki te awa hei tupuna whai mauri) me te wawata o te Whanganui i whakatauria ai e Tauīwi o Ingarangi i tō rātou taenga mai ki Aotearoa. Ki te Māori he mauri ora, he papatipu e kore e taea te whakawehewehe, *he*

ia-tuku o te pūtahi o te manawa, arā, ko te awa kawē matua o taua manawa¹¹, heoi ki a Tauīwi he rauemi taiao wairua kore kē, e hangaia ana ki ngā wāhanga hei whakawehe, hei panoni, hei whakamahi mā rātou.

Ko ēnei ngā pōhēhētanga ā-kaupapa, ā-reo e tū ai ki te iho o ngā tautohetohe huhua i mua i te aroaro o te Karauna me ngā hapori Māori, mai i te wā o te Tiriti o Waitangi i mokongia ai i te tau 1840 i waenga i a Kuini Wikitoria o Ingarangi me te whakaminenga rangatira Māori. Nā tēnei tiriti i ū ai te Karauna o Ingarangi (koia te Karauna o Aotearoa ināianei) hei Upoko Kāwana o taua pito o te ao; kei ētahi wāhanga o te tuhinga he rerekē te tikanga o ētahi kupu o te tauira Pākehā ki tō ngā kupu o te tauira Māori, ka hua ko ngā tini whakamāramatanga, ngā tini tautētete¹².

Ka mutu ko Te Awa Tupua te kaupapa roa rawa atu o ngā kēhi ture katoa i Aotearoa. Mā te whakautiuti o te tātari, mā te hōhonu o te wetewete e mārāma ai ki te hītori whīwhiwhi o tēnei kakaritanga, ka mutu tē taea i ngā whārangi torutoru nei, nō reira ko tā te kohinga kōrero e whai ake nei he whakatakoto i ngā tahinga paraihe waiwai paku noa kia mārāma haere ai ki tēnei kaupapa whakatarapī, ki tēnei kaupapa whakamanawarū:

Nō mua noa atu ko tā te Māori he pupuri kia ū te kōrero nō rātou te tino rangatiratanga o te awa e ai ki te Tiriti o Waitangi — ka tautokona tēnei kōrero e ngā kōti i te tau 1840 nā te mea e ai ki te tiriti, ka puritia e rātou te mana whenua — kāore i tukuna e rātou ki tangata kē. Ka takahia ngā tikanga ā-tiriti — e ngā tāngata, e ngā rōpū kāwanatanga anō hoki, ka hua ko ngā kōamuamu me ngā petihana pāremata maha rawa i te roanga o te rautau 19; nā te raruraru kei waenganui i te Karauna me te Māori mai i te tau 1938 tae noa ki te tau 1962, i oti ai tētahi whakataunga e rite ana ki tērā o te tau 1840 e tautoko nei i te tāpaetanga o te Māori — heoi ko tētahi āhuatanga hou, ka whakaōkawatia te mana o ngā kaiaamuamu e pā ana ki te kūkūpango nā te mea — he reka tonu te puakina nei — ko te aronga tahi o te ture o Ingarangi e pā ana ki te awa he tirohanga ki te awa hei mea noa iho, arā he poraka whenua e taupokihia ai e te wai¹³.

Hei whai atu i ngā kōrero o mua, kāore i taurite taua wawata ki te kaupapa Māori, nā te mea tē taea te awa te riro e tētahi o waho i te hapori e mōhio nei ko ia he awa tapu. Kāore i whakatūria ngā ture e rua — he tikanga tuku iho a te Māori, he ture nō Ingarangi — ko te mea kē, ka tukituki ngā mōhiotanga e rua mō te taiao me ōna āhuatanga katoa. Me mōhio e ai ki ngā tikanga tuku iho a te Māori, he rerekē te mana whenua i te tikanga whakamahi, ka mutu ka tika kia whai mana awa te hapori, ka taea tonutia te tuku (te whakahē rānei) kia whakamahia taua awa e ngā tāngata, e ngā rōpū rāwaho. Me kī, ko tā te Māori i hiahia ai nō mua noa atu, ehara i te mea ka mahue atu ētahi atu, he whakaū kē tō rātou mana kē te whāinga:

Kei te pūtake o tēnei kaupapa, ko te kounga o te whanaungatanga kei waenga i te Māori me te Pākehā, ko te whanaungatanga o te tangata ki te awa. Ka mārāma ana tātou ki te tikanga e kī nei ehara te rironga i te mea nui, ko te mea nui kē ko te whanaungatanga, ko te māramatanga ki te mana o te tangata, ki te mana o te taiao, mā reira e mārāma atu ai ki ngā hua o te kaupapa Māori hei painga mō te katoa¹⁴.

Ko tētahi anō āhuatanga whakahirahira e hāngai ai ki te raruraru kei waenganui i te Karauna me te Iwi Māori: ahakoa te takakino i a rātou, nā rātou i whakatau kia mahi tonu i raro i ngā ture o te Kāwanatanga, kāore i huri atu ki te whakakeke, ki te tautētete. Ko te whakataunga kia whai mana hei tangata Te Awa o Whanganui, he wikitoria i tutuki ai mai i te pūnaha nāna tonu takakino i ngā tau, nāna anō i hanga te kakaritanga. Ko ngā whakapāhatanga a te Karauna ki te iwi Māori he tohu o te hiahia kia reretau te noho tahi, he whakaute ki ngā uara ahurea, ki te waiuatanga hoki a te Māori — ehara i te whakahauraro ki te taieritanga ā-ture noa iho:

Kei te whakaae te Karauna kua kore tāna whakamana, tāna whakaute, tāna whakahaumarua i te hononga motuhake o te iwi, o ngā hapū o Whanganui ki te awa o Whanganui.

[...]

Ko tā tēnei whakapāhatanga he hiahia kia murua ngā hē o mua o te Karauna, mā reira e tīmata ai te whakaoraoranga. Ko tā tēnei whakataunga he whakarewa i te whanaungatanga hou, tautini hoki i waenganui i ngā iwi o Whanganui me te Karauna e takea ai e Te Awa Tupua, e tohua ai e te whakawhirinaki, te mahi tahi, te pono, te whakamana i te Tiriti o Waitangi me ōna mātāpono.¹⁵

Kia kaua e wareware, e ai ki te ture, ki te reo Pākehā hoki — tae atu ki tēnei tuhinga — kei te kōrerohia te mana me ngā herenga o te Karauna ānō nei he āhuatanga māori, engari tonu te mana me ngā herenga o te awa, ahakoa stricto sensu ko rāua tahi — te Karauna me te ara wai — he whano kē i te “tangata”: he aha e tika ake ai tētahi i tetahi?

124 Ka mutu, ko tā te whakamana i Te Awa Tupua he whakaatu i te huripokinga o te haerenga o te atua Tu ki Ngā Whare Taonga o te Pā Matua Katorika: ka peia ngā atua o Mangareva ki te Ao Hauāuru kia korehāhā te tapu, kia kore te hāngaitanga, kia whakawehea i te hāpori i takea ai. Kua whakatauria ōkawatia Te Awa o Whanganui hei Te Awa Tupua — nā te kaha rawa o te whakaū i tōna wairuatanga kua tōrena ki ōna kaitiaki, ki ōna kaimanaaki, kia mātutururua — mā te whakapau ngoi — ki te pūnaha uara o te motu e whakahaere nei i ngā hāpori taketake.

HE WĀHI

I tōna hokinga atu i te tūtakinga ki Te Awa Tupua ka pūrena ki te hihiko, ki ngā kaupapa, ki ngā ariā, heoi kāore he punga ā-kiko. Ka rere te hikuawa o tēnei haerenga ki raro i te mata, ā, ka ara mai anō i te paunga o ngā marama, i te koanga o te tau 2019, i te tāone o te Awa o Turia, he awa e ōrite ana tōna roanga ki tō Whanganui.

I taua tau ka whakatuwherahia e ngā hoa toi tokorua o te wā Rōmana o Montoya he whakaaturanga i te Centre del Carme Cultura Contemporània (CCCC). Ka tū tēnei wāhi ahurea ki tētahi whare none Carmelite tawhito, he whare i raupatuhia ai i te rautau 19, ā, he whakamahinga reimana ōna mai i taua wā. Ko tētahi o ngā wāhi whakaaturanga onāiane he rūma rahi tonu (40 x 12 mita) koia te rūma moe o te whare none i ngā wā o mua, he papa rākau, he tuanui tapatoru hou rākau tonu.

Ko te hanganga o roto o tēnei wāhi, arā ko te wāhi tūwherawhera, te tuanui taparua, he ōrite ki ngā mātāpono hoahoa whare o te *wharenuī* Māori i runga i te *marae*. Nā reira i tū ai taua rūma hei wāhanga o te whakaaturanga, ka mutu he tauira hauāuru o tētahi wāhi motuhake o ngā hāpori e rua — ko te Māori me te kāhui none — he mahi ake tō tēnā tō tēnā, he mahi ōrite:

Ko ngā Dormitori he wāhi i rauhī ai tētahi rōpū ki te whakatutuki kaupapa i raro i ngā tikanga motuhake. Ko te whakangā, ko te whakatutuki wawata, he mahi i oti ai i raro i te tuanui kotahi. Ko tā te Māori i runga i te *marae*, he mahi tahi i ngā mahi o te rā, he whakatā hoki i roto i te *wharenuī*¹⁶. Ko te wairuatanga o te *marae* o te Māori he kārangaranga hira ki te nohoanga ā-hāpori o ngā Dormitori i haere ake ai ki ngā momo mahi i oti ai, ki te hanganga anō o aua wāhi: kei roto i te rūma he pakuriki tini ngerongerero o te ao o mua e kitea nei i ngā whaitohu kei runga i ngā pakitara, e pērā ana ki te *wharenuī* e kitea nei ngā whakairo, ngā tukutuku, ngā whakaahua e honohono ai i taua wāhi ki ngā tīpuna me te whakapapa o te iwi. Kua kite rawa atu a Montoya he taiao tika tonu hei punga — he mea tūturu, he mea ā-peha hoki — mō tōna hiahia ki te tūhura i tētahi kōrero, nāna ia i whakaahu ki Itāria mai i te ahunga kōaro o Peinga.

HE MAHI TOI

Ka pēhea te kōrero mō tētahi awa e rērere ai, he awa tīmatanga kore, mutunga kore, ko ia tonu te iwi

e noho nei e 240 ngā taniwha ki tēnā korio, ki tēnā korio¹⁷, he awa e ora rawa ai — i te wāhi e karapotia ai e ngā pakitara e whā? Te āhua nei he māmā noa iho te whakautu, heoi he hāngai pū i runga i ngā piki i ngā heke onamata i kōrerotia i runga ake nei:

Ko te mahi i hangaia ai e Montoya mā te OCCC he hanganga mō ngā huānga waiwai e rua e kīnaki ai tētahi ki tētahi: kei tēnei taha, ka whakawhitihia tōna whānuitanga e tētahi pū kōwaeahanga i whakaūhia ai ki raro i tētahi o ngā paepae. Kua hangaia taua pū ki ngā mihini aho kua tukutahia, e noho pātata ana tētahi ki tētahi; kua tāpirihia ngā tuaka pokapū ki ngā rama kōrekoreko LED, ā, kua tūpokia e ngā apanga e whā kua whakanōhia ki runga ake. Ko te huringa o ia apa, o ia apa he whakawhitiwhiti te ahunga, he pōturi, heoi he rerekē te tere o te huri, ka mutu mā te whakawhiti me te inaki e hunaia ai e hurahia ai rānei, te tuaka pokapū o te aho. Ko te hua, ka noho pōuriuri te rūma, ka makaro rānei te rūma, ka muramura rānei te rūma, e ai ki aua huringa. Koia anake te pūtaka o te aho i roto i taua wāhi.

Ko tā te aho whakahipahipa e waipuke nei i te rūma he whakamahara i te kārohirohi o te hihi o te rā ki runga i te wai, ko tā te rērerenga he whakamahara i te kore, kore taenga o te mauhere i te wai; āe mārika, te nui hoki o ngā kupu e tohutoro ki te whanonga o te aho — he waipuke, he rēre, aha atu, aha atu — he taura mō te whakamahi i tētahi tairongo hei whakahoi i tētahi atu, ā, he whakamahi i ngā kupu whakarite mō te wai. Ko tā te aho he panoni āwai i te āhua o te rūma, pērā i te āwai o te rerenga o te wai o te awa, i te tātā o te ngaru e kore e taea te whakapōturi. Koia rā te take ka wawe te ākiri i te wai hei rauemi mahi toi.

Heoi anō, ko taua aho e hura ai, e huna ai rānei i te taiao o te manuhiri; he tohutoro tērā ki te aronga huri haere ki tō tātou taiao, arā, ko tā tātou e kite nei (me kī ko te kitenga e whakaponotia ai), ehara pea i te tūturutanga. Ko te aho hei rauemi, hei waka e kawē nei i te mātauranga, ehara ia i te ariā hou: kia huri te whakaaro ki te huahuatau o te ana o Plato, ki ngā kianga pērā i te Ao Māramatanga, ki te

whakapono a te Karaitiana, a te Māori rānei, e pā ana ki te orokohanga o ao, me te whakahirahiratanga o te aho i roto i aua kōrero. Heoi anō pāngia ai te kitenga i te ao e ngā whakaaro ake o te tangata, ka mutu huri haeretia ai te whakapānga ki te ao e aua whakaaro ake; he hanganga aua whakaaro ake, pērā i te mihini aho, he mea e hangaia ai e ngā wheako i tēnei ao, e ngā tikanga, e ngā kōaro, e ngā kawatau. He awa te Whanganui, he mauri tō Te Awa Tupua. Ko te Whanganui, ko Te Awa Tupua, nō reira he mauri tō te awa. Kua māranga te Māori ki tēnei whakakapinga, heoi 150 ngā tau e huritao ana te hunga nō Te Hauāuru i tēnei ariā, whakauru atu ai ki roto i ō rātou uara. Tēnā pea kāore tātou e noho ki te apa aho (pōuriuri rānei) ōrite, i te wā ōrite?

Kei tērā taha ka whakaotia te miro aho ki ngā kupu katoa o te kirimana ōkawa kua whakapānioratia, i waenga i te Karauna o Aotearoa me te iwi Māori. Kua whai raihana Wātea ki te Marea (Creative Commons), nō reira kua herea pērātia te whakapānioratanga, he mahi i whakaritea motuhaketia mā te whakaaturanga nei, ka mutu ka whakaputaina i runga i te ipurangi hei hōraparapa. E rua ngā takune o te whakapānioratanga nei: kei tēnei taha, he hiahia kia wātea ai ki te hunga mātakitaki reo Pāniora tētahi ngota — te āhua nei te hononga whakamutunga — o te hitori roa tē mōhioia whānuitia. Kei tērā taha, ko te whakapāniora i te kirimana ōkawa he mahi ngākau tapatahi hei whakaute — ahakoa kore rawa e taea ai te whakapānioratanga ngākau tapatahi tūturu, pono hoki — hei aro tika ki ngā mata tini o tēnei kaupapa. Ka mutu, ko te whakapānioratanga o ngā kupu he mahi i hāngai ai ki ngā whakamāoritanga huhua i te roanga o te hitori o tēnei kakaritanga, nā reira ko tēnei te huarahi i whāia ai e Montoya hei whakapā atu ki tētahi ao ehara nōna; kāore ia i pirangi kia koroniana, kia pāpaku te ia o tāna mahi.

Heoti, ko tā te whakaurunga o ngā kupu takawenga kore, he mahi tuatoru tāna: he waihanga i te kōrerorero. Nā runga i tērā tirohanga, ko te tuhinga

Pāniora he tīmatanga: ko te tohua a Te Awa Tupua hei tangata, me te whakatūnga o te kōrerorerotanga i waenga i te Karauna, i a Taiuiwi, i te iwi Māori, he pōhiri ki te tūhura i ngā ariā whānui ake, pērā i ngā tikanga i whāia ai i te hanganga o te whakatangata me tōna tuakiri, i te āheinga o te tangata ki te hanga i ngā ariā, pērā i ngā hātepe matapaki, i te mōhio a te tangata ki te hanga i ngā ariā, ki te raranga i ngā tūturutanga, ahakoa inaki, ahakoa tioro.

HE TŪKAPI

Ko tētahi o aua ariā whānui tonu, he mea e hāngai pū ana ki te tapanga o te hinonga. Ka tūpono atu ko te ingoa o te atua nō Mangareva i tutakihia ai e Montoya i Roma ko Tu, pērā i te tūkapi 'koe' i te reo Pāniora. Ko "Koe" he tangata kē atu, engari ko wai a "koe"? He aha, ko wai, te tangata kē atu? Ki hea tīmata ai, ki hea oti atu ai? Ka tae atu ana te wai o Te Awa Tupua ki te moana, ka oti atu tōna Te Awa Tupuatanga ki reira, ka taea rānei ia rāpoi ngota H₂O, ia rāpoi ngota H₂O te huri hei wāhanga o Te Awa Tupua ahakoa ki hea noho ai? *Ko au te awa, ko te awa ko au*: mēnā he tika tērā, ki hea tīmata ai ētahi atu mea/tāngata? Kei hea te awa — he ōrite te whakahua i taua kupu ki tā te kupu mō wai i te reo Pāniora — o tēnā tangata, o tēnā tangata? Ka rerekē tō tātou kitenga i a tātou anō mēnā e whakaae ana ko tētahi wāhanga o te tuakiri o te tangata he arawai, he ngahere, he maunga, arā, ehara i te āhuetanga mana motuhake kē? Ka pēhea te nui o te panonitanga o tō tātou ao mēnā ka panonihia tō tātou māramatanga ki ngā āhuetanga ki tua atu i te takitahitanga, i te kikitanga, i te tuakiritanga?

Ko te mea hoki, ko ngā kōrero e hangaia ai hei whakamārama i te huringa o te ao, i te mahi a te tangata, he kōrero whai tikanga inakinaki; me huritao pea ki ngā tumu e takea ai, mēnā rānei he tumu kōrero. Ko te awa he āhuetanga matawhenua noa iho i tāpirihia ai tētahi wairua pohewa rānei, ko te kore hiahia ki te whakaae kē ki tērā taha wairua te pohewa

rānei? Me te mea hoki, ka ahatia mēnā ka noho aua apa inakinaki pūtahitahi ki mana kē atu? Ka pēhea te matapaki, te whakakotahi i aua tikanga rerekē? Ka pēhea te whai māramatanga ki ngā ariā ehara nōu, ki ngā kupu ehara i roto i tō puna kupu?

Kei roto i a *TŪ* aua huritanga katoa mai i te wā tuatahi e akiakina tātou ki te whakarite i ngā rohenga, ki te whakatawhiti i a tātou anō ki te arotahi ki ērā āhuetanga e whakakore nei i te "au". Ko koe me tō kotahi, kei te tautētete mai rānei? Ka taea tōku kitenga i a koe te panoni i tōku tuakiri? Ka panonihia te tangata e tōna kitenga i tētahi atu, heoi, kei te hanga a wai i a wai? Ko te Tu o Mangareva he atua whaiora; ko te atua āritarita Māori a Tū, he atua e whakatutuki ai i te mahi a te tangata. Ka pēhea ko koe? E rere mai ana koe i hea, he aha koe, kei hea ō rohenga tauoranga?

He aha ngā āhuetanga e tangata ai koe?

HE KUPU WHAKAMUTUNGA HE PUKAPUKA

Hei tāpiri atu ki te whakatakinga ā-kiko o tēnei hinonga, ko tā tēnei putanga he whakamura i ngā reo tini, i ngā tikanga huhua, i ngā kōrero maha e takea ai i te pūtahitanga, he whakaatu i te rerekē o tēnā kōrero, i tēnā whakamārama e whakapā ai i te kaituku me te kaiwhiwhi. Ehara i te mea ka oti atu ki konei tēnei takawhiwhiwhi kitenga; mā te māramatanga mārika kāore e taea rawatia tēnei kaupapa te whakaoti e āhei ai te whakaputa hei hīrere kupu e pupū ana i te puna kotahi, heoi he wāhanga paku noa o ngā kautawa tuhituhi mutunga kore e taea ai.

I runga i te wairua hīanga ka huri te ringa toi hei Te Awa Tupua tonu; kāore i tāpirihia āna kupu ake, ka rangona tōna reo i roto i tēnā wāhanga, i tēnā wāhanga o te hinonga. Mēnā he awa a Clara Montoya, ko ngā kaituhi katoa o tēnei putanga ōna Pou Tupua¹⁸. Heoi anō, pērā i Te Awa Tupua tūturu, ka puta ōna puakinga i te reo waha-kore.

He take anō kāore he whakaahuatanga i tēnei putanga. Tuatahi, ka hangaia, ka whakaputaina hoki tēnei hanganga mā te CCCC, ā, i te wā o te whakatā kāore anō kia mutu te whakatūria. Ko te mea hoki, kua whakamāramahia tēnei hinonga ki te hanganga o ngā tikanga, ngā ariā, ngā tūturutanga me te panoni, te raweke, te matapaki, ka mutu, nā te taumaha rawa o ngā kupu, ngā tapanga, ngā tapanga kore, ngā māramatanga, ngā whakamāoritanga, kāore he take nui tō te whakamahi whakaahua.

Heoi anō, ehara tēnei i te mutunga o te kōrero. Pērā i te āheinga ki te whakapā atu ki te whakapānioratanga o te kirimana i runga i te ipurangi utukore, ka tukuaturia ngā rauemi ā-tuhi, ā-oro, ā-ataata i kōhia ai i mua, i muri, i te wā tonu o te whakaaturanga, ki te paetukutuku a Clara Montoya, mā te katoa.

1. Ture o Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement), Whitiwhāiti 2—Te Awa Tupua, 13 Tupua te Kawa, (d), 2016, wh. 14.

2. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-etnologico/collezione/figura-del-dio-tu.html> (10.02.21).

3. Ka werahia te tino nuinga o ēnei tāraitanga i te tau 1835 i runga i te whakahau o ngā mihingare i noho ai ki taua moutere i taua wā: https://www.metmuseum.org/toah/hd/mang/hd_mang.htm (10.02.21).

4. Tregear, Edward. *A dictionary of Mangareva (or Gambier Islands)*. Wellington: J. Mackay, Govt. Print. Off., 1899. p. 109 <https://archive.org/details/adictionaryman-gOOinstgoog/page/n121/mode/2up> (10.02.21).

5. Tregear, Edward. *The Maori-Polynesian comparative dictionary*. Te Whanganui-a-Tara: Lyon and Blair, 1891. p. 540. <https://archive.org/details/maoripolynesianO1treggoog/page/n568/mode/2up> (10.02.21).

6. Kei runga i te paetukutuku o Ngā Whare Taonga o te Pā Matua Katorika tētahi whakaahua o te tārai e kitea ai i konei: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-etnologico/collezione/figura-del-dio-tu.html>

7. Tirohia ki konei ngā taipitopito o te tātaritanga o te raupapatanga: González Cela, Jaime y Pedrón Nicolau, Manuela. *Clara Montoya*:

Próxima Centauri b. Exhibition catalogue. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Atención al ciudadano, Documentación y Publicaciones del Ministerio de Cultura y Deporte, 2018, pp. 24-25. <https://www.promociondelarte.com/tabacalera/expo-365-clara-montoya-proxima-centauri-b> (10.02.21).

8. Te Ture Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Whitiwhāiti 2—Te Awa Tupua, *Te Awa Tupua me te Tupua te Kawa*, 13 (b), 2016, p.14.

9. Te Ture Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Whitiwhāiti 2—Te Awa Tupua, *Te Awa Tupua me te Tupua te Kawa*, 13 (c), 2016, p.14.

10. Marne, Kennedy. “A Voice for Nature”. National Geographic, 2019. <https://www.nationalgeographic.com/culture/2019/04/maori-river-in-new-zealand-is-a-legal-person/> (14.01.21).

11. The Whanganui River Report, Wāhanga 2. Customary Tenures. 2.6 The Māori Comprehension of Rivers, 1999, wh. 38 <https://ngatangatatiaki.co.nz/assets/Uploads/Important-Documents/Whanganui-River-Report-1999.pdf> (14.02.21).

12. Tirohia ki konei ngā taipitopito o te tātaritanga o ngā tauira e rua: <https://nzhistory.govt.nz/politics/treaty/read-the-Treaty/differences-between-the-texts> (14.02.21).

13. The Whanganui River Report, Executive Summary, 1999, pp. XIII-XVIII.

14. The Whanganui River Report, Executive Summary, 1999, p. XIX.

15. Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Part 3, *Te Mana o Te Iwi o Whanganui—Whanganui Iwi redress*, Whitiwhāiti 1—Hei pounga wai hoe mai nā hō mātua—Crown acknowledgements and apology, 69 Acknowledgements (8), 2016, p. 46.

16. “Marae: Māori Meeting Grounds” [https://www.newzealand.com/uk/feature/marae-maori-meeting-grounds/#:~:text=The%20marae%20\(meeting%20grounds\)%20is,place%20to%20stand%20and%20belong](https://www.newzealand.com/uk/feature/marae-maori-meeting-grounds/#:~:text=The%20marae%20(meeting%20grounds)%20is,place%20to%20stand%20and%20belong) (28.02.21).

17. Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Schedule 8, *Ngā Ripa o Te Awa o Whanganui*, Statement of significance, (2) y (3), 2016, p. 88

18. Ko Te Pou Tupua te ingoa o te kanohi tangata o te awa. E rua ōna māngai, ko tētahi he māngai Karauna, ko tētahi he māngai nō ngā iwi e whai pānga ki te awa. Ko tā Te Pou Tupua he manaaki, he tiaki i te hauora o Te Awa Tupua, he poipoi i te whanaungatanga kei waenganui i ngā iwi me ngā hapū e whai pānga ai ki te awa. Tirohia: Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Commentary, Background information, Proposed Legal Framework (Te Pā Auroa nā

Te Awa Tupua) (2016) me Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Subpart 3—*Te Pou Tupua* (2016), p.17 me ngā whārangi e whai ake nei.

JAIME
GONZÁLEZ
CELA
MANUELA
PEDRÓN
NICOLAU

FERNANDO
SCORNIK
GERSTEIN

GUILLERMO
ESPINOSA

SARA
GARCÍA
FERNÁNDEZ

CRISTINA
MORALES

EMMA,
BRASÓ

RAFAEL
JIMÉNEZ,
FALO

ALEXIS
CALLADO
ESTEFANÍA

CHUS
MARTÍNEZ

TE POU
TUPUA

(A)FLUENTES

214

MONSERRAT
PIS MARCOS

*Ngā manga iti, ngā manga nui e honohono kau ana,
ka tupu hei Awa Tupua*¹ —Los riachuelos pequeños
y grandes que desembocan unos en otros forman un
Río—.

La historia que se narra a continuación está formada
por múltiples afluentes:

215

UN DIOS

Mangareva es la isla mayor y más importante del archipiélago Gambier, en la Polinesia francesa. Sus habitantes veneraban como deidad principal a Tu, dios del árbol del pan —*artocarpus altilis*— y de la fertilidad de la tierra, cuya influencia benéfica garantizaba el sustento de sus fieles². Tu era la divinidad más frecuentemente representada en la escultura de Mangareva hasta la llegada del cristianismo, pero tras la conversión de la isla la mayoría de estas esculturas fueron destruidas. En la actualidad se conservan muy pocas imágenes de los dioses de Mangareva, y casi todas están en colecciones lejos de Oceanía: los mismos misioneros que ordenaron su destrucción enviaron algunas a la metrópoli como testimonio de la victoria de la evangelización sobre el paganismo³. En la lengua de Mangareva, *tu* significaba vida, ser y existencia⁴.

Tū es también el nombre de una importante deidad del panteón maorí, aunque se trata de un dios muy diferente al de Mangareva. El Tū maorí, presente también en otros cultos polinesios, es un dios guerrero y temible que responde a múltiples denominaciones, siendo Tū-mata-uenga —Tū el del rostro airado— una de las más comunes. Es el dios de la guerra, de la caza y la pesca, de los cultivos y de la cocina. Tū es uno de los hijos de Rangī y Papa, el Padre Cielo y la Madre Tierra, cuyo estrecho abrazo forzaba a sus retoños a vivir en una oscuridad perpetua. El dios incitó a sus hermanos al parricidio para remediar la situación, pero finalmente prevaleció el criterio más amable de otro de sus hermanos, que simplemente propuso separarlos. Así fue como la luz del sol se filtró entre ellos e iluminó el mundo por primera vez.

Pese a ser hijos del cielo y de la tierra, la apariencia de todos los hermanos era humana y, de hecho, para el pueblo maorí la humanidad entera descendió de Tū. Fueron las acciones beligerantes de este contra sus hermanos, las rencillas por él instigadas y el ulterior sometimiento de sus rivales las que legitimaron y legitiman los comportamientos de las personas, así como las que les permiten hacer uso de los recursos naturales que tienen a su alcance⁵. En lengua maorí, la palabra *tū* significa estar en pie, suceder, establecer, permanecer.

Los caminos de Clara Montoya y del dios Tu se cruzaron de forma azarosa en 2016 mientras la artista realizaba una estancia becada en la Real Academia de España en Roma. Un encuentro fortuito la condujo al laboratorio de mármoles y piedras calcáreas de los Museos Vaticanos, y de ahí a entablar conversaciones con los profesionales de restauración de los distintos departamentos. Una de las conservadoras del Museo Etnológico fue la responsable de las presentaciones entre la artista y la divinidad⁶. Montoya quedó fascinada por aquel dios único con cuatro patas que había escapado a la destrucción iconoclasta decimonónica, hasta el punto de adoptarlo como fuente de inspiración para una de sus series de esculturas —*TÚ*, 2018⁷—.

UNA PERSONA

Aquel breve encuentro, unido a la curiosidad natural de Montoya por examinar las causas y efectos de lo que la rodean, estimuló el interés de la artista por conocer más acerca de la cultura y los ritos polinesios. Dicha línea de investigación se vio favorecida por sus circunstancias familiares puesto que estas la condujeron a realizar un viaje a Nueva Zelanda en 2019. Mientras planificaba sus desplazamientos por la isla, su hermano le comentó que aquel país remoto y casi de ensueño ubicado en las antípodas de España contaba con el primer río del mundo en obtener el estatus legal de persona. La reacción inicial fue de extrañeza e incredulidad al yuxtaponer dos términos en apariencia contradictorios: ¿Cómo puede un río ser persona? ¿Qué quiere decir eso?

El río Whanganui es el tercer río más largo de Nueva Zelanda, con una extensión de 290 kilómetros, y el de mayor curso navegable. Se extiende desde el Monte Tongariro hasta el mar de Tasmania —*E rere kau mai te Awa nui, mai i te Kāhui Maunga ki Tangaroa*— El Gran Río fluye desde las montañas hasta el mar⁸— y según una leyenda maorí surgió de una lágrima del Padre Cielo⁹. La importancia del Whanganui para la comunidad maorí se recoge en la expresión *Ko au te awa, ko te awa ko au* —Yo soy el Río y el Río soy yo—¹⁰. Para este pueblo el río es un ser dotado de fuerza espiritual propia, un ancestro al que honrar y un familiar del que cuidar. En la cosmología maorí, la naturaleza y el hombre coexisten en el mismo plano jerárquico y fluyen ininterrumpidamente como parte de un mismo continuo: todos descendemos del mismo cielo y de la misma tierra y, por lo tanto, todos estamos emparentados¹¹. Este esquema va más allá de la simple personificación del río y engloba conceptos como la sacralidad, el prestigio, el patrimonio cultural e inmaterial, así como la identidad individual y colectiva.

De este modo, la visión maorí de Te Awa Tupua —el nombre que recibe el río en su dimensión de ancestro y de fuerza espiritual— vino a chocar

frontalmente con la visión que del Whanganui adoptaron los colonos británicos asentados en Nueva Zelanda. Lo que para los primeros representaba una fuente de vida, un conjunto indivisible y *la arteria aorta, la línea de sangre central de un único corazón*¹², para los otros constituía un recurso natural inanimado compuesto de partes disociables, modificable y explotable.

Estas incomprensiones conceptuales y lingüísticas se hallan en la base de varios de los desencuentros que históricamente han enfrentado a la Corona y a las comunidades maoríes, comenzando por el Tratado de Waitangi, firmado en 1840 entre la Reina Victoria de Inglaterra y la confederación de jefes maoríes. Mediante este documento la Corona Británica —hoy Corona de Nueva Zelanda— se convirtió en Jefe de Estado de esa parte del mundo; sus versiones inglesa y maorí contienen sutiles divergencias de traducción y significado que han dado lugar a múltiples interpretaciones y confrontaciones¹³.

218 No en vano, Te Awa Tupua ha sido objeto del pleito legal más largo de la historia de Nueva Zelanda. Examinar la compleja historia de este conflicto requeriría de un análisis mucho más detallado y profundo del que se puede abordar en estas páginas, así que la síntesis de las siguientes líneas pretende ofrecer solamente unas pinceladas imprescindibles para entender superficialmente una situación tan delicada como fascinante:

Históricamente el pueblo maorí siempre sostuvo que, en virtud del Tratado de Waitangi, tenía derecho a la propiedad, gestión y control del río —propiedad que le fue reconocida en los tribunales en 1840— dado que el tratado garantizaba que las comunidades maoríes podían retener todos estos derechos durante el tiempo que desearan, derechos a los que nunca renunciaron ni libremente ni por voluntad propia. Tras múltiples quejas y peticiones parlamentarias elevadas a lo largo del siglo XIX motivadas por la vulneración de los derechos mencionados —tanto por acciones de particulares como de instituciones oficiales—, el litigio entre la Corona y el pueblo maorí

entre 1938 y 1962 se saldó con un fallo similar al de 1840 en favor de este último, con la salvedad de que dicho pleito reconoció los derechos de los denunciantes sobre el cauce del río porque —y aquí el giro argumental se vuelve aún más interesante— la legislación inglesa simplemente no contemplaba un río desde otra perspectiva que no fuese la territorial, es decir, o bien como un cauce o bien como un terreno con agua por encima¹⁴.

Como ya se ha explicado, esta visión no casaba con el concepto maorí, ni su posesión era comprensible fuera de la comunidad a la que pertenecía el río en su conjunto. Además de dos legislaciones —las leyes tradicionales maoríes y el derecho inglés—, entraban en conflicto dos formas diferentes de entender la naturaleza y los elementos que la componen. Cabe señalar, además, que las leyes tradicionales maoríes distinguen claramente la propiedad del uso, de manera que la comunidad puede poseer el río, pero su uso puede concederse —y, por supuesto, revocarse— a individuos o colectivos que no pertenezcan a la comunidad. Dicho de otro modo, las reclamaciones históricas del pueblo maorí no perseguían el monopolio del río, sino el reconocimiento de sus derechos e intereses como una cuestión de mana [prestigio]:

219

«La clave de la respuesta reside en realidad en la calidad de la relación entre los maoríes y los pakeha [los neozelandeses blancos, generalmente descendientes de europeos] y la relación ética entre la gente y los ríos. Solamente cuando apreciamos que las posesiones no son lo más importante, sino cómo nos relacionamos y respetamos el mana de cada quien y del medio ambiente, entenderemos la contribución que el pensamiento maorí puede hacer a una sociedad mejor¹⁵.»

Nótese también otro detalle importante del pleito entre la corona y las comunidades maoríes: pese a sentirse tratadas injustamente, estas decidieron jugar sus cartas según las normas dictadas por el

Estado en lugar de romper la baraja y optar por la rebelión y el enfrentamiento abiertos. El reconocimiento del río Whanganui como persona por parte de la Corona es, por lo tanto, una victoria conseguida desde el interior del propio sistema que produjo la distorsión primigenia y originó el conflicto. El examen de conciencia y las disculpas presentadas al pueblo maorí denotan una asimilación y un respeto a sus valores culturales y espirituales que van más allá de la aceptación de una derrota legal:

«La Corona reconoce que no ha sido capaz de reconocer, respetar y proteger la relación especial de los iwi [tribu] y los hapū [sub-tribu] de Whanganui con el Río Whanganui.
(...)

Con esta disculpa la Corona busca expiar sus errores pasados e iniciar el proceso de curación. Este acuerdo marca el inicio de una relación renovada y duradera entre los Whanganui iwi y la Corona, con Te Awa Tupua en su centro y basada en la confianza mutua y la cooperación, buena fe y el respeto al Tratado de Waitangi y sus principios.»¹⁶

Asimismo, nótese que no deja de ser irónico que tanto legalmente como a pie de calle —incluyendo este texto— se hable de los derechos y deberes de la Corona con total naturalidad frente a los derechos y deberes de un río, cuando stricto sensu tanto una corona como un curso de agua podrían resultar igual de ajenos a lo que comúnmente se entiende por persona: ¿por qué un paradigma es más válido que otro?

Por último, el reconocimiento de Te Awa Tupua como persona representa en cierto sentido el viaje inverso del realizado por el dios Tu de los Museos Vaticanos: los dioses de Mangareva fueron trasladados a occidente con el objetivo de desactivar sus connotaciones espirituales, descontextualizándolos y alejándolos de la comunidad a la que pertenecían. El río Whanganui, investido en su dimensión de Te

Awa Tupua, reafirma su vigencia espiritual con tal fuerza que desborda los límites del pueblo que lo custodia y venera para filtrarse —no sin esfuerzo— en el sistema de valores de la nación construida sobre las comunidades aborígenes.

UN LUGAR

Montoya regresó de su encuentro con Te Awa Tupua repleta de estímulos, conceptos e ideas, pero sin un anclaje físico determinado. El siguiente afluente de esta travesía discurría bajo la superficie y afloró unos meses más tarde, en la primavera de 2019, en la ciudad de un Turia cuya longitud es casi la misma que la del Whanganui.

Aquel año dos colegas de la etapa romana de Montoya inauguraron sendas exposiciones en el Centre del Carme Cultura Contemporània (CCCC). Dicha institución cultural está radicada en el antiguo convento del Carmen, desamortizado en el siglo XIX y desde entonces destinado a usos seculares. Uno de sus espacios expositivos actuales se sitúa en una sala de grandes dimensiones (40 x 12 metros) que en el pasado ejercía como dormitorio del complejo religioso, con suelo de tarima y un techo a dos aguas reconstruido recientemente en madera.

La estructura interna de este espacio, con su amplitud ininterrumpida y su techumbre a doble vertiente, sigue el mismo esquema arquitectónico que las *wharehau*, las salas de reunión del pueblo maorí, ubicadas dentro de los recintos de las *marae*. De este modo, la propia sala se convertía en parte del proyecto expositivo y, hasta cierto punto, en una traducción occidental de un ámbito muy específico para dos comunidades —la maorí y la monástica— con funciones muy delimitadas pero relativamente similares:

La sala Dormitori solía ser un espacio compartido en el que un conjunto de individuos regidos por unas normas concretas se reunía a diario para realizar una misma tarea. Su descanso y,

presumiblemente, sus sueños, tenían lugar bajo un mismo techo. En las *marae* maoríes, los miembros de la tribu que pasan temporadas en el recinto comparten actividades diarias y, también, descanso, que por lo general tiene lugar en el *wharenui*, es decir, en la sala de reuniones¹⁷. El peso espiritual de las *marae* maoríes y su componente de vida en común hallaba en la sala Dormitori un poderoso eco que no se detenía únicamente en su función práctica o en su estructura constructiva: la sala contaba con innumerables vestigios de la vida que se había desarrollado entre sus muros en forma de marcas parietales, del mismo modo que los *wharenui* exhiben orgullosamente las tallas, paneles y, a veces, fotografías que vinculan ese espacio con los ancestros y la genealogía de la tribu. Montoya había dado por fin con el entorno físico al que anclar —literal y figuradamente— su necesidad de explorar aquella historia que había ido a buscarla a Italia desde las antipodas de España.

UNA OBRA

¿Cómo empezar a hablar de un río que fluye de forma imparable, que no tiene principio ni fin, que forma parte de la identidad de un pueblo, que es habitado por 240 espíritus guardianes distintos en cada uno de sus rápidos¹⁸, que en definitiva está vivo, entre las cuatro paredes de un recinto? La respuesta es aparentemente simple y, sin embargo, extraordinariamente pertinente dadas las vicisitudes históricas narradas más arriba: traduciendo.

La intervención ideada por Montoya para el CCCC se compone de dos elementos fundamentales e imprescindibles que se complementan mutuamente: por una parte, la sala es atravesada a lo ancho por un tubo modular fijado bajo una de las vigas. Ese tubo, en realidad, son seis máquinas de luz yuxtapuestas y sincronizadas, cuyos ejes centrales están forrados de LEDs y cubiertos a su vez por cuatro capas superpuestas. Cada capa gira en sentidos

alternos a velocidades lentas pero diferentes, de modo que al cruzarse y superponerse ocultan o desvelan el eje de luz central. Así, la pieza deja la sala totalmente a oscuras, a media luz o completamente iluminada, según el momento. No hay ninguna otra fuente de iluminación en el espacio.

Esa luz que baña irregularmente el recinto evoca con sus fluctuaciones la reverberación del sol sobre el agua, al tiempo que su fluidez recuerda lo inaprehensible del líquido elemento; no en vano, gran parte del vocabulario que hace referencia al comportamiento de la luz —bañar, fluir, etc.— representa un ejercicio de sinestesia que toma prestadas sus metáforas del agua. La luz altera la sala de manera constante e inexorable, igual que el caudal de un río no se detiene ni las olas del océano se frenan. Paradójicamente, es por este mismo motivo por el que enseguida se descartó el agua como material artístico.

Al mismo tiempo, esa luz que revela o esconde el entorno del visitante alude también a la percepción cambiante de lo que nos rodea, a cómo lo que se ve —o se cree ver— puede no ser la realidad completa. La luz como instrumento y vehículo de conocimiento no es una idea nueva: pensemos en el símil de la caverna platónico, en expresiones como el Siglo de las Luces o en las cosmogonías cristiana y maorí, con la importancia que dan a la luz en sus mitos fundacionales. Empero, nuestra visión de las cosas está siempre teñida de subjetividad y es esa subjetividad la que modifica nuestro modo de relacionarnos con el mundo; nuestra subjetividad es también una construcción, como la máquina de luz, compuesta de experiencias vitales, de influencias culturales, de prejuicios, de expectativas. El Whanganui es un río; Te Awa Tupua en un ente espiritual. Whanganui y Te Awa Tupua son lo mismo, lo que convierte al río en un ente espiritual. Para el pueblo maorí este silogismo es evidente, mientras que a los occidentales les costó más de 150 años procesar este razonamiento e incorporarlo a su escala de valores. ¿Quizás no todos habitemos la misma capa de luz —o de tinieblas— simultáneamente?

Por otro lado, la pieza de luz se completa con la inclusión en la muestra del texto íntegro del acuerdo legal, traducido al español, entre la Corona de Nueva Zelanda y el pueblo maorí. El documento original, en inglés y maorí, posee una licencia Creative Commons, de modo que la traducción castellana, encargada específicamente para esta exposición, está sujeta al mismo tipo de licencia y será publicada online para su libre difusión y circulación. Esta traducción tiene una doble intencionalidad: por una parte, pretende hacer accesible al lector hispanohablante un fragmento —prácticamente el último eslabón— de una larga historia desconocida para muchos. Por otra, traducir el acuerdo legal a otro idioma parecía la manera más respetuosa y objetiva —aun admitiendo que no existe una traducción completamente neutra y absolutamente fiel al original— de abordar la complejidad de la cuestión. A fin de cuentas, la acción de traducir el texto entroncaba de manera coherente con la genealogía de traducciones que se han sucedido durante la larga historia de este conflicto, así que este fue el modo que encontró Montoya de aproximarse a una realidad que no le pertenecía y con la que no deseaba relacionarse de modo colonialista ni superficial.

Asimismo, la inclusión del texto del acuerdo sin una mediación concreta cumple una tercera función: iniciar una conversación. Desde esta óptica, el documento en español es esencialmente un punto de partida: la designación como individuo de Te Awa Tupua y el diálogo establecido entre la Corona, los colonos y el pueblo maorí invitan a explorar conceptos más amplios como los parámetros de construcción de la persona y de la identidad, los procesos de negociación, o la capacidad del ser humano de inventar conceptos y tejer realidades, ya sean superpuestas o discordantes.

UN PRONOMBRE

Uno de esos conceptos más amplios se relaciona directamente con el título del proyecto. Fue una serendipia que aquel dios de Mangareva que Montoya conoció en Roma se llamase Tu, igual que el pronombre singular de segunda persona. Tú interpela a un ser ajeno a nosotros, pero ¿quién es «tú»? ¿Qué y quién es el otro? ¿Dónde empieza y dónde termina? ¿El agua de Te Awa Tupua deja de ser Te Awa Tupua cuando llega al mar o, por el contrario, toda molécula de H_2O es susceptible de formar parte del todo indivisible de Te Awa Tupua allá donde se encuentre? *Ko au te awa, ko te awa ko au*, yo soy el Río y el Río soy yo: si me identifico con el río y ambos integramos un mismo yo, ¿dónde empieza el resto, si es que lo hay? ¿Cuál es el awa —pronunciado «agua», como en español— de todos y cada uno de nosotros, en caso de que exista? ¿Se modifica nuestra auto percepción si aceptamos que un curso de agua, un bosque o una montaña son parte de nosotros en lugar de un ente independiente sin conexión con nuestras vidas? ¿En qué medida cambia la realidad que habitamos cuando modificamos nuestra visión de lo que entendemos como ajeno a nuestra individualidad, materialidad o identidad?

Por otro lado, los relatos que inventamos para comprender y comprendernos fabrican capas de significados superpuestos, pero cabe preguntarse cuál es la base sobre la que se sustentan, o siquiera si la hay. ¿Es el río solamente un accidente geográfico al que se le ha construido un espíritu, o es la incapacidad de captar —o de aceptar— esa dimensión espiritual la verdadera fabricación? ¿Y qué sucede cuando esas capas superpuestas que se entrecruzan ocupan diferentes esferas de poder? ¿Cómo se negocian y asimilan verdades distintas? ¿Cómo se pueden comprender conceptos de los que se carece y palabras que no existen?

TÚ engloba este conjunto de reflexiones desde el momento en que nos fuerza a plantearnos límites, a distanciarnos de nosotros para poner el foco en lo que ya no denominamos «yo». ¿Tú eres tú por ti mismo o por oposición a mí? ¿Puede mi visión de ti cambiar quien soy? El modo en que definimos al otro también nos cambia a nosotros, pero ¿quién crea a quién? El Tu de Mangareva era un dador de vida; el irascible Tū maorí es un dios legitimador de los comportamientos humanos. ¿Y tú? ¿De dónde a dónde fluyes, de qué te compones, cuál es tu frontera existencial?

¿Qué es lo que te convierte en persona?

EPÍLOGO

UN LIBRO

226 Además de servir como testimonio tangible del proyecto, esta publicación pretende incidir en la multiplicidad de voces, de significados y de discursos que se pueden adoptar a partir de un mismo punto de partida, y en cómo todos ellos construyen narrativas distintas que impactan tanto al emisor como al receptor. Este caleidoscopio de visiones no busca ser ni completo ni definitivo; es precisamente de la conciencia de este imposible de donde emana parte de su carta de naturaleza: en ser un torrente de palabras surgidas de una fuente común pero que representan solo una parte de los infinitos riachuelos que podrían escribirse.

En un giro sutilmente lúdico, la artista adopta el papel de Te Awa Tupua al decidir libremente no aportar un texto propio, optando en cambio por hablar a través de los distintos elementos que componen el proyecto. Si Clara Montoya fuese río, todos los autores recogidos en esta publicación seríamos su Te Pou Tupua¹⁹. Ella, en cambio, como buen trasunto de Te Awa Tupua, se expresa a través de elementos no verbales.

La publicación no cuenta con imágenes ilustrativas de la instalación por diversos motivos. En primer lugar, la obra fue concebida y producida específicamente para el CCCC, de modo que en el momento de ir a imprenta no estaba todavía acabada ni instalada. Por otro lado, el proyecto se articula alrededor de la construcción de significados, conceptos y realidades y de su alteración, manipulación y negociación, por lo que las palabras, lo nombrable y lo innombrable, lo que se comprende y lo que se traduce, tienen un peso tan abrumador que desplazan y, hasta cierto punto, hacen incongruente el recurso a la imagen.

Sin embargo, esta historia no concluye aquí. Del mismo modo que la traducción del acuerdo estará disponible en línea para su libre consulta, los materiales textuales, sonoros y audiovisuales recogidos antes, durante y con posterioridad a esta exposición serán volcados en la página web de Clara Montoya para el libre acceso de cualquier persona interesada.

MONSERRAT PIS MARCOS es historiadora del arte y comisaria residente en Bath, Reino Unido. Se ha especializado en Gestión de Patrimonio Cultural y Comisariado de Exposiciones y ha trabajado para museos e instituciones culturales en España, Italia, Dinamarca, Estados Unidos y el Reino Unido. Sus proyectos expositivos más recientes son *Canaletto: Painting Venice* (2021), *Sunil Gupta: The New Pre-Raphaelites* (2021) y *The Body Observed. Magnum Photos* (2019). Actualmente ejerce como conservadora y comisaria en el Holburne Museum de Bath.

1. Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Subpart 2—Te Awa Tupua, 13 Tupua te Kawa, (d), 2016, p. 14.

2. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-etnologico/collezione/figura-del-dio-tu.html> (10.02.21).

3. Casi todas estas esculturas fueron quemadas en 1835 a instancias de los misioneros destinados en la isla. https://www.metmuseum.org/toah/hd/mang/hd_mang.htm (10.02.21).

4. Tregear, Edward. *A dictionary of Mangareva (or Gambier Islands)*. Wellington: J. Mackay, Govt. Print. Off., 1899. p. 109 <https://archive.org/details/adictionarymang00instgoog/page/n121/mode/2up> (10.02.21).

5. Tregear, Edward. *The Maori-Polynesian comparative dictionary*. Wellington: Lyon and Blair, 1891. p. 540. <https://archive.org/details/maoripolynesian01treggoog/page/n568/mode/2up> (10.02.21).

6. La página web de los Museos Vaticanos pone a disposición de los visitantes una imagen de la escultura, disponible en el siguiente enlace: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-etnologico/collezione/figura-del-dio-tu.html>

7. Para un análisis detallado de esta obra, véase González Cela, Jaime y Pedrón Nicolau, Manuela. *Clara Montoya: Próxima Centauri b. Catálogo de la exposición*. Madrid: Secretaría General

Técnica, Subdirección General de Atención al ciudadano, Documentación y Publicaciones del Ministerio de Cultura y Deporte, 2018, pp. 24-25. <https://www.promociondelarte.com/tabacalera/expo-365-clara-montoya-proxima-centauri-b> (10.02.21).

8. Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Subpart 2—Te Awa Tupua, Te Awa Tupua and Tupua te Kawa, 13 (b), 2016, p. 14.

9. Marne, Kennedy. «A Voice for Nature». National Geographic, 2019 <https://www.nationalgeographic.com/culture/2019/04/maori-river-in-new-zealand-is-a-legal-person/> (14.01.21).

10. Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Subpart 2—Te Awa Tupua, Te Awa Tupua and Tupua te Kawa, 13 (c), 2016, p. 14.

11. Marne, Kennedy. «A Voice for Nature». National Geographic, 2019. <https://www.nationalgeographic.com/culture/2019/04/maori-river-in-new-zealand-is-a-legal-person/> (14.01.21).

12. «(...) the aortic artery, the central bloodline of that one heart», The Whanganui River Report, Chapter 2. Customary Tenures. 2.6 The Maori Comprehension of Rivers, 1999, p. 38 <https://ngatangi.co.nz/assets/Uploads/Important-Documents/Whanganui-River-Report-1999.pdf> (14.02.21).

13. Para un análisis pormenorizado de ambas versiones, véase: <https://nzhistory.govt.nz/politics/treaty/read-the-treaty/differences-between-the-texts> (14.02.21).

govt.nz/politics/treaty/read-the-treaty/differences-between-the-texts (14.02.21).

14. The Whanganui River Report, Executive Summary, 1999, pp. XIII-XVIII.

15. «The key to the answer is in fact in the quality of the relationship between Maori and Pakeha and the ethical relationship of people to rivers. It is only when we appreciate that it is not possessions that most count but how we relate to, and respect the mana of, each other and the environment that we will understand the contribution that Maori thinking can make to a better society». The Whanganui River Report, Executive Summary, 1999, p. XIX.

16. «The Crown acknowledges that it has failed to recognise, respect, and protect the special relationship of the iwi and hapū of Whanganui with the Whanganui River» [...] «With this apology the Crown seeks to atone for its past wrongs, and begin the process of healing. This settlement marks the beginning of a renewed and enduring relationship between Whanganui iwi and the Crown that has Te Awa Tupua at its centre and is based on mutual trust and cooperation, good faith, and respect for the Treaty of Waitangi and its principles.» Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Part 3, Te Mana o Te Iwi o Whanganui—Whanganui Iwi redress, Subpart 1—Hei pounga wai hoe mai nā hō mātua—Crown acknowledgements and apology, 69 Acknowledgements (8), 2016, p. 46.

17. «Marae: Māori Meeting Grounds» [https://www.newzealand.com/uk/feature/marae-maori-meeting-grounds/#:~:text=The%20marae%20\(meeting%20grounds\)%20is,place%20to%20stand%20and%20belong](https://www.newzealand.com/uk/feature/marae-maori-meeting-grounds/#:~:text=The%20marae%20(meeting%20grounds)%20is,place%20to%20stand%20and%20belong) (28.02.21).

18. Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Schedule 8, Ngā Ripo o Te Awa o Whanganui, Statement of significance, (2) y (3), 2016, p. 88

19. Te Pou Tupua es el nombre que recibe la cara humana del río. Está integrada por dos representantes, uno nombrado por la Corona y otro por las tribus maoríes con intereses en el río. Te Pou Tupua es responsable del cuidado y del bienestar de Te Awa Tupua, así como de mantener las relaciones con todas las tribus y sub-tribus con intereses en el río. Véase: Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Commentary, Background information, Proposed Legal Framework (Te Pā Auroa nā Te Awa Tupua) (2016) y Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Subpart 3—Te Pou Tupua (2016), p. 17 y siguientes.

DUERO- MANZANARES- ARA- COLUMBIA. RITOS Y MITOS

230

JAIME
GONZÁLEZ
CELA Y
MANUELA
PEDRÓN
NICOLAU

231

Cuando mi bisabuelo era mozo, seguro una persona muy distinta a la que yo conocí sesenta años después, tenía una novia, una chica del pueblo. Solían llevar juntos las vacas al campo. Una tarde cuando volvían, ya anocheciendo, ella lo acompañó hasta casa a guardar las vacas y después fue para la suya y guardó sus vacas también, pero no entró en casa. Siguió andando hasta el río y se ahogó. La madrina de mi padre me contó esta historia, pero nadie más la recuerda. A veces pienso que la soñé, un sueño vívido de esos que se quedan como recuerdo de otras vidas. Fuera o no real, esta historia cambió mi relación con el río. Siempre había estado ligado a la muerte, pero a muertes accidentales, corrientes traicioneras. Nunca antes lo había visto como un aliado.

En 1962 se publica *Cómo hacer cosas con palabras* del filósofo J. L. Austin, donde se explica la capacidad del lenguaje de construir realidad. El escritor inglés habla de los enunciados performativos —en el original denominados realizativos—, que son aquellos

que hacen algo, es decir: que cuando el hablante los dice está generando un cambio en el estado de las cosas. Pone como ejemplo «lego este reloj a mi hermano», o lo que se dice en un contrato o el hecho de que un cura diga «yo te bautizo». No son frases que describen lo que está sucediendo sino que al ser dichas hacen que algo suceda. El de Austin es un texto que durante la década de los setenta jugó un papel importante para comprender la performance y su alcance. Según la comisaria y crítica de arte Chantal Ponbriand esta obra supuso en la historia de la filosofía una ruptura con la tradición humanista predominante en Occidente. Estar en el mundo dejaba de comprenderse como un fenómeno existencial vinculado a cualquier teología, para investigar situaciones, contextos y la manera en la que el lenguaje, que consiste en palabras y gestos, actúa sobre ellos. Esta capacidad de las palabras para transformar la realidad es más evidente cuando hablamos de textos legales ya que en su naturaleza está la gestión de las personas y lo que las rodea.

La artista Clara Montoya trae a la sala de exposiciones un caso especialmente evocador. Se trata del acuerdo entre el Estado neozelandés y los pueblos maoríes que establece la condición de persona para el río Whanganui. Es un relato sobre el río. Una ficción jurídica que le da forma, que reconfigura su concepción, al tiempo que muestra la tensión entre dos tipos de relaciones antagónicas: la interdependencia del río y las comunidades, hasta el punto de compartir un nombre, una única identidad; frente a la relación disciplinar, de control, que impone la legislación al necesitar establecer un tipo de entidad equivalente a la humana para proteger al río de la explotación y la destrucción. La obra que Clara Montoya presenta en el CCCC de Valencia invoca estas dos realidades a través del texto, la luz y el espacio del convento, señalando formas de conocimiento muy distintas: la fe, el sueño y la comprensión del entorno. Estas formas de conocimiento se vehiculan a partir de relatos que operan en un plano mitológico, que condicionan la mirada y generan emociones. Y es

en particular a través de una perspectiva mitológica desde la que nos interesa analizar esos relatos, los que nos afectan y definen nuestras relaciones, algo que estamos llamando mitología contemporánea. Lo que pretendemos con este texto es revisar algunos relatos que marcan nuestra concepción de los ríos. Empezaremos por los más cercanos.

Hay algo que no encaja en el Manzanares y no precisamente porque el río no quepa en la ciudad que atraviesa, Madrid. Las actuaciones políticas de los últimos cientos de años constatan un sentir general de desilusión con el tamaño de este río, como si a las capitales les correspondiesen solo ríos majestuosos. Esta supuesta incongruencia geográfica e histórica ha dado lugar a un trauma ciudadano que se desencadena a finales del siglo XVI. Previendo la que se le venía encima al Manzanares con el traslado de la capital a sus modestas orillas, Felipe II le construyó un puente monumental, el denominado de Segovia, que para los que no lo conozcan es un puente por el que cabrían cinco ríos Manzanares. El de esta construcción es un curioso intento de ennoblecimiento de arroyo por dotación de infraestructura. Seguramente se pensó que los paseantes asociarían el tamaño del puente al del río y la concepción de este último cambiaría. Pero el río sobredimensionado como fórmula de sanación del complejo capitalino de río pequeño no funcionó. Cuando se establece definitivamente la capital en Madrid a principios del XVII también da comienzo uno de los periodos más prolíficos de las letras españolas, el Siglo de Oro, del que brotan decenas de versos, gracejos y poemas dedicados a las poco impresionantes cualidades del Manzanares y a lo excesivo del puente que le habían colocado. Lope de Vega invita a «la venta del puente para comprar agua» y Quevedo lo llama «arroyo aprendiz de río» y de él se dice que era el mejor río del mundo porque era el único navegable a caballo, en referencia a que el pobre se secaba en verano.

Los intentos de cambiar el estatus del río a ojos de la ciudadanía y turistas se siguen sucediendo

a lo largo de los siglos, como consecuencia de la todavía incongruencia entre las escalas reales y las deseadas. Hay tímidos intentos de afrancesamiento del río y con la llegada de los borbones se construyen paseos pseudo-parisinos por los que tiempo después circulará la M-30, que muchos de nosotros vimos durante nuestra infancia a los lados del río. De hecho, puede que los madrileños tengamos más claro el trazado de la vía de circunvalación que el del propio río, ya que durante gran parte de nuestras ballardianas vidas este transcurría escoltado y casi sepultado por carriles de asfalto. Pero antes de la poco respetuosa, *fluvialmente* hablando, M-30 hubo otros intentos de cambiar el relato del madrileño afluente; porque como sabrán, el Manzanares, aunque duela en los orgullos capitalinos, no es otra cosa que el afluente de un afluente. Volviendo un poco atrás, cuando Francisco Franco se asentó en la ciudad tras la Guerra Civil, el río también era demasiado pequeño para las ínfulas del dictador. La cornisa del Manzanares cobró un papel importante en el imaginario nacional católico y, como señala el arquitecto franquista Luis Moya, se estableció un eje que conectaría la Catedral de la Almudena, el Palacio Real y la Casa de la Falange, es decir: la iglesia, el estado monárquico y el partido único. Ante este despliegue metafórico, el tamaño poco poderoso del río volvió a ser un problema y se decidió su canalización definitiva y construcción de esclusas para así lograr aumentar su caudal y de paso monumentalizarlo. Con este fin, las construcciones con las que se intervino el curso fluvial se realizaron al estilo herreriano, con granito y chapiteles. Se conectó así el río con el culmen de la arquitectura española en su período imperial: el Monasterio del Escorial. Esta operación, aunque consiguió que aumentara el caudal del río, disminuyó su fluir hasta convertirlo en un estanque sucio. El cambio de milenio trajo nuevos intentos de manipulación, para resolver desencuentros y proponer nuevas relaciones con la comunidad que se pueden resumir en dos acciones. La primera: una obra faraónica cuyo

neoliberal desarrollo dio pie a un enorme parque urbano a orillas del Manzanares. El resultado final es espectacular en todos los sentidos y como tal ha calado entre los madrileños que a medio pagar ya lo ven con buenos ojos. Pero los intentos de cambiar el relato del río continuaron y después de siglos de terapia para superar complejos y asumir su escala se decidió un cambio radical. La segunda gran acción fue el proyecto de naturalización del Manzanares, que está en las antípodas de Madrid-Río, la canalización escurialense y el puente de Segovia. Un proyecto menos teatral, que ha traído cañas y barro al río y con ellas animales que hacía siglos que no pasaban por aquí. Pero el Manzanares sigue siendo prácticamente un espejismo. Un río que desde el traslado de la capital a Madrid existe fundamentalmente en los relatos políticos y urbanísticos.

Jánovas es una pequeña localidad del Pirineo aragonés junto al río Ara. Como muchas otras de la zona está casi deshabitada, pero durante los meses estivales recibe numerosas visitas de viajeros y veraneantes, que casi nunca duermen dentro del pueblo. En cambio, una pequeña loma situada a la entrada de la localidad se llena de caravanas, furgonetas y tiendas de campaña. Desde aquí hay una vista preciosa del conjunto de casas, en su mayoría vacías o derruidas, y del Ara que transcurre entre la loma y el pueblo. Este es el último río salvaje de la región, el único cuyo curso natural no ha sido modificado artificialmente, aunque no por falta de proyectos. Por la mañana esa sensación de abandono en el pueblo desaparece. Se activan las obras que están en marcha en varias de las construcciones, ya que son muchas las casas que están siendo rehabilitadas por familias que poco a poco vuelven al territorio.

En 1951 se autorizó la construcción de un pantano sobre el río Ara para explotación hidrográfica de Iberduero —actual Iberdrola—. Diez años después se publicaba la lista de expropiaciones forzosas que afectaban a varias localidades del valle. Jánovas quedaría inundada, junto a otros pueblos y terrenos

de la zona, y su población sería desplazada, práctica habitual en todo el país. La Ronda de Boltaña le escribió una *Habanera triste* —puedes escucharla en Youtube— que en su estribillo cantaba: «*Quién me iba a decir a mí / que soñaba con el mar / que en un maldito pantano, ayayay / mi casa iba a naufragar / A Jánovas digo adiós / a La Velilla y Lacort / adiós, barquitos hundidos, adiós / mi pobre país, adiós*». Pero Jánovas no cedió tan fácilmente. Fueron dos décadas de resistencia por parte de sus habitantes, con unas pocas familias que se negaron a abandonar el pueblo, mientras la corporación encargada de las obras dinamitaba varias casas y destrozaba campos y sistemas de regadío para echar a tantas otras. En los noventa se llegó a construir un túnel que pretendía desviar las aguas pero ellas mismas lo reventaron y en 2001 llegó la declaración definitiva que descartaba la construcción del pantano por su impacto medioambiental. Desde 2008 el pueblo se encuentra en un proceso de reversión. La asociación de vecinos solicitó la restauración de los suministros públicos, que han llegado hace apenas dos años, el desmontaje del túnel de desvío y la devolución de los terrenos expropiados. Por supuesto, los trámites para la revitalización de Jánovas no están siendo sencillos. Ahora es Endesa quien gestiona esos terrenos. El censo de población registraba en 2015 una sola persona empadronada en Jánovas. Ahora son tres.

En el documental *DamNation* (2014) Elmer Crow, anciano del pueblo originario Nez Percé de Norteamérica, recuerda la construcción de la presa Dalles en el río Columbia que inundó el territorio que habitaban, provocando otro genocidio cultural:

«Las cataratas Celilo habían desaparecido ¿Cómo crees que me sentí? Conocía lo que había allí y sabía lo que habían hecho. A veces salgo y miro ese lugar. Aún puedo ver dónde deberían estar algunas cosas y ya no están allí. El viento cambió debido a las superficies planas que suben por el Columbia. La temperatura del agua ha cambiado. El agua muerta dificulta que los peces suban y bajen.

Y ahora todo esto es un gran cuerpo de agua, nada más. No significa nada para mí. Lo único que significa es lo que se llevaron. Lo que estas presas hicieron fue destruir mi país por completo. Este no es el país que nosotros recordamos.»

Rebecca Miles, directora ejecutiva de los Nez Percé, añade:

«Algunos ancianos nunca volvieron allí, porque era devastador, como una muerte, decían. Como un funeral, y no podían volver a pasar por eso.»

En 2019 se publicó un estudio que analiza cómo las representaciones del ciclo del agua obvian en su inmensa mayoría la intervención de la acción humana. Toma como caso de estudio diagramas empleados por profesores, investigadores y legisladores de distintos países para demostrar la percepción distorsionada que, fundamentalmente a través de la educación formal, se establece acerca del ciclo global del agua. Si has estudiado en un ambiente similar al nuestro, recordarás esos diagramas en los libros de texto: una montaña a la izquierda, un mar a la derecha, nubes blancas, nubes grises, un sol, un río y flechas que conectan todo ello en un circuito cerrado. No hay presas que interrumpan el transcurso del agua o el movimiento de los animales que la habitan, no hay canalizaciones a las huertas o las grandes ciudades, nada que sugiera la acción capitalista sobre el territorio. Los diagramas son representaciones simbólicas, sí. Muestran una idea y no una realidad física, pero ante la falta de contacto directo con los procesos hidrológicos, la magnitud del fenómeno y la predominancia de lo visual en el conocimiento occidental, estas imágenes construyen pensamiento y condicionan nuestra percepción del medio. Son las que proyecta tu mente al escuchar ese concepto. Por ellas asociamos el ciclo del agua con un proceso circular. Son relatos que nos afectan. Son mitología contemporánea.

Además de remarcar cómo los diagramas tienden a simplificar un conjunto de complejas

dinámicas, entre los datos que ofrece el estudio destaca la homogeneidad de este tipo de imágenes y la tendencia a representar zonas geográficas limitadas —que por supuesto corresponden a vistas idealizadas de ecosistemas del hemisferio norte— siendo poco habitual que se ofrezca una visión global o diversa. Solo el 15% de los diagramas incluyen la intervención humana en el ciclo del agua y únicamente el 2% refleja los efectos del cambio climático o la contaminación. Si partimos de un imaginario tan distorsionado para entender el comportamiento de las aguas, ¿qué relaciones podemos establecer con los ríos? Necesitamos relatos que generen otras conexiones, otras sensaciones, otras emociones; revisar los que tenemos y dibujar otros que nos hagan percibir la complejidad de los organismos vivos, que no proyecten falsas sensaciones de dominación, de mecanismo engranado en perfecto funcionamiento esperando a la maquinaria explotadora. El mitólogo Joseph Campbell hablaba de los mitos que nos rodean como de una música que bailamos aunque no podamos reconocer exactamente su melodía. Esta idea nos sirve como impulso para pensar en esas melodías que con distintas frecuencias recorren la tierra y nos anima a agudizar el oído, en un ejercicio de escucha que nos haga bailar melodías alternativas que escapen del delirio controlador sobre la naturaleza.

MANUELA PEDRÓN NICOLAU y JAIME GONZÁLEZ CELA se dedican al comisariado y la educación en arte contemporáneo. Su trabajo como colectivo se centra en la investigación artística y su capacidad para generar narraciones que exploren lo social y lo político. Han desarrollado proyectos curatoriales para CaixaForum, Hangar Barcelona, Real Academia de España en Roma, Museo de la BNE o La Fragua de Tabacalera Promoción del Arte, entre otros.

MATERIAL CONSULTADO

— John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones* (1962), Paidós, Barcelona, 1982.

— Chantal Pontbriand (ed.), *PER/FORM. Cómo hacer cosas [sin] palabras*, CA2M / Sternberg Press, Madrid, 2014.

— Luis Moya, «Relaciones del río Manzanares con la ciudad de Madrid a lo largo de la historia», en *Dal Manzanares all'Oreto due realtà a confronto per un progetto di parco fluviale a Palermo*, ed. Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, Palermo, 1993.

— Alfredo López Serrano, ponencia: «El río Manzanares en los escritores del siglo de Oro», 2001.

— M^a Ángeles Fernández y J. Marcos, «Jánovas, el último capítulo de una expropiación impune», 11/10/2019, *lamarea.com*

— Resolución sobre la extinción de la concesión relativa a los saltos hidroeléctricos de Fiscal y Jánovas en el río Ara y de Escalona-Boltaña entre los ríos Ara y Cinca, 17/06/2008, Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marítimo.

— Ben Knight y Travis Rummel, *DamNation*, documental, 2014.

— Benjamin Abbott, Kevin Bishop, Jay Zarnetske, Camille Minaudo, F. Chapin, et al., *Human domination of the global water cycle absent from depictions and perceptions*, Nature Geoscience, Nature Publishing Group, 2019.

— Chris Joyce, Ally Bull, Rosemary Hipkins and Bill MacIntyre, «Putting the Nature of Science strand into the water cycle», en *Set: research information for teachers*, New Zealand Council for Educational Research, 2008.

— Joseph Campbell, *El poder del mito* (1988), Capitán Swing, Madrid, 2016.

— Emmanuele Coccia y Jorge Godoy, «Coexistencia entre distintas especies», en *Arq 106: Coexistencia*, Santiago de Chile, 2020.

— Davi Kopenawa y Bruce Albert, *The falling sky. Words of a Yanomami Shaman*, Belknap Press / Harvard University Press, Cambridge (MA) / Londres, 2013.

Además de conversaciones con Clara Montoya, Hilo Moreno y Adriana Reyes.

SOBRE EL RÍO-PERSONA Y LA NO- PROPIEDAD

242

CONVERSA- CIÓN CON FERNANDO SCORNIK GERSTEIN

243

Para empezar, voy a decir algunas cosas, sobre la propiedad del suelo, que dijeron algunos escritores muy famosos. Creo que es importante. La primera mención que voy a hacer es de John Stuart Mill, que era un escritor inglés del siglo XIX, que dijo: «Los terratenientes se hacen ricos mientras duermen, sin trabajar, arriesgar o economizar. El incremento del valor de la tierra, surgiendo como surge del esfuerzo de la comunidad entera, debe pertenecer a la comunidad y no al individuo que tiene el título de propiedad». Lo que está diciendo Georges John Stuart Mill es que el incremento del valor del suelo no lo produce el esfuerzo del propietario. El valor del suelo en sí crece por el valor del suelo de la comunidad. Un terreno construido vale lo mismo que un terreno vacío sin contar el valor de la casa. El suelo aumenta de valor no por lo que ha sobrevenido, va sobre el suelo la mejora que vale como mejora, pero el valor del suelo en sí, vale solo por lo que lo rodea. Churchill, a quien no se le puede acusar, ciertamente, de comunista, dijo que «la tierra es una

necesidad de la existencia humana, fuente original de toda riqueza que está limitada exactamente en extensión, y tiene una posición geográfica fija. La tierra, digo, difiere de todas las otras formas de propiedad por estas primarias y fundamentales condiciones». Algunos escritores muy famosos, como Mark Twain, dijeron claramente que «la tierra pertenece al pueblo, creo en el impuesto único, en el impuesto único al valor de la tierra», que era la proposición del economista americano Henry George. También dijo, con sorna, Mark Twain: «Comprende la tierra, que ha dejado de fabricarse». Hubo muchos otros pensadores que hablaron sobre la propiedad de la tierra. Por ejemplo, Jaques Jacques Rousseau, en el siglo XVIII, dijo: «Estarás perdido si olvidas por una sola vez que los frutos de la tierra nos pertenecen a todos pero que la tierra propiamente dicha no pertenece a nadie». Con lo cual quería decir que en realidad la tierra es propiedad común mientras que los productos de la tierra pertenecen a quien tenga la pertenencia de la tierra en ese momento.

La tierra es una parte de la naturaleza, como el aire y como la luz del sol... y el agua. El agua, el aire y la luz del sol. La tierra es un recurso natural, no ha sido creada por el hombre. Estaba allí antes de que los hombres llegaran y por eso la tierra no debe ser propiedad de un individuo de forma absoluta. Alguien puede tener la tenencia de una tierra siempre que entregue el valor de la renta a la comunidad, es decir, el que tiene la tierra en realidad es un arrendatario de la comunidad.

El río, como la tierra, tiene que ser propiedad común, tiene que estar a disposición de todos lo que lo rodean, no puede ser propiedad individual de nadie.

El río, como la tierra, no se pertenece a sí mismo. La tierra pertenece a todos y el río pertenece a todos. Eso de que el río pertenezca a sí mismo no es

una noción clara, es una noción confusa. El río no se pertenece a sí mismo.

El río, como tal, no tiene derechos. Yo eso no lo veo claro. Los que tienen derechos son los usuarios del mismo. Los que están a las orillas del río. A mí, el darle personalidad al río, no lo veo como una solución, Clara, lo veo como una fantasía. El río, en realidad, no tiene personalidad, lo mismo que la tierra no tiene personalidad. La tierra es parte de la naturaleza, como el río es parte de la naturaleza y como parte de la naturaleza debe estar a disposición de todos y esa es la forma correcta de interpretarlo. Lo otro es una fantasía.

No, no. Me parece una fantasía, Clara. Darle personalidad jurídica a un río no le veo mucho sentido, lo mismo que no le veo mucho sentido darle personalidad jurídica a la tierra. Es una cosa que no cuadra porque la tierra no tiene personalidad jurídica como no tiene personalidad jurídica el aire, como no tiene personalidad jurídica la luz del sol.

Las empresas tienen personalidad jurídica porque son creación del trabajo humano, pero la tierra no y el agua tampoco. Hay que diferenciar claramente aquello que es creación del trabajo humano, que puede ser propiedad privada, y aquello que no ha sido creado por el trabajo humano. Lo que no ha sido creación del trabajo humano, como es la tierra o como es el agua, no puede ser apropiado privadamente. Solo puede darse el uso de la tierra o el uso del agua del río pagando un derecho a la comunidad por ese uso que se llama la renta. Eso se llama la renta de la tierra o la renta del agua. Una persona puede usar el agua o puede usar la tierra, pero pagando la renta, el valor de renta del agua o de la tierra a la comunidad, con lo cual se respeta el derecho de propiedad en el bien común que la tierra genera.

Pues lo que hay que hacer es dividir la renta, que la comunidad pague la renta, la que usa el río

que pague la renta, si una parte la usa la maorí, que la maorí pague la renta, y si la neozelandesa lo usa, que pague la renta por lo que usa. Pagando la renta la comunidad, no hay ningún problema en la apropiación del uso.

Pueden tener concepciones diferentes pero la renta es una sola. La renta de la tierra o la renta del agua es una sola, no hay dos rentas, una sola renta. Entonces el que usa la tierra o el que usa el agua, tiene que pagar por la parte que usa, la renta a la comunidad. El darle una personalidad al río, yo no lo veo una solución, me parece una fantasía que confunde las cosas, es confundir las cosas. Una cosa es la propiedad privada de la naturaleza y otra cosa es la propiedad privada de aquello que ha sido creado por el hombre. Una empresa es fruto del trabajo humano. La tierra o el agua, no lo son.

No tiene que confundirte por el tema de la personalidad. Eso no significa nada. No es darle personalidad al río lo importante. Lo importante es a quien se paga el derecho de usar el río.

Hay mil casos, pero los principios básicos son clarísimos. Hay variantes, hay casos en que las mejoras dan valor al suelo, hay casos en que se destruye el suelo, pero el principio básico es aquello que dije. Por eso que Adam Smith, el padre de la economía política, dijo en su libro famoso *La Riqueza de las Naciones*: «Las rentas de la tierra son una especie de ingreso del cual el propietario, en muchos casos, se beneficia sin ninguna atención ni cuidado de su parte. Las rentas de la tierra son entonces, tal vez, una especie de ingreso que mejor podrá soportar un impuesto particular sobre ellas». Ese impuesto particular sobre ella es el que propuso el americano Henry George, que propuso un impuesto que capturara el valor de renta de la tierra, con lo cual se hacía justicia a la comunidad. Ese es el tema, claro, como con el agua. ¿Hay otros casos especiales, particulares? Sí. Hay casos particulares pero el principio esencial es el que digo yo. ¿A quién se paga la renta

del suelo? La renta del suelo hay que pagarla a la comunidad, no al propietario, porque en el sistema actual el propietario de la tierra se queda con la renta, es decir, el inquilino de la tierra cultiva el terreno y paga la renta al propietario y no a la comunidad. Ese es el sistema de propiedad privada de la tierra. ¿Qué es la propiedad privada con ese sistema? Es la apropiación de la renta del suelo por el propietario. En los países anglosajones se distingue mejor esto, se distingue bastante mejor que en los países latinos, por eso, en Australia hay mucha tierra destinada a la explotación, pero la renta de la tierra hay que pagarla a la Corona, la propietaria evidente del suelo es la Corona, y el que tiene el uso de la tierra solo tiene el usufructo. El 60% de la tierra de Australia está ahora así... La Corona es la comunidad. La tierra pertenece a la Corona y se da su uso y la renta de la tierra se paga a la Corona. En los países anglosajones se distingue mejor que en los países latinos, porque hay una larga tradición de impuestos sobre la renta del suelo. Y está la influencia de Henry George, el americano que fue el que propuso el impuesto único del valor de la tierra para mantener a la comunidad. Tolstoi dijo sobre Henry George: «La gente no discute las enseñanzas de Henry George, simplemente no las conoce. Y es imposible hacer otra cosa con sus enseñanzas porque aquel que las llega a conocer no puede si no coincidir con ellas» ¿Qué es lo que decía Henry George? Muy simple: decía que la tierra es propiedad común y que, por lo tanto, las rentas de ellas se han de pagar a la comunidad a través de un impuesto único sobre la renta del suelo. Al poner un impuesto único sobre el valor de la tierra se captura la renta del suelo.

Tú tienes que poner en claro las cosas. Clara, tienes que decir que lo importante es cómo se distribuye la renta del río: cuánto pagan los indígenas y cuánto pagan los neozelandeses. Eso es la forma de resolver el tema con equidad. No hay otra forma.

En el sistema en que vivimos nosotros, en Europa occidental, todo pertenece a particulares, menos en los países anglosajones, sobre todo las ex-colonias anglosajonas: Australia, Nueva Zelanda, Singapur donde, en general, la tierra pertenece al Estado. En Singapur, la tierra pertenece totalmente al Estado y uno puede comprar un apartamento, pero no compra el suelo. El suelo pertenece al Estado, hay que pagar un valor de renta por el suelo. Puedes comprar un apartamento, pero tienes que pagar un valor de renta al estado. La tierra no es propiedad privada en Singapur.

Yo diría que lo más excepcional es reconocer que la tierra y el agua son parte de la naturaleza, igual que el aire o la luz del sol. Una parte de la naturaleza no puede ser objeto de apropiación privada, solo puede ser objeto de uso, pero no de apropiación privada.

UN TRUEQUE

250

GUILLERMO
ESPINOSA

251

Vamos a hablar de dinero. Solo un poco: no se avergüencen todavía. Lo sé, es un tema delicado, molesto, que produce embarazo y resulta demasiado prosaico, vinculado a una realidad tan cotidiana y banal que aún hoy no le hemos dedicado un solo razonamiento filosófico de envergadura. Ni una simple «Ética del dinero», en su modo siempre mayestático, universal y ajeno a la contradicción, kantiano, porque sabemos que no la debe tener o no la puede tener o nos han convencido de que sería ridículo o nefasto que algún día la tuviera. No lo merece ese bien escaso, o no tanto; escaso para una mayoría que crece, y lo contrario para una minoría que se reduce: porque cada vez son menos aquellos a los que les sobra, aunque cada vez les sobre en mayor cantidad.

Esperen un momento. No, no vamos a hablar de dinero. Vamos a hablar de un río: un caudal que también es verde, generalmente, y también fluye perenne, aparentemente eterno y estable, posibilitando la vida de una forma más universalmente aceptada y aceptable, más profunda, más ontológica —si

admiten la metáfora—, más antigua y necesaria, más acorde con lo que realmente significa una palabra como «vital»...

No, no: debemos volver a comenzar. Vamos a hablar de un trueque, disculpen la incapacidad de este sujeto torpe que les escribe: sí, vamos a hablar de un trueque concreto, el que justifica que yo esté escribiéndoles esto y ustedes sufriendo, entre tantas dudas, pero también del trueque como hecho humano, de sus supuestos orígenes y lo que el trueque conlleva, visto objetivamente, o quizá no: cualquier aproximación será finalmente individual, mía, y por tanto abiertamente subjetiva.

Me metí en este lío, el de escribir esto que leen, por un trueque. Hace un par de años conocí a una artista, Clara Montoya, a través de una pareja de comisarios, Manuela y Jaime —atrás o delante de este texto, encontrarán otro suyo—. A los que yo había metido en otro lío distinto —me merezco, pues, el de ahora, aunque en este me haya metido yo solo—.

Por aquel entonces gestionaba un pequeño espacio independiente de *site specific*, una vitrina acristalada a la calle: Frágil, se llamaba. Ya no existe. Era un espacio que había heredado de otros comisarios y que, razonablemente y tras tres años de proyectos mensuales, debía liberar en manos de otra visión distinta. Con un presupuesto tan irrisorio que realmente les traspasaba un «apasionante» marrón. Pero ellos aceptaron y yo, que vivía al lado, les prestaba cierta asistencia técnica: en el fondo me sentía culpable.

Clara era una de las artistas que habían invitado a participar. Me gustó el trabajo de Clara, su forma de manejar con precisión recursos para nada fáciles como la sinestesia o la sinécdoque: dos figuras asociadas a la retórica de la sustitución, del trueque. Aquella pieza, «Antípoda», vinculaba el espacio y tiempo españoles con el de Nueva Zelanda, jugando con ambos de manera real y metafórica. Te mostraba el día soleado de Wellington desde la nubosa noche madrileña, para hacerte comprender el sentido exacto que vuelve volátil y coyuntural esta existencia individual nuestra, común y compartida,

que no es más que una construcción sustentada en la preeminencia de aquello a lo que no te puedes sustraer: la apariencia de lo real. Te ponía al borde de este nuestro mundo, y de cualquier otro mundo, en el abismo insondable y relativo del espacio y el tiempo. El día del desmontaje, no sé si por un comentario mío o suyo, no lo recuerdo, me ofreció una parte de la instalación —un mapamundi alterado— como un trueque: yo me comprometía a enviarle un texto sobre su trabajo. Nunca escribí ese texto: en mi tolerable holgazanería, lo dejé correr. Un año después volví a encontrarme con Clara: avergonzado, le dije que me pidiera el texto cuando realmente lo necesitara. Ese momento ha llegado, esta es la consumación de ese antiguo pacto: el objeto de ese trueque tanto tiempo retrasado.

Siempre me ha maravillado la enorme generosidad de los artistas. Unos seres dotados de un objetivo que les impele, llámenlo razón o necesidad, a lanzar ideas al mundo, enfrentarlas a un escrutinio público constante sobre aquello que no pueden impedirse realizar, y del que pocas veces obtienen el rédito que realmente buscan. Muchos ni siquiera llegan a vivir plenamente de su trabajo. Hay, como en toda actividad humana, un sueño de base, que se mezcla con un yo o un ego, y con ambiciones secretas, algunas vergonzantes, otras puros ideales: estéticos, políticos, morales. Los artistas, como Clara conmigo, son habituales practicantes del trueque. A veces, muchas, lo son forzosamente. Esos museos y centros de arte contemporáneo que viven abiertamente de su trabajo, su elemental razón de ser, apenas les retribuyen por él. Necesitados de alimentar sus propias estructuras —desde los puestos directivos y de oficinas a los seguros, pasando por la vigilancia o la limpieza—, el trabajo de los artistas —el tiempo dedicado a la creación, para que nos entendamos— habitualmente ni se cuantifica ni se incorpora al presupuesto: se les impide monetizarlo. Si acaso, se les sugiere, en un abierto y cómplice fraude de ley, que lo valoren e incluyan en esos «gastos de producción» que generalmente se justifican

con facturas de lo fungible. La contraprestación, el trueque, es «el salto curricular», el «prestigio», la «exposición pública», un «que tu obra se pueda ver en condiciones» o ese «piensa lo que esta exposición puede hacer por tu futuro». En ocasiones, se les hace alguna velada promesa de adquisición de obra —que lógicamente van a compartir con algún intermediario, su galerista—, cuando no se les exige alguna cesión —otro «trueque»— y se les deja la posibilidad de que el trabajo realizado lo comercialicen ellos después de exhibido, por sus propios medios —que siempre incluyen al intermediario—. El artista trabajaba en el fondo por un espacio de exhibición o un catálogo razonado, por la gloria de verse en un retrato mass-mediático u obtener una crítica impresa, y por la promesa de un público y de dar a conocer su trabajo. No por dinero, algo tan prosaico. Esto, desgraciadamente, sigue siendo así en la mayoría de los casos. Todos cobran, el artista no. —He de hacer ahora un inciso: la artista me asegura que esta institución para la que ha realizado este trabajo sí le ha pagado unos honorarios: satisface ver que tanta denuncia sistemática de lo irregular e injusto esté empezando a dar sus frutos—.

El artista alimenta su carrera a base de trueques, trueques interminables, trueques en un mundo donde el trueque tiene un valor subjetivo y simbólico, y lo que impera es la transacción monetaria: todo se ejecuta con dinero. El trueque está en otro plano marginal. ¿Es tonto el artista, o se lo hace? ¿Tiene otra posibilidad el artista, o no le dejan? Esa aparente bondad del trueque, de la que nos convencen casi desde pequeños, pintándolo como un sistema natural anterior al capitalista, no es tal: es el principio de la gran tangada, de la estafa del acuerdo desigual, del colonialismo y la opresión. Es similar a aquellas quincallas —espejos, latón y cuentas de cristal— que los colonos del Nuevo Mundo ofrecían a unos fascinados indígenas para comprar una pradera, un valle, una isla o un río. Similar a las permutas forzosas por las que se les trocaban sus fértiles tierras por zonas desérticas y baldías. El trueque impone

una valoración subjetiva del bien que se intercambia: y generalmente lo accesorio, desconocido y escaso, por más inútil que sea, tendrá más valor que lo importante, conocido y abundante, por más necesario que sea. Piensen en la famosa pirámide de necesidades de Maslow y podrán apreciar, que no comprender del todo, por qué un diamante de apenas un quilate (0.20 gr.) vale más que ochocientos kilos de arroz, o un bolso *made in France*, el salario con el que una familia de clase media vive y se alimenta un mes. ¿Es el ser humano estúpido? No, el ser humano es eminentemente simbólico. O al menos valora más el símbolo que la evidencia de su necesidad.

Lo que nos cuentan del trueque está socialmente dirimido, sin pruebas, por lo que estableció en su momento Adam Smith: un fenómeno connatural a la división del trabajo, sustentado en el intercambio entre particulares de mercancías de lo que uno carece y necesita por lo que otro tiene de excedente y le es innecesario, y viceversa. Aparentemente justo y natural. Smith dijo que con esto surgió la propiedad privada. Hoy sabemos que no es así, sino más bien al revés. Hoy sabemos que el trueque solo se da en sociedades donde ya ha aparecido la propiedad privada, y que no hay prueba alguna de que esto haya sido al revés y sí muchas de que es como les cuento ahora: el trueque surge cuando alguien establece que algo es suyo, y solo suyo, en un mundo anterior donde todo era común y compartido. Es el prurito del fin de la colectividad, no el motor de su fin. El motor de ese fin es la codicia, el egoísmo, el deseo de supremacía y la violencia. Hasta hoy, cuando realmente ya no podemos ni vislumbrar ni comprender cómo una sociedad podía existir en colectividad, sin la necesidad o el deseo de individualidad y preeminencia. De ahí la aparente bondad del trueque, como fase inicial de la aparición de un sistema que nos parece más injusto, el del dinero. Porque el trueque también aparece de forma natural ahí donde el dinero comienza a flaquear, cuando caen los imperios o se producen crisis sistémicas.

Supongo que todo esto que les cuento les está sonando cada vez más marxista: obviamente, Marx estipuló que tanto sin una valoración objetiva, como con ella, el trueque suponía casi siempre una explotación o un robo. Vino a decirnos que el mundo del juego económico es perentoriamente injusto. En lo que atañe al trueque, por problemas como la doble conciencia de necesidades, el cálculo del valor —cuando es ajeno a una unidad de valor como la que ofrece el dinero—, la plusvalía, las dificultades espaciales y temporales del intercambio, las diferencias entre el valor capital y el valor de necesidad... el trueque solo se puede entender y llevar a cabo hoy en un mundo de dinero, y la existencia misma del dinero imposibilita la posible justicia o bondad del trueque. Uno puede estar muy satisfecho hoy con su cambio, y mañana saberse engañado y estafado por él cuando el cambio se monetiza y el valor se altera. El trueque apela siempre a unas circunstancias tan subjetivas que redundará siempre en una máxima: alguien siempre habrá hecho mejor negocio que el otro. Y punto.

Cuando Clara me avisó para reclamarme lo que en justicia era suyo —tengo su pieza en mi casa desde hace años—, hizo honor a su nombre al avisarme de que todos los demás autores de esta publicación cobrarían una cantidad monetaria. Yo no, en virtud de nuestro trueque. Me dio un tiempo para que me lo pensara, y también la posibilidad de negarme. Habida cuenta de que, en estos tiempos de crisis, con la exacerbación de una pandemia global, mi situación económica roza el desahucio. Estoy exagerando, mintiéndoles. ¿O no lo estoy haciendo? De cualquier modo, así esto resulta más dramático, más simbólico también. No me tengan en cuenta la trampa: está justificada en la búsqueda de su empatía. Imagínenme pues en una situación al límite y en el margen de cualquier sistema económico, utilizando las herramientas que la realidad impone a los desarraigados: el sableo, la picaresca, la mendicidad cómplice, el endeudamiento, la venta de todo bien que se posee, la economía sumergida,

el trampeo. La realidad de muchos artistas. Una realidad paralela pero palpable, estresante, poco recomendable, que te hace envejecer más rápido y te envilece más hondo. Y que sufren muchos a día de hoy, los que no leen este volumen ni sabrán de su existencia porque tampoco se lo podrán permitir y tienen otras urgencias. En este trueque propuesto, enfrentado a unas condiciones distintas para mí y los otros, se dan elementos comunes a lo que vive el artista: el principal, aparecer aquí junto a otros nombres, todos respetables y más conocidos que el mío. Por inmanencia del conjunto, mi presencia dentro de él «algo puede hacer por mi futuro». La otra razón de peso, de mayor peso, es que se lo debo. Tengo una obligación simbólica. Hice un pacto. Y no me gusta romper promesas.

Sé que Clara se siente algo culpable. Días después de haber aceptado lo inevitable, recibo un mail en el que me dice: «Solo matizar que, dependiendo de como valores el objeto de nuestro trueque, en esta circunstancia se te paga menos... o más que a los demás», seguido de un emoticono de guiño. Clara es buena, no merece saber que igual ahora vendería sin miramientos y al mejor postor, no, a cualquier postor y por cualquier cantidad, ese «objeto de nuestro trueque». No lo cambiaría: lo monetizaría. Algo muy complicado en estos tiempos —también uno de los problemas del trueque mismo: la dificultad de hacer el intercambio cuando uno quiere, debe o necesita—.

También sé los motivos por los que Clara me ha ofrecido que escriba este texto, y por qué ha de ser este y no otro, en cualquier otro momento. Está la existencia misma de nuestro trueque, y lo que tiene en relación con esa desleal práctica colonial para un proyecto que habla de colonialismo, poscolonialismo y restitución histórica. También el que yo posea una parte del primer proyecto que realizó relativo a una tierra, Nueva Zelanda, de profundas implicaciones personales para ella, que ahora ha vuelto a pensar. También por el propio río Whanganui, que en su nueva condición legal de persona seguirá

relacionándose con el resto de personas como siempre hará un río: en un trueque constante del que solo espera y debería obtener respeto, agradecimiento y bondad. Un río que es la lágrima de un Dios, que dio cobijo y alimento a un pueblo que lo consideró su hermano, que fue alienado por otro pueblo extranjero invasor, que utilizando engaños, trueques y pactos rotos siguió expoliándolo y monetizándolo sin medida hasta verse forzado, en un conflicto legal de más de 140 años, a reconocer que no es dueño hoy de nada, mucho menos de un recurso y una fuerza natural que es ya y para el futuro una persona, dándole la patada definitiva y necesaria a nuestra construcción tradicional y etnocentrista de lo racional. También que en el trueque está la base estética del proyecto, con una artista que sustituye el agua por la luz para dar forma real, a miles de kilómetros de distancia, a lo que materialmente no puede transportar. También porque esa sustitución es el fondo de la historia misma: de un pacto entre las comunidades maoríes y los neozelandeses de origen occidental para transmutar la esencia de lo real y alcanzar al fin el perdón, la reconciliación y una comprensión mutua más profunda, que el hombre occidental parece que solo sabe asumir por certificación legal. A través de un símbolo desgranado en confusas palabras y constituido en papel, frente a un pueblo en donde el símbolo es el sustrato mismo de lo real, allí donde la certeza y el misterio se construyen sobre una misma materia visible.

Por todo esto he escrito este texto. Por todo esto, ya fui resarcido con anterioridad. Por todo esto, no lo voy a cobrar.

GUILLERMO ESPINOSA (La Laguna, Tenerife, 1975) es periodista cultural y comisario de exposiciones. Inició su actividad dentro del proyecto no institucional Casas y Calles, fue cofundador y director de The Black Pillar y comisarió tres años el Espacio Frágil. Fundó también PAMM (Performing Art Mirror Madrid), fue Director Artístico de la Feria de arte Justmad5 y colaboró durante un lustro con la feria Estampa Arte Contemporáneo. Vive y trabaja en Madrid.

LA PERSONA ES UNA FICCIÓN CARGADA DE FUTURO

260

SARA
GARCÍA
FERNÁNDEZ

261

El derecho romano creó hacia el 81-84 a.C. la *fictionis legis Corneliae*, la cual permitió realizar ficciones legales que venían a solucionar gran parte de los problemas derivados del cautiverio que tenía el imperio romano durante su expansión. Dada la situación de que una mujer embarazada cayera prisionera y diese a luz a su hijo en cautiverio, este sería considerado libre en virtud de esta ley y capaz de hacerse cargo de los bienes que le perteneciesen. Bajo esa misma ley, el ciudadano romano cautivo se consideraba muerto en el mismo momento de ser apresado, evitando que la pérdida de su *status libertatis* conllevara la pérdida de su *status civitatis* y con ello la nulidad de su testamento¹.

En estas dos situaciones, la ficción legal se genera para proteger los derechos de los ciudadanos y su descendencia. Igual que la madre, el hijo es efectivamente prisionero, sin embargo, la ley construye una ficción que permite actuar *como si* fuera libre. De igual manera, aunque vivo, el cautivo es considerado *como si* estuviese muerto. Este *como si* es de

una importancia radical, pues instituye una retórica de la comparación que formará parte de los modos utilizados por el derecho².

La *fiction legis Corneliae* es el origen de la estrategia legal actual más sofisticada para la protección del medioambiente. Sin ese salto a la ficción dado por el derecho romano, no existiría la posibilidad de haber concedido el estatus de persona al río Whanganui, que la artista Clara Montoya ha hecho objeto de sujeto de esta exposición. Ni a él ni al río Atrato en Colombia, ni al Ganges o al Yamuna en la India, ni al Colorado en Estados Unidos, entre otros a los que en la última década los tribunales de diferentes países del mundo les han otorgado el estatus de persona legal o entidad sujeto de derechos³.

La pregunta sería, ¿para qué necesitamos hacer uso de esta ficción y considerar a los ríos o a otras entidades naturales como personas para poder protegerlos? La respuesta rápida, que no sencilla, es porque las personas son las que poseen más derechos en nuestros ordenamientos jurídicos, incluido el no ser propiedad de nadie; de esta manera quedarían protegidas las entidades naturales de verse apropiadas. La paradoja, que expone la carencia consabida de estos ordenamientos respecto a la concepción más amplia de los sujetos de derechos, es que el estatus de persona les sea otorgado para protegerlas, precisamente, de las personas. Parece que hemos llegado a un callejón sin salida en cuyo muro final se encuentra la exhortación a mirar más allá de nosotros mismos. Y efectivamente este fenómeno de concesión de personalidad legal planteada desde los años setenta en textos como *Should trees have standing?*⁴ se une al surgimiento de la disciplina del derecho ambiental y parece señalar una cierta deriva del antropocentrismo al ecocentrismo legal, cuya potencialidad resulta esperanzadora.

Sin embargo, no son pocas las complicaciones que surgen de esta aplicación de la ficción legal. En el caso de los ríos, las concreciones incluyen la dificultad de establecer los límites del río, la elección de las personas físicas que actuarán en nombre del río

y de que sus decisiones sean las más beneficiosas para el río como tal y para su ecosistema, su importancia para los pueblos indígenas, la posibilidad de su extinción o de los daños infligidos y la necesidad o no de considerar el ecocidio como crimen, o cuáles serían no sólo sus derechos sino también sus obligaciones, por ejemplo, en el caso de que el río cause inundaciones⁵, por no hablar de los malabarismos legales necesarios cuando su cauce transcurre por varios países, como sucede con el Ganges.

En el caso del Whanganui, el acuerdo señala en su apartado 12 que el río es aquello comprendido «desde las montañas hasta el mar, incorporando todos sus elementos físicos y metafísicos»⁶, por lo que —en una interpretación libre (y poética) de la ley— me llevaría a pensar que la instalación de Clara Montoya en el Centre del Carme Cultura Contemporània de Valencia podría ser considerada como uno de esos elementos metafísicos del río.

Lo cierto es que, a pesar de las dificultades implícitas, legislaciones concretas como estas parecen más efectivas a un nivel práctico que marcos más amplios como los alcanzados en Ecuador en 2008 con la inclusión en los artículos 71-74 de su Constitución el reconocimiento de los derechos de la naturaleza, la Ley de Derechos de la Madre Tierra de Bolivia en 2010⁷ y en la Constitución de Nicaragua en 2014 que reconoce a la Madre Tierra como sujeto de derechos⁸.

Ahora bien, estos logros legales no surgieron mágicamente sobre el papel. La defensa de los ríos ha sido y es una actividad que habitualmente se paga con la vida. Las empresas tienen sus manos de personas legales manchadas con sangre de defensores anónimos y públicos como Berta Cáceres, asesinada en 2016 por su activismo ambiental para la protección del río Gualcarque en Honduras, o Jerhy Rivera, muerto en 2020 a causa de su defensa del río Térraba en Costa Rica. Son tantos los nombres de las personas asesinadas que no cabrían en este catálogo. Plataformas como el Centro de Información sobre Empresas y Derechos Humanos

se encargan de denunciar la impunidad de estos crímenes en la red⁹ pero el activismo precisa de apoyo legal para proteger la vida de los que se exponen. La situación promete empeorar en los próximos años debido a la escasez del agua, que provoca respuestas como la cotización de este bien en el mercado de futuros de Wall Street bajo el índice Nasdaq Veles California Water (NQH2O).

En este contexto, la atribución de personalidad legal resulta una herramienta necesaria para enfrentar los grandes retos de protección en las próximas décadas. Las ficciones legales han sabido encontrar aplicaciones diversas también en el ámbito del reconocimiento de derechos a *personas no humanas*. En esta figura jurídica encontró la jueza Elena Liberatori la forma de ofrecer a la orangutana Sandra del zoológico de Buenos Aires unas instalaciones más dignas en el *Center for Great Apes*, un santuario de orangutanes en Florida. Sentencias históricas como esta del 2015¹⁰ fueron seguidas por otras como la de la chimpancé Cecilia en Brasil y abren nuevos caminos en los derechos de las entidades naturales.

Sin embargo, aunque puedan parecer extremadamente novedosas, estas aplicaciones no se encuentran tan lejos de la *fictio legis Corneliae*, formulada en la Antigua Roma para atajar los problemas derivados de la pérdida de derechos de los cautivos. Estos usos de la ficción legal actual aún están vinculados con la genealogía del cautiverio y su aplicación tiene sentido en tanto no le hemos concedido la libertad a las entidades naturales. Les hemos concedido su *status libertatis*, pero como iguales, de manera que en esta libertad se encuentra todavía la marca del cautiverio. Estas entidades no encuentran lugar con un estatus propio, sino que aparecen sólo cuando ocupan el de *persona*.

SARA GARCÍA FERNÁNDEZ

(Torrelavega, España, 1982)

Doctoranda en Columbia University, Maestra en Historia del Arte. Programa Estudios Curatoriales en la UNAM, México; Máster en Mercado de Arte y Gestión de Empresas Relacionadas por la Universidad Antonio de Nebrija de Madrid y Licenciada en Filosofía, Universidad de Sevilla. Ha trabajado para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ARCOMadrid, el Instituto de Arte Contemporáneo o la Sociedad Cervantina entre otras instituciones.

1. M^a Lourdes Martínez de Morentín Llamas, *Régimen jurídico de las presunciones* (Librería-Editorial Dykinson, 2007), 56.
2. Jesús D. Rodríguez Velasco, *Plebeyos márgenes: ficción, industria del derecho y ciencia literaria, siglos XIII- XIV*, Publicaciones del SEMYR. Lecciones 3 (Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2011), 36.
3. Gabriel Eckstein et al., «Conferring legal personality on the world's rivers: A brief intellectual assessment», *Water International* 44, n.o 6-7 (2019): 3.
4. Christopher D. Stone, *Should trees have standing? Toward legal rights for natural objects* (Los Altos, Calif. W. Kaufmann, 1974).
5. Eckstein et al., «Conferring legal personality on the world's rivers: A brief intellectual assessment», 4.
6. "from the mountains to the sea, incorporating all its physical and metaphysical elements." [mi traducción]. «Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Act 2017 No 7 (as at 30 January 2021), Public Act – New Zealand Legislation», accedido 1 de marzo de 2021, <https://www.legislation.govt.nz/act/public/2017/0007/latest/whole.html>.
7. Erin O'Donnell y Julia Talbot-Jones, «Creating Legal Rights for Rivers: Lessons from Australia, New Zealand, and

India», *Ecology and Society* 23, n.o 1 (15 de enero de 2018): 1, <https://doi.org/10.5751/ES-09854-230107>.

8. María José Lubertino Beltrán, «Derechos de la naturaleza y otras personas no humanas», en *Derecho, armonía y felicidad* (EUDEBA, 2020), 504.
9. «Centro de Información sobre Empresas y Derechos Humanos», Business & Human Rights Resource Centre, accedido 3 de marzo de 2021, <https://www.business-human-rights.org/es/>.
10. Agdconsultora, «UNDER CONSTITUCIONAL: Orangutana Sandra: Sentencia de Primera Instancia de la Jueza Elena Liberatori», *UNDER CONSTITUCIONAL* (blog), 22 de octubre de 2015, <http://underconstitucional.blogspot.com/2015/10/orangutana-sandra-sentencia-de-primera.html>.

SOBRE LA NOCIÓN DE PERSONA

268

CONVERSA- CIÓN CON CRISTINA MORALES

269

Para empezar diría, Clara, que la noción de persona es relativamente occidental y moderna y, si no moderna, vamos a decir clásica. Creo que somos personas solamente desde los griegos, que crean por primera vez la noción de persona. No tengo bien clara cuál es la etimología exacta. Yo he escuchado varias, un par de versiones de la etimología *perso-nare*, que era *para sonar*; o sea, todo el que habla es persona. Hay alguna otra, que esta no la recuerdo. *Per-sonar* me la dijo un músico, José Pablo Polo, un músico de música contemporánea, que igual barría para su terreno... La noción de persona jurídica es ya súper-moderna; la persona jurídica procede de los códigos del positivismo, de los códigos napoleónicos de finales del siglo XVIII y del siglo XIX sobre todo, entonces parece que se ha asentado la noción de persona individual, como fetiche. Ya desde que en la cultura clásica se elabora esa noción de persona, y sabemos que no eran personas todas, ¿no? en el mundo clásico... Eran sociedades esclavistas, el esclavo no era persona, ni la mujer era persona...

Ya fuera la mujer del César o la mujer de Pericles. Creo que se fetichiza en el momento en que se convierte en un estado de dignidad que empieza por lo jurídico y llega a todo e impregna toda la sociedad, es un concepto vertebrador de la sociedad y llega a todo. Cuando digo que se fetichiza, es porque al margen del derecho, o más bien bebiendo del derecho, aunque no seamos conscientes, hablamos de personas y de la dignidad de la persona y que todos somos personas. Incluso ahora los ríos son personas excepcionalísimamente, los ríos no son personas... y hay cuatro ejemplos en el mundo... Quizá olvidando de donde procede esta noción de persona: del liberalismo y del individualismo. Los indígenas no hubieran necesitado esta verónica política si no hubieran llegado los invasores blancos a cambiar su mundo.

270

Entiendo perfectamente la verónica, quiero decir la jugada, del pueblo maorí en la defensa de su territorio utilizando herramientas del Amo, herramientas como la noción de persona, que es una noción no ya solo jurídica sino también fetiche, por hacerla espiritual. Entonces a partir de ahí podemos elaborar ficciones: porque la persona jurídica, a la hora de representar al río, está un miembro de la comunidad maorí y otro miembro del estado, elegido por la Corona directamente. Este representante que procedía de la Corona, he leído alguna declaración suya que decía que no era extraño para él, el derecho, la ficción jurídica de que, a aquel que no es persona, se le trate como persona. Como una empresa que tiene personalidad jurídica, una asociación, es una ficción, lo que yo veo es un movimiento muy magistral, por parte de aquellos que defienden su territorio, en este caso los indígenas maories adoptando como digo la lengua del amo.

El pueblo maorí, hasta que llegó el colonizador, no consideraba al río persona, sino como familia, ancestro, era una entidad mucho más cercana a lo divino, a lo cotidiano, que son la misma cosa. Sin embargo, con la llegada del invasor, que sigue siendo

invasor, la comunidad maorí tiene que plegarse, mimetizarse, adoptar, aprender la lengua de los colonizadores para poder mantener algo que siempre formó parte de ellos. Y la piedra de toque de tu trabajo, Clara, y para ellos también, el titular de la noticia, es llamarlo persona. Algo que nos conmueve a todos, porque todos, por ser occidentales y venir de la historia jurídica y filosófica de la que venimos, nos consideramos persona. Pero la palabra persona me parece una palabra muy corta, como tú bien has dicho, es un átomo, la unidad mínima, es insuficiente, me parece, para hablar de lo que somos. La palabra persona prescinde de lo divino, por ejemplo. En qué términos se considera que la persona y la personalidad son términos jurídicos que recoge el psicoanálisis o la psicología, que son palabras súper-nuevas del siglo XIX en comparación con la historia de una comunidad como la maorí. Cuando se habla de lo divino en torno a la persona es para hablar del derecho de toda persona a profesar una religión. En la Declaración universal de los derechos humanos vemos, obviamente es una declaración escrita por los ganadores después de la Segunda Guerra Mundial, la palabra persona aparece veinte mil veces por página, pero en ninguna de esas páginas se vincula lo humano con lo divino. Se habla de la persona como átomo, como átomo irreductible, que tiene un kit de derechos y eso es algo súper-interesante del conocimiento que tú has extraído de esta realidad con este río: vincular persona con derecho nos revela esa estrategia tan perversa del poder, que es que te declara persona para después darte derechos, lo que previamente te quitó, que es tu cualidad, no ya de persona, sino de ser, un ser pleno integrado con la naturaleza del mundo en el que habita. La jugada para mí, clarísima, la jugada, occidental, es que se nos desprovee de lo divino para llamarnos persona, para desacralizarnos por completo, materializarnos por completo, que sería el primer paso de esta explotación, que tú dices, ya que eres desprovista de lo divino puedes ser vejada, humillada, violada, pisoteada, eso sí, me van a dar unos derechos a los

271

que yo puedo acudir, los cuales yo puedo exigir a posteriori, si me veo como persona vapuleada; por eso me gusta decir que no veo tanto la noción de persona vinculada a la noción de derecho como algo mínimo e inexpugnable sino como una migaja, como algo muy insuficiente, que es lo que tenemos, y los pueblos maoríes fueron a explotarlo, que hicieron una verónica, que torearon...

Sabemos perfectamente que no todas las personas son tratadas igual, algunas desde su nacimiento. Ejemplo paradigmático son las personas que nacen con una discapacidad. Una persona que nace con una discapacidad puede estar desde su nacimiento y hasta que se muera tutelada, bajo una figura jurídica poderosísima, que es la tutela. Esa persona no va a tener los derechos que otra persona no considerada discapacitada tendría: el derecho a casarse, tener un coche... Como eran las mujeres en la época franquista, que para firmar un préstamo o comprarse un coche necesitaban el consentimiento del marido... y eso fue antes de ayer, las mujeres del franquismo no eran personas con todos sus derechos. Persona y derechos son dos entidades jurídicas, políticas y filosóficas que van de la mano; es más, podemos ir a casos de violencia: la que es violada, la que es agredida, tendrá que demostrar que su integridad como persona efectivamente ha sido violentada y nunca al revés. [...] De manera que, tú lo has dicho súper-bien, es una serpiente que se muerde la cola... y esto ocurre siempre con aquellas que han llegado a ser persona las últimas, no te digo ya el río, las mujeres hemos llegado a ser personas las últimas; las personas discapacitadas, las últimas; el inmigrante que ha llegado y no tiene donde caerse muerto, el último; la trans que solo puede ganarse la vida como prostituta, la última...

Efectivamente han llegado muy pocos y, esto es muy fantástico, cómo la noción de persona se

universaliza pero desde un patrón occidental blanco, rico, masculino y heterosexual, por supuesto. Queremos que todos sean persona pero siguiendo nuestra vara de medir, se tienen que parecer a nosotros o, al menos, sernos sumisos.

Eso debería ser algo absolutamente inalienable, indiscutible. Claro, colocándonos en un escenario como ideal de superación de estos conceptillos que estamos diciendo como persona, derechos... efectivamente no deberíamos ni siquiera discutir sobre mi autonomía como ser y mi no sujeción a nada que yo no quiera. Pero eso me parece un escenario súper-utópico, si entramos en la ficción, y cuando digo ficción, no quiero degradar las ficciones, las ficciones nos ayudan a vivir... Entramos en la ficción de que el río es una persona sin posibilidad de sujetarse a otro ente o a otro ser sin su consentimiento. En ese lugar de ficción mitológica, ya sin hablar de derecho ni personas, estaríamos en el lugar en que volvemos al estado primigenio en el que el ser humano y la naturaleza son una misma cosa. Yo siempre digo que la palabra naturaleza es una mierda, porque lo que la palabra naturaleza denota es la escisión entre el ser humano y lo que lo rodea. O sea, el primero que dijo naturaleza vio que él, o ella, era distinto a lo que pisaba, a lo que olía, a lo que comía... Entonces se me hace, como se dice en política, se habla de aquello que los filósofos clásicos llamaban el estado de naturaleza, un estado de la naturaleza que es una cosa un poco dieciochesca de cómo se veían las cosas, a veces idílicas o a veces como decía Hobbs que el hombre era un lobo para el hombre... pero finalmente en un estado de no escisión. Pensando en que podemos volver a ese estado de naturaleza, lo que me viene a la cabeza es que esa no sujeción del uno al otro lo que revela es que no hay sujeción del uno al otro porque no hay separación...

¡Qué precioso! Lo he leído, eso era guapísimo. Pues creo que ahí se sustancia, es lo que yo he

leído, o sea: el pueblo maorí no ha creado la palabra naturaleza, todo lo contrario: «yo soy el río, el río soy yo» y es todo lo contrario a la división, a la escisión y a la otredad, es un lugar de integración absoluta. Nos cuesta como mucho, a mí me cuesta, lo pienso mientras lo estoy hablando contigo... porque como vivimos en la otredad todo el rato, ahora vivimos en la diferencia todo el rato, ahora por ejemplo es muy claro y está en la palestra cuando hablamos de diferencia sexual. ¿Qué es la diferencia sexual? Pues el binarismo del hombre y la mujer, pero podríamos ir a alguna cosa mucho más antigua que es el binarismo del ser humano y naturaleza, que es lo que hace que nosotros explotemos el río pensando que el río es la otredad y no nosotras mismas. El pueblo maorí lo tiene clarísimo pensando que el río es él y él es el río. ¡Eso es bellissimo! Eso es bellissimo. Eso es bellissimo... En el yoga también se dice: se dice que no es que Dios esté en uno, que eso lo dice el cristianismo, que Dios está en ti, no, no... Se dice que uno es Dios y lleva a Dios consigo, que tú eres Dios. Clara, eres Dios y yo, Cristina, soy Dios.

Es que yo no soy buena haciendo como recetas, no sé, o cualquier hipótesis, no estoy del todo convencida de que la fórmula de personificar jurídicamente a entidades que no estaban destinadas por el derecho a ser personificadas sea el camino, no lo sé, no sé... Me parece que al manejar las herramientas de aquellos mismos que explotaron el río para ellos mismos, digo explotar no en el sentido de explotar un manzano que le coges las manzanas, sino de reventar el río, utilizamos las mismas herramientas para proteger el río de aquellos que reventaron el río. Quizá eso no tenga un gran recorrido, quizá lo que se requiere es una transformación, no tanto ampliar esa ficción de la personificación sino quizá empezar a transformarla, no ya llamarlo persona y que eso en efecto dominó o efecto mariposa me haga a mí mayor, una persona más plena, mejor cuidada, más consciente de sí misma, quizá no es

exactamente eso, yo sería muy cautelosa, sería muy cautelosa. Creo que hay que ser muy cautelosa con las palabras del Amo. Creo que hacemos muy bien y han hecho súper-bien las comunidades maories en aprender la lengua del Amo para su beneficio como siempre ha pasado en los procesos revolucionarios, cuando digo revolucionarios no digo revolución francesa, americana, ni rusa. Cuando digo procesos revolucionarios digo procesos de transformación profunda. En las revoluciones que acabo de nombrar también hubo un proceso de transformación profundo. O sea que adoptar la lengua del Amo sea un primer paso para reventar la lengua del Amo, aprender sus herramientas para ponerlas en su contra y finalmente dejar de usarlas y tener un lenguaje nuevo. Siempre pongo el ejemplo de las escuelas de bellas artes o de las escuelas de escritura. Tengo una buena compañera que es intérprete, bailarina intérprete, que nació con eso que los médicos, la administración pública, llaman parálisis cerebral, entonces Desiré Cascales Shelman, con la que he trabajado muchas veces, yo considero mi musa a Desirée; he escrito varios textos para ella; Desirée, que aunque a ella le interesó siempre la actuación y la danza, ella, por sus características físicas nunca llegó a ser aceptada en una escuela de arte dramático ni en una escuela de danza hasta que, ya a finales de los noventa, empieza a haber eso que se llama la danza integrada, la danza inclusiva, que no es sino lenguajes artísticos y lenguajes teatrales aplicados a esa noción que a mí me repatea, que es la de la inclusión. ¿Qué decía Desirée? Desirée decía: «si yo quería bailar tenía que pasar por ese aro y las clases de danza integrada, danza inclusiva no eran para nada revolucionarias. Yo tenía que ser revolucionaria a un nivel de descubrimientos, a un nivel muy personal de alguien que no se había visto en su vida sobre un escenario y lo que eso revela de sí mismo». Pero no dejaban de dar las mismas nociones de belleza, de superación personal, de jerarquía entre el que tiene la discapacidad y el que no la tiene, cuando el fin último emancipatorio debería ser la eliminación

de esa separación entre el que tiene discapacidad y el que no tiene. Pero entonces Desirée, con mucha sabiduría, me decía: «si yo no iba a clases de danza integrada, yo no podía bailar en ningún sitio. Era o eso o nada». Una vez que tengo estas herramientas que he aprendido en la casa del Amo, me voy y hago mi espectáculo con mis aliadas. Una vez que he aprendido cuáles son los procesos del Amo, qué es lo que tengo que decirle, cómo tengo que escribir un proyecto, un dossier para que mi espectáculo lo cojan en un teatro, cómo tengo que presentarme en una entrevista, en un casting... Yo diría que es exactamente igual que las escuelas de bellas artes o las escuelas de escritura creativa. Si tú vas a la casa del Amo, te enseñan a leer y a escribir desde la infancia y esas herramientas nos sirven para emanciparnos. Seríamos muy inocentes si pensáramos que no es útil nuestra escritura o que nos enseñen qué es la perspectiva o que nos enseñen a hacer matemáticas; obviamente es muy útil y yo no rechazo esos conocimientos. Yo he pasado mi vida estudiando leyes, de pensamiento político, para coger esas herramientas y hacer con ellas una trinchera y, me parece, que esto es equiparable a la noción de persona. Esto me parece una jugada maestra por parte del pueblo maorí, una jugada maestra de muchísimos años de haber aprendido las herramientas del Amo. Preveo, ojalá, un horizonte que las trascienda, no que se multipliquen los ríos-persona sino que trasciendan los ríos-persona.

Es un proceso muy sibilino, sibilino en el mejor sentido, yo creo, este asunto del río, o sea que hay una arquitectura de discurso por parte de los pueblos maoríes para quitarse el sombrero, sin duda porque además yo creo que apela a cosas que nosotros como sociedad occidental y ya sensibilizada en ciertas nociones ecologistas, que para ellos son vertebradoras, que no son ecologistas, sino que es la propia vida, apelando a ese tipo de nociones, generan apego y adhesión. Se le caería la cara de

vergüenza al gobierno de Nueva Zelanda si no se declarara ecologista. Ha sido muy estratégico para bien. Hay una arquitectura ahí, hay un refinamiento ahí y han metido un gol y con eso podrán llegar hasta el último tribunal de la ONU o yo que sé...

CRISTINA MORALES. Licenciada en Derecho y Ciencias Políticas por la Universidad de Granada, ha forjado una carrera literaria avalada por múltiples premios y reconocimientos. Debutó con *Los combatientes*, que ganó el premio INJUVE de narrativa, y alcanzó el reconocimiento unánime de crítica y lectores con la novela *Lectura fácil*, ganadora del Premio Herralde de novela y del Premio Nacional de Narrativa 2019.

DE WHANGANUI A TE AWA TUPUA

278

EMMA
BRASÓ

279

En el borrador de la ley, el río Whanganui pasa a denominarse Te Awa Tupua. ¿O debería decir que en el borrador de la ley el río Whanganui adquiere otro nombre, Te Awa Tupua? Quizás es más ajustado expresar que en el borrador de la ley, el río Whanganui es declarado Te Awa Tupua, «un todo vivo e indivisible (...) una entidad espiritual y física que apoya y mantiene tanto la vida como los recursos naturales del Río así como la salud y bienestar de los iwi, hapū y las otras comunidades del Río» —mi traducción—¹. Según los comentarios introductorios de esta «inusual» propuesta legislativa,² Te Awa Tupua se convertiría también en la personalidad legal del río, incluyendo desde las montañas hasta el mar e incorporando todos sus elementos físicos y metafísicos.

Mi texto parte, pues, de una dificultad —¿o debería decir imposibilidad?—: la de poder entender, desde mi lejano lugar, la transformación de un río ubicado en el territorio maorí en un ente que lo incluye y lo trasciende. Un ente que adquiere, además, los derechos, poderes, deberes y

responsabilidades de una persona jurídica. Creo, a sabiendas de poder equivocarme, que mi dificultad se hace eco de la complicada pero valiente convivencia de dos marcos de pensamiento muy dispares: las cosmogonías propias de las comunidades indígenas maoríes y el ordenamiento jurídico dominante, de claro génesis occidental.

La invitación que me hiciera la artista Clara Montoya para escribir en esta publicación que acompaña a su exposición *TÚ*, está motivada por mi interés en los nombres propios, y más específicamente por una investigación que he desarrollado a lo largo de los últimos años sobre el uso de distintos tipos de identidades imaginarias por parte de un número significativo de artistas contemporáneos/as. Identidades imaginarias que, no obstante, son totalmente capaces de funcionar como cualquier otra en sus interacciones con los demás; y, en el caso de los/as artistas que las usan, se trata de identidades que les permiten seguir produciendo, vendiendo o exponiendo bajo su otro o nuevo nombre. Mi tesis doctoral, de hecho, se tituló *Artistas Paraficcionales. De la crítica de la autoría al giro curatorial* (2018),³ y pretendía entender, analizar y contextualizar una serie de prácticas donde la ficción intersecciona con la autoría y las consiguientes necesidades y requisitos propios del mundo del arte, sus discursos y sus mercados.

Como parte de mi investigación tuve que estudiar distintas categorías relativas al uso de nombres propios distintos o alternativos al original o al individual. Teniendo en cuenta este interés personal o punto de partida, lo que propongo en los siguientes párrafos es utilizar alguno de estos conceptos para aproximarme al ente Te Awa Tupua y a su relación con el río Whanganui. De esta forma estaré inevitablemente superponiendo epistemologías dispares —o incluso incompatibles—. Soy consciente de que ninguna de las categorías que use se ajustará o dará cuenta fiel de la visión que el pueblo maorí tiene del mundo que le rodea. Ni lo pretendo. Se trata más bien, y como en el caso de la ley, de buscar puntos

de convergencia, correlaciones entre modelos, que, en última instancia, faciliten la convivencia.

Una primera posibilidad sería pensar en Te Awa Tupua como un heterónimo del río Whanganui. Según el escritor portugués Fernando Pessoa—principal artífice y promotor de este término—los heterónimos se diferencian de los pseudónimos en una cuestión clave: no se trata de nombres falsos, sino que la palabra alude a personalidades creativas con biografías intelectuales propias, con rasgos y estilos totalmente independientes o incluso opuestos al de su creador inicial.⁴ Pessoa, de hecho, escribió usando numerosas identidades, incluidas las de un poeta futurista —Álvaro de Campos—, uno neo-clásico —Ricardo Reis— y su común mentor, además de profesor del propio Pessoa, Alberto Caeiro. Según escribió el escritor mexicano Octavio Paz a colación de las muchas identidades inventadas por Pessoa, «la autenticidad de los heterónimos depende de su coherencia poética (...) Reis y Campos dijeron lo que quizá él [Pessoa] nunca habría dicho.»

Imaginar que Te Awa Tupua es un heterónimo del río Whanganui nos permitiría, pues, establecer una relación entre ambos sin claras jerarquías. Como heterónimo, Te Awa Tupua tendría una serie de características; algunas compartidas con el río, y otras en exclusividad. De hecho, gracias a estas peculiaridades, Te Awa Tupua alcanzaría un estatus diferente, el de persona jurídica con los mismos derechos y deberes que una persona física, aumentando así los mecanismos legales para asegurar la protección del río y su entorno. Como heterónimo, además, Te Awa Tupua nos diría cosas fundamentales acerca de la relación entre las comunidades y su entorno que el río, por sí solo, nunca nos habría dicho.

Otro improbable camino sería el que nos llevaría a pensar en Te Awa Tupua como un avatar. El origen etimológico de la palabra «avatar» se encuentra en el sánscrito «avatarana» que literalmente significa «descenso» en referencia a la encarnación física de una deidad cuando «desciende» del cielo a la tierra.⁶ Un avatar es, por tanto, la encarnación física de

una divinidad inmaterial en su forma terrenal. Más recientemente, los discursos sobre el mundo virtual se han apropiado de la palabra para referirse a «una figura generada por ordenador y controlada por una persona a través de una computadora» —mi traducción—. ⁷ Al igual que en el caso de los heterónimos, y en contraste con su versión divina, estos personajes virtuales pueden tener características propias que no necesitan coincidir con la identidad *off-line* de la persona que los usa. En este nuevo sentido, cualquier figura construida digitalmente tiene el potencial de ser descrita como un avatar.

Según el filósofo esloveno Mladen Dolar, los nombres propios «son instrumentos de los que no podemos disponer o cambiar libremente, pues los nombres son siempre dados por el Otro, por el que establece las reglas, el legislador, el creador de nombres, cuyo estatus se nos escapa —mi traducción—.» ⁸ Cada país, de hecho, tiene una regulación específica que determina las causas y circunstancias en las que una persona puede o no cambiar su nombre. Por ejemplo, mientras que en China uno puede cambiarse el nombre si hay otra persona usando el mismo en su escuela o trabajo, en España es posible solicitar que se cambie el orden de nuestros apellidos. ⁹ Pero Te Awa Tupua es algo más que un nuevo nombre amparado por la ley. ¿Sería posible imaginar que el Whanghanui mismo ha elegido un nuevo apelativo que alude a otra identidad? Si partimos de la premisa de que el río tiene una serie de necesidades propias y le acechan peligros de los que ha de defenderse, podríamos pensar que Te Awa Tupua es el avatar que ha escogido por encima o en paralelo al orden establecido para enfrentarse a un contexto hostil y sacar el máximo partido de los condicionantes impuestos.

El caso del río Whanghanui es, en cualquier caso, inspirador como modelo para proteger con instrumentos legales otros ríos, otros hábitats en distintas partes del planeta. Como tal, podríamos pensar que Te Awa Tupua tiene una utilidad que podría ampliarse y emplearse por otros agentes no-humanos, por

otros lugares igualmente necesitados de cobertura legal. ¿Y si Te Awa Tupua fuera, con estos fines, un nombre de uso múltiple, un pseudónimo colectivo o un alias de código abierto? Durante la segunda mitad de la década de 1990, Luther Blissett se convirtió en el nombre que un amplio grupo de artistas y activistas usaron en varios países de Europa como único responsable de distintas propuestas artísticas, políticas y de denuncia. Este «autor ready-made» del que cualquiera podía apropiarse, también firmó una interesante *Declaración de Derechos* que buscaba defender a los trabajadores culturales:

Lo que me debe la industria del espectáculo integrado, se lo debe a los muchos que soy, y me lo debe «porque soy muchos. Desde este punto de vista, podemos» acordar una compensación generalizada. ¡No tendrás paz hasta que yo no tenga el dinero! MUCHO DINERO PORQUE SOY MUCHOS: ¡INGRESOS CIUDADANOS PARA LUTHER BLISSETT! ¹⁰

En este texto para-legal, Luther Blissett se convierte en un denominativo ficticio pero igualmente funcional; un nombre de uso libre cuyo ejemplo puede servirles a otras comunidades interesadas en obtener una voz política más poderosa bajo una identidad colectiva. ¿Y si Te Awa Tupua fuera muchos? ¿Y si en su nombre se pudieran defender las causas de todos los ríos?

EMMA BRASÓ (Madrid, 1983) es historiadora del arte y comisaria. Actualmente forma parte del equipo de creación contemporánea de la asociación hablarnarte y es profesora asociada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

1. *Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill* (2016), Subpart 2—Te Awa Tupua, p.14.

2. *Ibid*, Proposed Legal Framework (Te Pā Auroa nā Te Awa Tupua).

3. Extractos de mi tesis están disponibles en el siguiente artículo: Emma Brasó (2017), «Fiction and Authenticity beyond the Artist's Body», *ArtNodes—revista digital de arte, ciencia y tecnología*, Universitat Oberta de Catalunya [en línea]. [Fecha de consulta: 13 de febrero de 2021]. <https://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/n19-braso>

4. Ver Fernando Pessoa (1978). *Antología de Álvaro de Campos*. Madrid: Editora Nacional.

5. Octavio Paz (1962). «El desconocido de sí mismo», en *Antología*. México: UNAM.

6. «Avatar», *Online Etymology Dictionary* [en línea]. [Fecha de consulta: 13 de febrero de 2021]. <http://www.etymonline.com/index.php?term=avatar>.

7. Beth Coleman (2011), *Hello Avatar: the Rise of the Networked Generation*. Cambridge, MA y Londres: MIT Press, p.12.

8. Mladen Dolar (2014), *What's in a Name?* Liubliana: Aksioma, Institute for Contemporary Art, p.9.

9. Ver Tadej Kovačič (2008) "The Right to (the Change of) Name – A Comparative Judicial Survey" en *Name Readymade*, Janez Janša,

Janez Janša, y Janez Janša, eds. Liubliana: Moderna Galerija, Museum of Modern Art, pp. 102-119 [en línea]. [Fecha de consulta: 21 de febrero de 2021]. <http://www.janezjansa.si/publications.html>.

10. Citado en Marco Deseriis (2010), «'Lots of Money Because I am Many': The Luther Blissett Project and the Multiple-Use Name Strategy,» en *Cultural Activism: Practices, Dilemmas and Possibilities*, Beg M. Zden Firat y Aylin Kuryel, eds. Amsterdam: Rodopi, p.78.

SOBRE EL CANTE FLAMENCO COMO ANCESTRO

286

CONVERSA- CIÓN CON RAFAEL JIMÉNEZ, *FALO*

SOBRE EL CANTE FLAMENCO COMO ANCES-
TRO, RÍO-MUSICAL Y ÁRBOL GENEALÓGICO DEL
PUEBLO GITANO.

287

Entonces, digamos que la primeras referencias que tenemos de cantaores y cantaoras, así, propiamente dichas, son porque aparecen en escritos, documentos escritos de épocas pasadas. El primer cantaor que conocemos como tal, es el que llamaban «el Planeta», porque cantaba a la Luna y a los astros y a las estrellas. *A la luna le pío, a la del alto cielo* Sí, se llamaba así, y sabemos por los documentos de la época, incluso por un grabado que existe, que este cantaor es el primero que aparece como cantaor propiamente dicho, aunque seguramente los hay antes —hay una referencia a otro que era también de su familia, anterior, pero no se está seguro—. El primer caso concreto que podemos decir que era lo que entendemos como un cantaor de esa época era el Planeta. Sabemos que cantaba romances, polos, y se acompañaba con la guitarra. El Planeta tiene una serie de hijos (que se han descubierto hace poco a través de los documentos existentes, donde dice los hijos que tenía, donde vivió, donde nació y todo esto). Este fue el primer cantaor conocido como tal,

aunque seguramente habría muchos más, pero, bueno, este es el primero del que tenemos constancia y certeza. Después, digamos, que en medio hay un montón de cantaores más. Algunos hijos de él, por ejemplo, por nombrar a uno, pues Lázaro Quintana, que es un hijo de él y, posteriormente, está el Fillo, por decirlo así, al que ya conoce Antonio Demófilo, que escribe sobre él y está con él en persona. Junto con el Fillo aparece la Andonda, que es su mujer, la conviviente, en lo que ahora es conocido como Triana. Aquí me gustaría hacer un inciso: se ha ido englobando los cantes por zonas geográficas. Estas zonas geográficas respondían más a cuestiones sociales que a que en esos lugares hubiese un canto tradicional propio de la zona, no era así. Triana era un arrabal donde vivía todo lo que estaba por debajo de lo que podemos entender como ciudadano; era el lumpen; ahí estaban todos los excluidos. Ahí hay una serie de artistas que crean y que reproducen estas músicas. Entre ellos está la Andonda, la primera persona que se sabe que ha cantado por soleá. Es el ancestro más antiguo que tenemos y del que sabemos que ha cantado por soleá y, en medio de esto, muchísimos más. En esta época aparecen una serie de personas con nombre y apellido, te puedo decir ahora, que han sido los creadores. Cuando dicen «la soleá de Triana», no era Triana. Era una serie de personas a los que después se les expulsó de ese lugar. Estas personas, ya digo, eran el Fillo, eran los Cagancho, María la Andonda, una serie de artistas que vivían ahí. Cuando se les expulsa de Triana, a algunos se les envía a Alcalá de Guadaira y entonces aquí, trayendo esas músicas que se crearon, o mejor, que pervivieron o se recrearon en Triana, aparece Joaquín Fernández Franco, que es Joaquín el de la Paula, que es el creador de una melodía que es la banda sonora de todos los espectáculos flamencos que vayas a ver. Vas a ver un bailaor y vas a encontrar este cante. Normalmente hay un gran desconocimiento porque solo se dice «la soleá de Alcalá» incluso en algunos casos he oído decir «la soleá normal y luego la otra» pues esa soleá normal,

o llamada de Alcalá, es la que fue la soleá creada por Joaquín Fernández Franco, Joaquín el de la Paula. También, como sabemos, hay un personaje, es una mujer, que para mí y para todos los más antiguos cantaores de los que hemos podido escuchar sus propias palabras hablaban siempre de Mercedes Fernández Vargas, la Serneta, como la cantaora más brillante, más genial, que causó una conmoción realmente en toda la época. Creo que todavía no ha habido nadie que haya influenciado más a todos, a hombres, a mujeres. Todo el que escuchaba a Mercedes Fernández Vargas, la Serneta, quería recrearla. Entonces, bueno, Joaquín tenía una voz más grave y trayendo estos cantes que se traían de Triana, de cuando la gente vivía en Triana... También voy a hacer un inciso aquí porque si alguien ve dentro «Territorio y Geografía del Cante», en una entrevista que se le hace al hijo de Joaquín Fernández Franco, que era Enrique el de la Paula, hijo, entonces él dice: «Mi padre no inventó el cante, era un cante que ya cantaban aquí, en Alcalá», pero se estaba refiriendo solo a algunas personas que cantaban, no como un cante que existiese de música tradicional en Alcalá, no, sino que fue llevado allí, que fue llevado por personas, por estos seres humanos de los que estamos hablando: que era Agustín, Agustín Talega, hermano de Elba, *La Roezna*, en fin, un montón de seres con nombre y apellido. Ahí destacaría como más importantes, como los que más han trascendido, a Joaquín Fernández Franco, sin duda, la más grande creadora Mercedes Fernández Vargas, la Serneta. Luego en Cádiz, en la provincia de Cádiz, están Enrique Jiménez Fernández, Enrique el Mellizo. En Jerez de la Frontera está Manuel Soto Loreto, llamado Manuel Torre ... en fin, hay una serie de artistas que son los que han dado lugar, bueno, anteriormente ha habido otros cantaores pero a los anteriores no se les ha escuchado. Y ya con esto llegaríamos a Pastora Pavón, que es a la que sí ya hemos conocido, la que sí ha dejado una documentación grabada. Hemos podido conocer a través de Pastora Pavón todo este cante, que ella conocía, que interpretó y

dejó a todos nosotros, para todas las generaciones posteriores y que es realmente la base de todos los artistas. Posteriormente estuvo Antonio Mairena que hoy día está mal visto, se considera que no sé qué, pero también era un gran informador y sin él no tendríamos este cante que conocemos. Y luego tenemos gente que no ha sido tan brillante en la flamencología, pero que han sido los mantenedores, los recreadores, los informantes y que, gracias a ello, hoy, todos tenemos un oficio del que vivimos y del que comemos. Yo diría esta frase de «Mis ancestros, tu pan», que por mis ancestros, tu comida, que son muchos: Juan Talega, hijo de Agustín Talega, Manolito María, sobrino de Joaquín de Paula, hijo de José, otro hermano, los hijos de la Roezna, Juan Barcelona.... Bueno, en Jerez no solo está Manuel Soto Loreto sino que están también los hermanos Gijones... Sería para una respuesta muy larga, pero a día de hoy todo esto han hecho estos cantaores con nombres y apellidos: son los que han construido los cantes, los que nos los han dejado y de los que ahora estamos interpretando cantes sin reconocer sus nombres, sin reconocer su labor y que nos han dado un oficio, una herramienta maravillosa para la vida, y que en muchas ocasiones son olvidados y me parece una injusticia grande porque creo que se les debería, por lo menos, reconocer y respetar.

Para mí, personalmente, sí, estamos hablando de un ancestro musical. Pero es importante recalcar que estamos hablando del siglo XIX. Esto es importante recalcarlo porque a día de hoy el pueblo gitano es muy heterogéneo. Es más, las nuevas generaciones —no se puede hablar en general nunca— pero no diría que hoy en día, las nuevas generaciones sientan esto en general. Pero sí que los artistas, los que han continuado con la labor del cante, sí que es verdad que lo sentimos. Para mí lo es, sin duda, para mí lo es. Yo sé a ciencia cierta que la Andonda es un ancestro mío. Era negra de Ronda, yo soy negro de Ronda y es una familia muy antigua, gitana, muy

antigua, española, y de ahí hemos partido un montón de artistas. Sin duda que tiene que serlo. Para todos los que vivimos este cante, para todos los que vivimos de él, los artistas que vivimos de él, sin duda ha sido, es, un ancestro musical. Pero también es un ancestro propiamente dicho, lo son todos estos seres. Entonces no había escuelas, ¿cómo se producía y enseñaba el cante?, pues dentro de las propias familias.

Mira, voy a decir una experiencia mía. Yo estoy trabajando en un lugar, en un espacio escénico donde comparto, cada noche, con otro cantaor, durante ocho años, comparto escenario. Trabajamos cada noche juntos; nos conocemos únicamente de haber coincidido trabajando, y durante estos ocho años, él me decía: «Es curioso cómo nos parecemos, la información que tenemos, los cantes que realizamos, la forma de comportarnos en el camerino...». Eso también, tenía como una filosofía, una forma de estar... —bueno, ahora ha cambiado mucho pero en esa época, que no ha cambiado tanto, estamos hablando del año dos mil, pues había una serie de normas, de respeto—... A los ocho años llegó mi padre a este lugar y le vio y le preguntó y... ¡nuestros abuelos eran hermanos! ¡Entonces, nuestros padres, primos hermanos! Una antropóloga americana fue la que nos dijo, teniendo en cuenta este detalle, creo que había sucedido varias veces, pues que, en muchas ocasiones, tus cantes se habían transmitido también como un bien dentro de las familias, como algo que tenía un gran valor. Pero no solo un valor comercial. Porque sí es verdad que los que los convierten en un espectáculo comercial no son los gitanos, así que es verdad que eso se lo debemos a un gaché: a Silverio Franconetti, que es el que realmente crea un lugar de espectáculo donde se representa de forma profesional. Pero para los gitanos, los gitanos no se ganaban tanto la vida con esto. Hombre, quiero decir, que a lo mejor en una forma no tan profesional, pero que siempre como medio de vida. La gente que canta o toca ha podido ser llamada para un evento concreto, pero no había un espacio, un lugar de profesionalidad. Eso sí se lo debemos a Silverio

Franconetti. En este caso que te estaba contando, sí que es verdad que nosotros nos damos cuenta, que siguiendo tu línea familiar, que toda tu línea familiar han sido cantaores. ¡Tú date cuenta! En Madrid, encontrarte con dos cantaores: uno nacido en Palencia y el otro nacido en Oviedo, que no se conocen, pero que son hijos de dos primos hermanos, los abuelos eran hermanos. Para mí, personalmente y, yo creo, para muchos de los romaníes que cantamos, que desarrollamos el arte, sin duda, que este manantial de arte gitano, se ha ido elaborando entre tantas personas, manteniendo, creando, es, sin duda, un río, un manantial de cante y, por supuesto, un ancestro con el que, a veces, te relacionas más que con tus propios familiares, aunque sea intangible, pero la respuesta es que sí.

Hay muchos momentos en que tú interpretas la melodía y la letra de alguien que ya murió y no solo llega la letra, sino que a tu mente llega la imagen de esta persona, llega su voz, llega el sonido, llegan los movimientos, llega algo, que no es solo un recuerdo, es algo más poderoso que un recuerdo, es algo que está vivo, que te toca directamente. Es como que no se le olvida, está vivo, revive, es muy fuerte. Me ha ocurrido otra cosa que es aún más complicada de explicar, pero he podido observar que a otros artistas les ha ocurrido también, a otros cantaores. Y es, yo estar pensando una letra y una melodía concreta, pero salir por la boca otra, otra melodía que yo no recordaba haber escuchado. No quiere decir que de alguna manera subliminal la escuchase, pero yo no tenía conciencia de haberla escuchado. Eso sí que asusta, eso te asusta mucho. Recuerdo perfectamente la primera vez que me ocurrió, fue al principio, cuando yo empezaba a cantar profesionalmente en Madrid. Yo estaba pensando en una letra y una melodía, pero llegó la entrada —era un espectáculo con bailaores, tocaores, lo que llamamos un cuadro flamenco— y yo estaba pensando en mi letra y estaba cantando otra. Yo me resistía, pero la voz seguía

cantando. No quiero decir que sea algo mágico, no lo sé, pero la sensación es muy fuerte, muy extraña. Puede ser que lo hubiese escuchado antes y que en ese momento hubo un cruce de pensamientos... pero desde luego, cantarlo, no lo había cantado nunca, y pensar no estaba pensando en eso. Eso te da una sensación extraña a veces. Hay un estado de nervios y de miedo que no... no sé cómo expresarlo. Pienso que el canto, antes de que se convirtiese en algo profesional o en algo para el ego personal, es algo espiritual, cantar para algo divino. Algo tiene que haber ahí. No sé qué, pero algo hay.

Empecé a usar en las clases, a referirme a algo que era, que podía ser, irrevocable. Cuando tú dices: «estilo de Joaquín Fernández Franco 1», ahí nadie te puede contestar, nadie te puede decir nada. Entonces, fue una forma de traerles a la memoria y al recuerdo, como dices tú, de impregnar al otro. Porque mi padre decía que «si una persona se acuerda de nosotros, no hemos muerto». Entonces, es la manera en que yo pretendo citarles en los conciertos, las clases, a nombrarles con sus nombres y apellidos y sus estilos de canto, independientemente de donde hubiesen nacido y de la raza a la que pertenecen, el grupo humano no importaba. Esto funciona muy bien porque ha dado lugar a que, por ejemplo, tú ahora me hagas esta entrevista. O la gente que sale de clase y lo canta, también lo dice. Es una manera de impregnar al otro del reconocimiento de estos artistas y que no implica lucha, que no confronta y que además es irrefutable. Esto no se puede negar. Yo consideré que era la mejor forma que yo tenía a mi alcance de poder dignificar, agradecer y dar a conocer a estos artistas.

Esta idea del río que me estas comentando, sí que es cierto que la tengo desde el principio presente como una idea. Mi último disco se llama «El Cante en movimiento». Esta idea del cante en movimiento parte

de la naturaleza porque, decía Nijinsky, en quien realmente me inspiré para esta idea, que «la naturaleza siempre está en continuo cambio». Lo que ahora son montañas, antes era el fondo del mar. Nada se para. Siempre se está moviendo. Para mí, de hecho, hay una grabación de Tomás Pavón, y el que está jaleando dice: «Vamos a tomar ese manantial de cante gitano». El río pasa por muchos lugares y, desde luego, ese manantial y ese río por el que todos hemos ido viniendo, es un río musical que no se ha parado nunca. Por donde ha llegado, si nosotros pensamos y aceptamos que el pueblo gitano, los rom, han tenido algo que ver con la construcción de la música flamenca, nosotros pertenecemos a un lugar de la India que es el valle del Indo, que hay un río, es el propio río. A los gitanos se nos ha llamado mucho «andarríos» porque vamos por los ríos. Utilizamos mucho la palabra fuente, la palabra manantial, y esto es un manantial de melodías y también de un río que ha ido pasando de generación en generación, que no se ha parado nunca, que ha ido pasando de persona a persona. Como un río que transcurre, en este caso, desde el valle del Indo hasta la península ibérica y dentro de la península ibérica no ha dejado de pasar de uno a otro. Este río de melodías, de ritmos, de formas, de ancestros... estamos hablando de ancestros propios que han llegado, forman parte de un caudal de melodías y de riqueza que sigue manando. El manantial sigue desarrollándose.

RAFAEL JIMÉNEZ, *FALO*, es cantaor profesional desde 1985. En 1990 recibió una beca de flamencología de la Universidad Complutense de Madrid y en 1996 grabó su primer disco. Ha actuado en festivales, ciclos, teatros, centros culturales, auditorios, peñas flamencas y salas de conciertos de España y Europa. En octubre de 2011 lanzó su segundo disco.

LA REVELACIÓN DE UN MISTERIO

296

ALEXIS
CALLADO
ESTEFANÍA

297

En lo inconcebible de una fuente primigenia y de un lenguaje totalizador el río se establece como metáfora de un devenir, como posibilidad potenciadora para la reconciliación.

Frente a la permanente carga impuesta por las afirmaciones fácticas en una época de procesos constantes de modernización, apatía ante la devastación de los recursos naturales e indiferencia de los procesos biosféricos con respecto a los intereses del poder hegemónico, el río y su infinidad de bifurcaciones actúa como un imán de variantes y simultaneidades, todas con un ritmo equivalente a la necesidad de aceptación de un mundo natural lleno de derechos y reivindicaciones.

En su manera ostentosa de pensar, los hombres occidentales son tomados en cierto modo de rehenes de los «grandes temas». Así, la desmesura de sus demandas y sus impulsos de crecimiento infinito chocan con el *tempo* cíclico del curso de la naturaleza.

Cuán inmaterial es nuestro ser en el tiempo y como parte del tiempo. Sin embargo, tal

conocimiento ofrece un paradójico consuelo: si en el espejo narcisista fluyente, la persona reconoce en sí al abominable doble, entonces ha superado, temporalmente, su condición de sonámbulo violento y depredador. Ahora, gracias a la revelación de un misterio, se podrá, tal vez, respetar la naturaleza sin imponer, en nombre de cimas que se elevan sin parar, un absolutismo despiadado y podrá recuperar la sensibilidad borrada y actuar para solucionar los problemas ecológicos que nos conciernen.

La triple analogía, río-tiempo-identidad, no deja de ser muy seductora para ilustrar la relación de lo humano con las condiciones complejas de vida que conforman la amalgama de identidades diversas que van surgiendo, su desarrollo histórico y la relación con el medio ambiente. Somos seres de transición intentando inventar la felicidad cada vez que bajamos al mismo río. El río trasmutado gracias a leyes que lo amparan como persona es un desafío al enigma del laberinto incesante en el que estamos atrapados. Este laberinto incesante es una fuga hacia adelante, una sed de progreso y auto afirmación en las corrientes de motivación político-culturales más poderosas y problemáticas con respecto al intento de comunión de las aspiraciones de las sociedades occidentales con la ecología.

La revelación de un tiempo transcurrido o por recorrer, un espacio donde asirse a lo divino, un grupo secreto donde pertenecer para llegar a algún lugar, ser de un grupo determinado, todo esto conduce a recuperar una conciencia colectiva. Este río persona fluye y congrega. Su persistencia en la fusión naturaleza-vida hace que penetremos en las instantáneas exaltaciones de la luz.

Gracias a la ritualidad que este río propone recorreremos todas las posibilidades de la imagen.

Tiempo que fluye inasible —nadie baja dos veces a las aguas del mismo río— y se nos presenta como una infinita, indetenible sucesión en movimiento.

En los susurros del jefe de la tribu hay una irremediable necesidad de reunir los fragmentos de lo invisible arrastrados por el devenir de la palabra.

Los deslizamientos de esta trama aseguran la irradiación de lo poético en una coordinada temporal y facilitan la creación de un espacio sagrado en nuestro tiempo.

Así, el paso del río por el tiempo serial y legislativo reconcilia al depredador con su imagen interior.

Metamorfosis que se desenvuelve desde los retiramientos brumosos a la persistencia de lo esencial.

La relación entre la idea de lo inmensurable y lo efímero pasa por atestiguar las dualidades que conforman el misterio de la naturaleza y la prepotencia del hombre occidental por la imagen reconstruida.

La sabiduría ancestral arrastra conjunciones de épocas anteriores y nos bendice para el futuro con el éxtasis de participación en lo desconocido.

Así, sembrar en lo telúrico es hacerlo en lo estelar y seguir el curso de un río es caminar apartando las nubes.

El ser humano vive un vacío dinámico y el río —la fluidez de la vida, el torrente temporal— está siempre delante de sus ojos. Infinitamente grande e infinitamente pequeño, no hay diferencia porque las definiciones han desaparecido y no se ven los límites. Un río, todos los ríos. Van juntos y entremezclados, sin distinción. Vivir en esta compresión es no estar inquieto a causa de la no-perfección. Es destinar acompasadamente, el río en la persona o viceversa, estar presentes y realizar el misterio.

ALEXIS CALLADO ESTEFANÍA es Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de la Habana. Es un activo agente dinamizador en el fomento de los intercambios de las escenas artísticas entre España e Iberoamérica. Trabajó en proyectos editoriales de obra gráfica, fotografías y objetos escultóricos para la empresa Arte y Naturaleza de Madrid y ha comisariado, organizado y participado en proyectos artísticos en Suecia, España, Francia, Guatemala, México, Argentina, Chile y Cuba. Colabora con publicaciones, museos, asociaciones y centros especializados en arte contemporáneo. Es miembro de la Red Transatlántica y co-fundador de *The Curatorial Bureau*.

SI EL AGUA
ES LA MISMA
QUE LA DE
VARIOS RÍOS
PERSONA,
¿PUEDE EL
OCÉANO SER
PERSONA?

CONVERSA-
CIÓN CON
CHUS
MARTÍNEZ

Pero en la exposición, por un lado, está una reflexión sobre símbolos ancestrales de religiones indígenas y, por el otro, creencias indígenas que tú contraponen de algún modo con el proceso de colonización que las destruye, ¿sí lo he entendido bien?

Lo que es interesante también es ver las diferencias entre la visión occidental, que es patriarcal y proteccionista, y la visión maorí, que le da derechos al río. De hecho, había todo un debate, o ha habido un debate grande, sobre la cuestión de dar derechos a la naturaleza, que es una cuestión muy importante, pero que visto desde el punto de vista occidental casi es animista —pero que no importa que sea animista—. Es decir, de algún modo hay una diferencia radical entre proteger y dar derechos, dar agencia: una cosa es que tú protejas al río para que nadie se lo cargue y otra es que tú creas que el río tiene también su poder de decisión, por así decirlo.

No lo sé, no lo conozco tan bien, aunque he estado allí... Las leyes del océano, que son leyes coloniales, pero son bastantes liberales, es decir: el océano no está considerado persona pero es el mar libre, está considerado libre, en ese sentido es la única entidad natural que escapa, al menos en teoría, a todo sentido de pertenencia. Es decir que, al contrario que el estado-nación y el desarrollo político-histórico del estado-nación, el océano ha permanecido libre, por intereses pero, al menos, esos intereses han mantenido esa ficción durante siglos: de que el océano no pertenece a nadie. Los grandes debates que se han abierto en deep sea mining, y en la venta del suelo marino, que ha tenido lugar en pequeñas parcelas para hacer minería; es un debate que está abierto y que se considera hasta cierto imposible o ilegal. Los legisladores ven una diferencia entre el suelo y el agua de mar. En lo que tú cuentas, las comunidades maoríes son más coherentes: el río es tanto su cuna, su cuenca, su nacer, su curso y su desembocadura. Mientras que para los legisladores el océano es el agua, pero luego, aparte, está la costa y la costa tiene x kilómetros que pertenecen a cada nación, y aparte también está el suelo, el fondo marino, que en teoría no entra en la categoría de océano y por eso mismo se podría explotar. En un momento dado se forma una entidad que se llama Sea Bed Authority, las autoridades del suelo marino, que ha acabado vendiendo partes del suelo marino para *deep sea mining*, hacer minería del tipo de donde se sacan los minerales que se utilizan en los móviles y en los ordenadores... Es un debate que está abierto, brutal, porque estamos hablando de un fondo marino donde aún no ha entrado nada y en el que la vida tiene un curso totalmente distinto al de la vida de la costa o del medio fondo marino. Un fondo marino donde cualquier intervención tiene costes y deja huellas de las que no tenemos ni idea, porque la cronología de ese suelo y el impacto no tienen nada que ver con el mundo que conocemos. Es muy interesante, desde tu proyecto, relacionarlo

todo con la posibilidad de lo que tú dices, de dar libertad de algún modo, de liberar a sustancias naturales, entornos naturales, liberarlos de todo sentido de pertenencia y darles derechos. Por otro lado, deberíamos pensar qué deberes tendrían... Eso no me preocuparía tanto porque los deberes los cumple, ¿no? Los deberes de un río es tener un cauce de agua, que el agua esté limpia, que vivan animales en su cauce y en su curso... El río cumple y si no los cumple, es por nosotros, por nuestras intervenciones.

Hay un antropólogo, no me acuerdo del nombre, un tipo maravilloso que hace antropología de los ríos —River Anthropology— en Inglaterra y él describe los ríos como uno de los mayores procesos de colonización y de manipulación humana de siempre. Porque hemos estado todo el rato, me refiero, como no podemos vivir sin agua, nuestro deseo de acercarnos al río es también manipularlo. Ahí entramos en un debate fascinante que es: el río se desborda, ¿se desborda porque vuelve a su cauce natural? y, por lo tanto, ¿él no ha incumplido? ¿O has incumplido tú porque le has quitado su forma? También nosotros deberíamos indemnizarle a él por haberle quitado la posibilidad de ir por su curso. Es súper-interesante, la mayoría de los ríos europeos... tiene todo un estudio, están altísimamente manipulados. Lo que el río era en un principio, lo ves en los dibujos de la Edad Media y lo que ha acabado siendo: eso no tiene nada que ver con la naturaleza sino con nuestra necesidad de acercarnos al río y de cambiarlo por completo. Eso es no dejar nada de él. Él tiene toda una teoría del desarrollo urbano del río, hablamos de ciudades y de su cambio, pero nunca hablamos de los cauces y de su cambio. No hay kilómetro que no haya cambiado por la agricultura, por saltos de agua, por todo. Yo aceptaría que el río se porte mal, pero claro, habría que ver hacia dónde quiere ir, qué quiere el río, qué le pertenece...

En las culturas indígenas sí existe ese tipo de pensamiento, tienen muchísima más fluidez a la hora de personificar un ente y, además, entienden que esa personificación no tiene por qué ser estable. El problema occidental es que cree en la estabilidad de las cosas: si eres una botella, eres una botella todo el rato; no puedes ser, a veces, otra cosa, mientras que hay otros sistemas de pensamiento en los que las cosas son otras cosas, dependiendo de determinados contextos que hacen necesario que esa función cambie. Por ejemplo, el otro día hablaba con Taloi Havini (estoy haciendo un proyecto con ella, ella es de Solomon Islands, de una isla que se llama Bougainville): en muchas culturas indígenas, tú eres hermano o hermana según convenga, es decir, no es tu género sino la convención, de que en un momento dado en la vida, te va mejor tener un hermano que una hermana, aunque seas una mujer, eres el hermano de alguien. Eso no crea ningún conflicto, simplemente es así, porque es una cuestión que se puede definir con el lenguaje, y en esa definición del lenguaje se gana una función que es necesaria para un contexto: que no haya varones porque se han ido a luchar o por cualquier causa, se declara que es así y punto. Y esto me parece que, en el fondo, lejos de ser no racional es lo más racional del mundo. Es lo que tú decías al principio, no puedes decir «mira estos, qué animistas», sino al contrario: «mira estos, qué pragmáticos, y qué pragmatismo más duro y qué bien les va». La epistemología no se crea simplemente a través de entidades que se sustentan de un modo coherente, sino que en la incoherencia se crea un sistema de posibilidades que es fértil. Yo creo que en ese sentido sería muy interesante. Quien más sabe de esto es Elizabeth Povinelli, una antropóloga americana que está trabajando sobre todo con comunidades en Australia. Ella ha hecho multitud de estudios sobre lo que se llama etimologías indígenas. Yo creo que tu investigación entra dentro de estos sistemas de pensamiento, que no son simplemente sistemas de creencias, sino que también son sistemas legislativos que alteran ideas súper-antiguas de

propiedad que tenemos en occidente, pero que no son universales. También hay que ver que nuestra forma de entender las cosas no es universal, simplemente nos lo parece a nosotros, pero no lo es.

Hay reflexiones que, aunque el capitalismo podría explicarlo todo, no lo explica todo. Lo de la personificación del río no se explica simplemente por mecanismos capitalistas o anticapitalistas, tiene que ver también con los sistemas de conocimiento y el tipo de ciencia que se hace sobre un río o que se hace sobre agua que es persona, o sobre agua que no es persona, también es distinto; es decir, eso altera todo tipo de sistemas, no solamente la propiedad del río sino que también altera el hecho de que no es lo mismo estudiar a una persona que estudiar agua, es decir, que si tú le has dado a la entidad la posibilidad de ser algo más que agua, lógicamente eso cambia lo que vayas a descubrir, ¿no? y eso tiene infinidad de connotaciones que muchas tribus indígenas te explican todo el rato, que su forma de hacer ciencia existe, pero la ciencia occidental no lo reconoce o, a veces, apropia conocimientos que ellos tienen pero los subsumen en métodos y en formas explicativas, que no tienen nada que ver con las tuyas y de eso somos muy poco conscientes: La etnociencia en relación con la ciencia occidental o con la ciencia moderna. Nosotros damos por supuesto que la única ciencia que existe es la nuestra, incluso la ciencia ahora tiene sus dudas de que esté tan en lo cierto y estos parámetros, si saliesen en las conversaciones y en el proyecto, estarían muy bien, porque yo conozco mucha gente que quiere hablar del tema. Tu pieza puede servir casi como un refectorio donde se lee, se habla, un sistema donde vas atendiendo a la gente, hablando con ella, estaría súper-bien.

Además, aparte de esto, si tienes audio, si tienes una web que sea un blog para que no sea solo impreso, porque ahora la gente puede ir a muy pocos sitios, pero si realmente das información que le llega y la distribuyes a otros lugares en muchos contextos esto va a interesar mucho.

CHUS MARTÍNEZ (Ponteceso, 1972) es una comisaria de arte, historiadora y escritora. Estudió filosofía e historia del arte en la Universidad Autónoma de Barcelona y continuó su formación en Alemania y Estados Unidos. Ha sido directora del Frankfurter Kunstverein, conservadora jefe del MACBA y de El Museo del Barrio de Nueva York y desde 2014 es directora del Institute of Art del FHNW Academy of Art and Design de Basilea (Suiza). Actualmente es comisaria de Ocean Space 2021-2022 para Thyssen Bornemisza Art Contemporary.

CORRESPONDENCIA CON TE POU TUPUA

FROM: Te Pou Tupua Office
DATE: mié, 10 feb 2021 a las 0:08
SUBJECT: RE: [TE POU TUPUA] Media Form - new submission
TO: Clara Montoya

Tēnā koe [Hola, Saludos] Clara

Felicidades por su trabajo.

Te Pou Tupua recibe numerosas solicitudes de contribuciones a estudios y trabajos como el tuyo. Desgraciadamente, no les es posible responder a todas las solicitudes que les llegan.

Le piden que recurra a la información de dominio público disponible y en especial a la web de Ngā Tāngata Tiaki, como ya ha hecho para encontrar la legislación. Una copia más amplia del Acuerdo está disponible en la web de Ngā Tāngata Tiaki.

Mucha suerte con su exposición.

Nāku noa, nā [Cordialmente]

Oficina de Te Pou Tupua

FROM: Clara Montoya
SENT: Saturday, 6 February 2021 3:46 am
TO: Te Pou Tupua Office
SUBJECT: [TE POU TUPUA] Media Form - new submission

MESSAGE DETAILS:
First Name: Clara
Last Name: Montoya
Email:
Company: Centro Cultural del Carme, Spain

Phone:

Position: Artist

Multi Selection Field: Olives

Message: Estoy produciendo una exposición individual para el Centro Cultural del Carmen en España. Es un centro de arte contemporáneo. La muestra reflexiona sobre Te Awa Tupua desde la perspectiva de la negociación y el respeto al otro. La exposición se abrirá el 21 de abril. Contará con un catálogo impreso con diferentes visiones acerca de cómo respetar y percibir al otro. Reflexionará sobre la pérdida de nuestros propios ancestros y sobre nuestros sueños e inspiración para aprender de Te Awa Tupua.

Paragraph Field: Agradecería poder incluir una transcripción de la entrevista a Te Pou Tupua en el catálogo. Estoy traduciendo el Acuerdo legal de Te Awa Tupua al español como parte de la muestra para difundirlo por el mundo. Un objetivo es lograr que más ríos sean reconocidos como persona, pero otro es intentar que los océanos obtengan esta personalidad legal, pensando que el agua es parte de un sistema mundial único. Impulsar el reconocimiento de los océanos como persona sería como otorgarles personalidad a los ancestros de Te Awa Tupua. Espero que lo consideren interesante.

Media request timeframes: La entrevista debería celebrarse idealmente antes de finales de febrero, pero puede esperar hasta principios de abril si la respuesta es positiva. El pago del Centro Cultural del Carmen a Te Pou Tupua será de 300 euros brutos. Muchas gracias por su tiempo.

TRIBUTARIES

314

MONSERRAT
PIS MARCOS

*Ngā manga iti, ngā manga nui e honohono kau ana,
ka tupu hei Awa Tupua¹ — The small and large
streams that flow into one other form one River — .*

The story that follows is made up of multiple
tributaries:

315

A GOD

Mangareva is the largest and most important island in the Gambier archipelago in French Polynesia. Its inhabitants worshipped Tu, their main deity, god of the bread tree — *artocarpus altilis* — and of the fertility of the earth, whose beneficial influence ensured the sustenance of his brethren.² Tu was the divinity most frequently represented in Mangarevan sculpture until the arrival of Christianity, but most of these sculptures were destroyed when the island was converted. Very few images of the Mangarevan gods still exist today, and almost all of them are located in collections far from Oceania: the same missionaries who ordered their destruction sent some back to the metropolis as evidence of the victory of evangelisation over paganism.³ In the Mangarevan language, *Tu* meant life, being, and existence.⁴

Tū is also the name of an important deity in the Māori pantheon, although this is a god very different from his Mangarevan counterpart. The Māori Tū — who also exists in other Polynesian cults — is a fearsome warrior god who bears multiple names; Tū-mata-uenga — Tū of the angry face — is one of the most common. He is the god of war, of hunting and fishing, and of crops and cooking. Tū is one of the children of Rangi and Papa, Father Sky and Mother Earth, whose close embrace forced their offspring to live in perpetual darkness. The god tried to persuade his siblings to kill their parents to resolve the problem, but eventually the kinder suggestion of another sibling — who proposed simply separating them — prevailed. This was how sunlight came to filter between them and illuminate the world for the first time.

Despite being the children of the sky and the earth, the siblings had a human appearance. In fact, for the Māori people, humanity descends from Tū. His belligerent actions against his siblings, the quarrels he instigated, and the subsequent subjugation of his rivals, is what legitimised and validated the behaviour of people. He is also the deity that granted humans permission to make use of the natural resources they have at hand.⁶ In the Māori language, the word *tū* means to stand, to succeed, to establish, to remain.

The paths of Clara Montoya and the god Tu randomly intersected in 2016 when the artist was completing a funded artist's residency at the Royal Academy of Spain in Rome. A chance encounter led her to the marble and limestone laboratory of the Vatican Museums, where she met with restoration professionals from different departments. One of the Ethnological Museum's conservators introduced the artist to the deity.⁶ Montoya was fascinated by the unique four-legged god who had escaped nineteenth-century iconoclastic destruction, to the point of adopting him as a source of inspiration for one of her series of sculptures (*TŪ*, 2018).⁷

A PERSON

That brief interaction, coupled with Montoya's natural curiosity for examining the causes and effects of the processes around her, stimulated the artist's interest in learning more about Polynesian culture and rites. This line of research was favoured by her personal circumstances which led her to visit New Zealand in 2019. While planning her trips around the islands, her brother told her that in that remote and almost dreamlike country, located on the opposite side of the world to Spain, flowed the first river in the world to obtain personhood as a legal status. Her initial reaction was surprise and disbelief at this juxtaposition of two apparently contradictory terms: How can a river be a person? What does that mean?

The Whanganui River is the third longest river in New Zealand, stretching across 290 kilometres, and it is the country's longest navigable watercourse. It stretches from Mount Tongariro to the Tasman Sea — *E rere kau mai te Awa nui, mai i te Kāhui Maunga ki Tangaroa* — The Great River flows from the mountains to the sea —⁸ and according to a Māori legend it originated from a tear shed by Father Sky.⁹ The importance of Whanganui for the Māori community is reflected in the expression *Ko au te awa, ko te awa ko au* — I am the River, the River is me —.¹⁰ For Māori, the river is a being endowed with its own spiritual strength, an ancestor to honour and a relative to care for. In Māori cosmology, man and nature coexist on the same hierarchical plane and flow uninterruptedly as part of the same continuum: we all descend from the same sky and the same earth, and therefore we are all related.¹⁰ This notion goes beyond the simple personification of the river to encompass concepts such as sacrality, prestige, cultural and intangible heritage, as well as individual and collective identity.

From this standpoint, the Māori vision of Te Awa Tupua — the name given to the river in its dimension as an ancestor and spiritual force — clashed head-on with the vision of the Whanganui adopted by the British settlers who arrived in New Zealand. What

for Māori represented a source of life, an indivisible whole and “the aortic artery, the central bloodline of that one heart”, for the newcomers was no more than an inanimate natural resource made of dissociable, modifiable and exploitable parts.¹¹

These conceptual and linguistic misunderstandings are at the core of several of the disagreements that have historically confronted the Crown and the Māori communities, beginning with the Treaty of Waitangi, signed in 1840 between Queen Victoria of Great Britain and the confederation of Māori chiefs. Through this document, the British Crown — today known as the Sovereign Crown of New Zealand — became Head of State in that part of the world, but its English and Māori versions contain subtle differences in translation and meaning that have led to multiple interpretations and disagreements.¹²

Unsurprisingly, Te Awa Tupua has been the subject of the longest lawsuit in New Zealand’s history. Examining the complex history of this conflict would require a much more detailed and in-depth analysis than I can address in these pages; as such, the synthesis I present in the following lines aims only to offer a few essential brushstrokes for a basic understanding of a situation as delicate as it is fascinating:

Historically, Māori always claimed that under the Treaty of Waitangi they had the right to own, manage, and control the river — a right that was recognised in the courts in 1840 — since the treaty guaranteed that they retained their property rights for as long as they wanted, and they never freely or voluntarily gave them up. The 19th century saw multiple complaints and parliamentary petitions motivated by the violation of these aforementioned rights, through the actions of both individuals and official institutions. Finally, the dispute between the Crown and Māori from 1938 to 1962 resulted in a ruling in favour of the Māori community, similar to that of 1840, but with the exception that this time, the lawsuit acknowledged the rights of the complainants over the riverbed because — and here the plot twist becomes even more interesting — English law did not construe a

river as different to any other territory: that is, they saw it either as a riverbed or as a piece of land with water on top.¹³

As already explained, this vision is at odds with the Māori one, since for them, the possession of the river wasn’t intelligible as a concept outside of the community to which the river belonged as a spiritual being. This wasn’t so much a matter of two legislations — traditional Māori laws and English law — at odds so much as a conflict between two different ways of understanding nature and its constituent elements. It should also be noted that traditional Māori laws clearly distinguish ownership from use — so the community can own the river, but its use can be granted — and, of course, revoked — to individuals or groups outside of the community. In other words, the historical claims of the Māori people did not seek the monopoly of the river, but rather the recognition of their rights and interests as a matter of *mana* (prestige):

“The key to the answer is in fact in the quality of the relationship between Māori and Pakeha and the ethical relationship of people to rivers. It is only when we appreciate that it is not possessions that most count but how we relate to, and respect the mana of, each other and the environment that we will understand the contribution that Māori thinking can make to a better society.”¹⁴

It is worth noting another important detail in the dispute between the Crown and the Māori: though they felt unfairly treated, the latter decided to play their cards according to the rules dictated by the state instead of opting for open rebellion and confrontation. The Crown’s recognition of the Whanganui River as a person is, therefore, a victory won from within the very system that produced the original distortion and created the conflict. The apologies presented by the Crown to the Māori people denote a certain level of adaptation, as well as respect for their cultural and

spiritual values that goes beyond the acceptance of a legal defeat:

“The Crown acknowledges that it has failed to recognise, respect, and protect the special relationship of the iwi and hapū of Whanganui with the Whanganui River.

[...]

With this apology the Crown seeks to atone for its past wrongs, and begin the process of healing. This settlement marks the beginning of a renewed and enduring relationship between Whanganui iwi and the Crown that has Te Awa Tupua at its centre and is based on mutual trust and cooperation, good faith, and respect for the Treaty of Waitangi and its principles.”¹⁵

It's worth noting the irony that, in the legal discourse as well as in plain English, the rights and duties of the Crown are discussed with absolute normality compared with the rights and duties of a river, when *stricto sensu* a crown and a watercourse could both be seen as alien to that which is commonly understood as “person”: why is one paradigm more valid than another?

Finally, the recognition of Te Awa Tupua as a person represents, in a sense, the reverse journey of that made by the god Tu of the Vatican Museums: the gods of Mangareva were transferred to the West with the aim of deactivating their spiritual connotations and decontextualising and distancing them from the community to which they belonged. The Whanganui River, in its dimension as Te Awa Tupua, reaffirms its spiritual validity with such force that it overflows the group of people who guard it and venerate it to trickle — not without effort — into the value system of the nation constructed on top of the aboriginal communities.

A PLACE

Montoya returned from her encounter with Te Awa Tupua full of stimuli, concepts and ideas, but without a specific physical anchor. The next tributary of this journey ran under the surface and emerged a few months later, in the spring of 2019, in the city of the River Turia, a river with almost the same length as the Whanganui.

That year, two colleagues from Montoya's time in Rome opened exhibitions at the Centre del Carme Cultura Contemporània (CCCC). This cultural institution is located in an old Carmelite convent, confiscated in the 19th century and destined for secular uses from then on. One of its current exhibition spaces consists of a large room (40 x 12 metres) that served in the past as the bedroom of the religious complex, with a wooden floor and a wood-gabled roof that has recently been rebuilt.

The internal structure of this space, with its uninterrupted space and its double-sided roof, follows the same architectural principles as the *wharehau*, the meeting houses of the Māori people, located within the *marae*. In this way, the room itself became part of the exhibition project and, to some extent, a Western translation of a very particular area that served a specific, but relatively similar, function for two different communities: the Māori and the monastic.

The *dormitori* was a shared space in which a group of individuals governed by specific rules met daily to perform the same task. Their rest, and presumably their dreams, took place under one roof. In the Māori *marae*, the members of the tribe who spend time in the complex share daily activities and rest, which usually takes place in the *wharehau*, that is, in the meeting house.¹⁶ The spiritual weight of the Māori *marae* and the kind of communal life found in the *dormitori* created a powerful echo that didn't end only at the practical function or the constructive structure of both spaces: the room presented innumerable vestiges of the life that had happened

between its walls in the form of parietal markings, in ways similar to the *wharenui* that proudly display the carvings, panels and, sometimes, photographs that connect the space with the ancestors and the genealogy of the tribe. Montoya had finally found the ideal environment to — literally and figuratively — anchor her need to explore a story that had gone looking for her from Italy to the opposite side of the world from Spain.

AN ARTWORK

Between the four walls of an enclosure, how can we begin to talk about a river that flows unstoppably; that has no beginning or end; that is part of the identity of a group of people; that is inhabited by 240 different guardian spirits in each of its rapids; that is ultimately alive?¹⁷ The answer is seemingly simple, yet extraordinarily pertinent, given the historical vicissitudes mentioned above: it's a matter of translation.

The intervention Montoya devised for the CCCC is made up of two fundamental elements that complement each other. Firstly, the room is traversed across its entire width by a modular tube fixed under one of the wooden beams. That tube is comprised of six light machines, juxtaposed and synchronised with one another, whose central axes are lined with LED lamps and covered by four superimposed layers. Each layer rotates in alternate directions at slow but distinct speeds, so by crossing and overlapping they hide or reveal the central light axis. Consequently, the piece leaves the room either in total darkness, dimly lit, or fully lit, depending on the moment. There is no other source of illumination in the space.

That light that bathes the room so irregularly evokes, in its fluctuations, the reverberation of the sun on the water, while its fluidity recalls the impossibility of apprehending the liquid element; not surprisingly, much of the vocabulary that refers to the behaviour of light — bathing, flowing, etc. — represents an exercise in synaesthesia that borrows

metaphors from water. The light alters the room in a constant and inexorable way, just as the flow of a river doesn't stop, nor do the waves of the ocean slow down. Paradoxically, it is for this very reason that water was immediately discarded as a possible artistic material.

Concurrently, that same light that reveals or hides the visitor's environment also alludes to the changing perception of our surroundings — to the ways in which what we see — or believe we see — may not be the full reality. Light as both an instrument and a vehicle of knowledge is hardly a new idea: think about the simile of the Platonic cave; or expressions such as the Age of Enlightenment; or the Christian and Māori cosmogonies, and the importance they give to light in their origin myths. Yet our vision of things is always tinged with subjectivity and it is this subjectivity that modifies our way of relating to the world; our subjectivity is a construction, just like the light machine, one composed of life experiences, cultural influences, prejudices, and expectations. The Whanganui is a river; Te Awa Tupua is a spiritual entity. Whanganui and Te Awa Tupua are one and the same, which makes the river a spiritual entity. For Māori this syllogism is self-evident, while it took Westerners more than 150 years to process this reasoning and incorporate it into their scale of values. Could it be that not all of us inhabit the same layer of light — or darkness — at the same time?

The second aspect of this work is that this light piece includes the full text of the legal agreement, translated into Spanish, between the Crown and the Māori people. The original document, written in both English and Māori, has a Creative Commons license, so the Spanish translation, commissioned specifically for this exhibition, is subject to the same type of license and will be published online for free dissemination and circulation. This translation has a double intention: on the one hand, it aims to make accessible to the Spanish-speaking audience a fragment — practically the last link — of a long history unknown to many. On the other, translating the

legal agreement into another language seemed the most respectful and objective way — while acknowledging that there is never any completely neutral or absolutely faithful translation — of addressing the complexity of the issue. Ultimately, the action of translating the text conformed with the genealogy of translations that have occurred during the long history of this conflict, so this was the solution Montoya found for relating to a reality that did not belong to her and which she did not wish to approach in a colonialist or superficial way.

The inclusion of the agreement text without any specific mediation also serves a third function: that of generating conversation. From this perspective, the document in Spanish is essentially a starting point: the designation as an individual of Te Awa Tupua and the dialogue established between the Crown, the settlers, and the Māori invite us to explore broader concepts including the parameters used in the construction of personhood and identity, the processes of negotiation, and the human ability to invent concepts and weave realities, whether these realities are overlapping or discordant.

A PRONOUN

One of these broader concepts relates directly to the title of the project. It was serendipitous that the Mangarevan god that Montoya encountered in Rome was called Tu, just like the second person singular pronoun in Spanish. “You” refers to a being alien to us — but who is this “you”? What and who is the other? Where do they start and where do they end? Does the water of Te Awa Tupua cease to be Te Awa Tupua when it reaches the sea or, on the contrary, is every molecule of H₂O capable of forming part of the indivisible whole of Te Awa Tupua, no matter where it is found? *Ko au te awa, ko te awa ko au*, I am the River, the River is me: if I identify with the river and we both form the same self, where does everything or everyone else — if these concepts exist — begin? What is the *awa* — pronounced like

the word for water in Spanish — of each and every one of us, if there is such a thing? Does our self-perception change if we accept that a watercourse, a forest, or a mountain are part of us, rather than independent entities with no connection to our lives? To what extent does the reality we inhabit change when we modify our vision of what we understand as lying beyond our individuality, materiality or identity?

While the stories that we invent to understand the world and understand ourselves create layers of overlapping meaning, it’s worth wondering what foundations they are based on — or even if there are any. Is the river just a geographical feature onto which a spirit has been imagined, or is the inability to grasp — or accept — this spiritual dimension the true fabrication? And what happens when these intersecting, overlapping layers occupy different spheres of power? How are different truths negotiated and assimilated? How can you understand concepts that you do not possess and words that do not exist?

TÚ encompasses these reflections from the moment it forces us to set limits, to inhabit a certain distance from ourselves in order to focus on that which we no longer call “me”. Are you “you” by yourself, or only in opposition to me? Can my vision of you change who I am? The way we define the other also changes us, but who creates who? Mangareva’s Tu was a giver of life; the irascible Māori Tū validates human actions. And you? Where do you flow from, what are you composed of, what is your existential border?

What makes you a person?

EPILOGUE

A BOOK

In addition to serving as a tangible testimony of the project, this publication aims to highlight the multiplicity of voices, meanings, and discourses that can

be adopted from the same starting point, and how all of these construct different narratives that impact both the sender and the receiver of the message. This kaleidoscope of visions does not seek to be complete or definitive; it is precisely the consciousness of this impossibility that allows it to exist as a torrent of words, one that arises from a common source but that represents only part of the infinite stream that could be written.

In a subtly playful twist, the artist adopts the role of Te Awa Tupua by freely deciding not to contribute her own text and opting instead to speak through the different elements that make up the project. If Clara Montoya were a river, all the authors included in this publication would be her Te Pou Tupua.¹⁹ Instead, as a good imitator of Te Awa Tupua, she expresses herself through non-verbal elements.

The publication does not include illustrations for various reasons. Firstly, the installation work was conceived and produced specifically for the CCCC, and at the time of going to press it had not yet been finished nor installed. Besides, the project is articulated around the construction of meanings, concepts and realities, and their alteration, manipulation and negotiation, and so words, the nameable and the unnameable, what is understood and what is translated, hold such an overwhelming weight that they displace and, to a certain extent, make incongruous the use of image.

However, the story does not end here. In the same way that the translation of the agreement will be available online for free consultation, the textual, sound, and audiovisual materials collected before, during, and after this exhibition will be uploaded to Clara Montoya's website to be widely accessible to all those who are interested.

MONSERRAT PIS MARCOS is an Art Historian and curator based in Bath, United Kingdom. She graduated in Management of Cultural Heritage and Curatorial Studies. She has worked for museums and cultural institutions in Spain, Italy, Denmark, the United States and the United Kingdom. Her most recent curatorial projects are *Canaletto: Painting Venice (2021)*, *Sunil Gupta: The New Pre-Raphaelites (2021)* and *The Body Observed. Magnum Photos (2019)*. She is currently a curator at the Holburne Museum, Bath.

1. Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Subpart 2 — Te Awa Tupua, 13 Tupua te Kawa, (d), 2016, p. 14.

2. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-etnologico/collezione/figura-del-dio-tu.html> (Accessed 10 February 2021).

3. Almost all of these sculptures were burned in 1835 at the request of the missionaries posted on the island: https://www.metmuseum.org/toah/hd/mang/hd_mang.htm (Accessed 10 February 2021).

4. Tregear, Edward. *A dictionary of Mangareva (or Gambier Islands)*. Wellington: J. Mackay, Govt. Print. Off., 1899. p. 109 <https://archive.org/details/adictionarymang00instgoog/page/n121/mode/2up> (Accessed 10 February 2021).

5. Tregear, Edward. *The Maori-Polynesian comparative dictionary*. Wellington: Lyon and Blair, 1891. p. 540. <https://archive.org/details/maoripolynesian01treggoog/page/n568/mode/2up> (Accessed 10 February 2021).

6. The Vatican Museums website includes an image of the sculpture, which can be viewed here: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-etnologico/collezione/figura-del-dio-tu.html>

7. For a detailed analysis of the series, see: González Cela, Jaime y Pedrón Nicolau, Manuela. *Clara Montoya: Próxima Centauri b. Exhibition catalogue*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección

General de Atención al ciudadano, Documentación y Publicaciones del Ministerio de Cultura y Deporte, 2018, pp. 24-25. <https://www.promociondelarte.com/tabacalera/expo-365-clara-montoya-proxima-centauri-b> (Accessed 10 February 2021).

8. Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Subpart 2 — Te Awa Tupua, *Te Awa Tupua and Tupua te Kawa*, 13 (b), 2016, p. 14.

9. Marne, Kennedy. “A Voice for Nature”. National Geographic, 2019 <https://www.nationalgeographic.com/culture/2019/04/maori-river-in-new-zealand-is-a-legal-person/> (14.01.21).

10. Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Subpart 2 — Te Awa Tupua, *Te Awa Tupua and Tupua te Kawa*, 13 (c), 2016, p. 14.

11. Marne, Kennedy. “A Voice for Nature”. National Geographic, 2019. <https://www.nationalgeographic.com/culture/2019/04/maori-river-in-new-zealand-is-a-legal-person/> (Accessed 14 January 2021).

12. The Whanganui River Report, Chapter 2. Customary Tenures. 2.6 The Māori Comprehension of Rivers, 1999, p. 38 <https://ngatanga-tatiaki.co.nz/assets/Uploads/Important-Documents/Whanganui-River-Report-1999.pdf> (Accessed 14 February 2021).

13. For a detailed analysis of both versions, see: <https://nzhistory.govt.nz/politics/treaty/read-the-Treaty/>

differences-between-the-texts (Accessed 14 February 2021).

14. The Whanganui River Report, Executive Summary, 1999, pp. XIII-XVIII.

15. The Whanganui River Report, Executive Summary, 1999, p. XIX.

16. Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Part 3, *Te Mana o Te Iwi o Whanganui — Whanganui Iwi redress*, Subpart 1 — Hei pounga wai hoe mai nā hō mātua — Crown acknowledgements and apology, 69 Acknowledgements (8), 2016, p. 46.

17. «Marae: Māori Meeting Grounds» [https://www.newzealand.com/uk/feature/marae-maori-meeting-grounds/#:~:text=The%20marae%20\(meeting%20grounds\)%20is,place%20to%20stand%20and%20belong](https://www.newzealand.com/uk/feature/marae-maori-meeting-grounds/#:~:text=The%20marae%20(meeting%20grounds)%20is,place%20to%20stand%20and%20belong) (Accessed 28 February 2021).

18. Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Schedule 8, *Ngā Ripo o Te Awa o Whanganui*, Statement of significance, (2) y (3), 2016, p. 88.

19. Te Pou Tupua is the name given to the human face of the river. It is made up of two representatives, one appointed by the Crown and the other by the Māori tribes with interests in the river. Te Pou Tupua is responsible for the care and well-being of Te Awa Tupua as well as for maintaining relationships with all of the tribes and sub-tribes with interests in the river. See: Te Awa Tupua (Whanganui

River Claims Settlement) Bill, Commentary, Background information, Proposed Legal Framework (Te Pā Auroa nā Te Awa Tupua) (2016) and Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill, Subpart 3 — *Te Pou Tupua* (2016), p. 17 and the following pages.

DUERO- MANZANARES- ARA- COLUMBIA. RIVERS AND MYTHS

330

JAIME
GONZÁLEZ
CELA AND
MANUELA
PEDRÓN
NICOLAU

331

When my great-grandfather was a lad, and presumably a very different person from the one I met sixty years later, he had a girlfriend, a girl from the town. They used to take the cows to the field together. One evening after dark, she went with him to bring his cows home and then went to her house and brought back her cows, but she didn't go home. She kept walking all the way to the river and drowned. My father's godmother told me this story, but no one else remembers it. Sometimes I think I must have dreamed it, that it's one of those vivid dreams that linger as a memory of other lives. Whether it's true or not, this story changed my relationship with the river. I had always been connected with death, but with accidental deaths and treacherous currents. I had never seen it as an ally before.

In 1962, the English philosopher J. L. Austin published *How to do things with words*, which explains the capacity of language in constructing reality. The

writer speaks of performative statements — called realisatives, in the original —, which are statements that do something; in other words, when a speaker says them, they produce a change in the state of things. He cites examples including the statement “I bequeath this watch to my brother”; the words exchanged in a contract; and a priest saying “I baptise you”. These are not phrases that describe what is happening, but rather, when spoken, they actually make something happen. During the seventies, Austin’s text played an important role in helping to understand performance and its scope. According to curator and art critic Chantal Pontbriand, his work represents a break with the predominantly humanist tradition of Western philosophy. Through Austin, being in the world was no longer understood as an existential phenomenon linked to any given theology, which opened up the possibility to investigate situations and contexts, and to study how these are acted upon by language, where language consists of both words and gestures. The capacity of words to transform reality is more evident when we speak of legal texts since, at their core, they are about the management of people and their surroundings.

Artist Clara Montoya brings a particularly evocative case to the exhibition hall: this agreement between the state of New Zealand and the Māori people, which grants the status of personhood to the Whanganui River. It is a story about the river, a legal fiction that shapes it and reconfigures how it is thought of, all the while illuminating the tension between two distinct, and antagonistic, ways of relating to the river. The first is the interdependence of the river and the communities, to the point that they share a name, a single identity; which stands against a disciplinary relation of control imposed by the legislation, evident in the very necessity of establishing an entity with human status to protect the river from exploitation and destruction. The work that Clara Montoya presents at the Centre del Carme Cultura Contemporània in Valencia evokes these two realities using a combination of text, light and the

space of the convent in order to signal very different kinds of knowledge: faith, dreams, and environmental understanding. These forms of knowledge are conveyed by stories that operate on a mythological plane, stories that evoke our emotions and shape how we see things. We are particularly interested here in using a mythological perspective to analyse these stories – these stories that affect us and define how we relate. We refer to these stories as contemporary mythology. With this text, our aim is to review several stories that shape our conception of rivers, starting with those closest to us.

There is something that doesn’t quite fit about the Manzanares River, and not just because the river doesn’t fit within Madrid, the city it crosses. Through political actions over the past hundreds of years we can intuit a general sense of disappointment with the size of this river, as if capital cities were supposed to have only majestic rivers. This imagined geographical and historical incongruity has produced a kind of citizen trauma, unleashed at the end of the 16th century. Anticipating what would happen when the capital was moved to the modest shores of the Manzanares, King Felipe II built a monumental bridge, the Puente de Segovia, which, for those unfamiliar with it, is a bridge that would fit across five Manzanares rivers. This construction was a curious attempt to ennoble the stream through infrastructure. It was presumably thought that pedestrians would associate the size of the bridge with that of the river, thus changing their conception of the latter. But oversizing the river failed as a healing formula for the capital’s small river complex. Right when Madrid was definitively established as Spain’s capital at the beginning of the seventeenth century, one of the most prolific periods of Spanish literature also began: the Golden Age, which brought about dozens of verses, comic writings and poems dedicated to the unimpressive qualities of the Manzanares and the disproportionate bridge that had been built over it. Lope de Vega suggests “selling the bridge to buy water”

and Quevedo calls it “an apprentice river stream”. In fact, it was said that it was the best river in the world because it was the only one you could navigate on horseback — referring to the fact that the poor river dried up in the summer.

Efforts to change its status in the eyes of citizens and tourists alike have continued over the centuries as the result of a lingering sense of incongruity between the river’s actual and desired scales. There have been timid attempts to Frenchify the river, and the arrival of the Bourbons brought pseudo-Parisian promenades, built where the M-30 motorway would later circulate — many of us will remember seeing the motorway on the banks of the river as children —. In fact, we Madrid folk may be clearer about the route of the ring road than that of the river itself, since for a large part of our Ballardian lives, the river has run accompanied by — indeed, almost buried by — concrete lanes. But before the fluvially disrespectful M-30, there had been other attempts to change the story of the Madrilenian tributary... because as you may know, the Manzanares, much as it may hurt the capital’s pride, is nothing more than the tributary of a tributary. Going back a bit, when Francisco Franco established himself in the city after the Civil War, the river was also too small for the dictator’s airs of grandeur. The Manzanares overhang took on an important role in the Catholic national imaginary and, as Francoist architect Luis Moya points out, an axis was established connecting the Almudena Cathedral, the Royal Palace and the House of the Falange, Franco’s political party; that is to say, connecting the church, the monarchical state and the single party. Faced with this metaphorical display, the less-than-powerful size of the river became a problem once again, and a decision was made to definitively canalise it and to build locks that would increase the river’s flow and, incidentally, monumentalise it. To this end, the constructions built to intervene in the river’s course were in the Herrerian architectural style, with granite and spiers. The river was thus linked with the Monastery of El Escorial, the

culmination of Spanish architecture in the imperial period. This operation, though it managed to increase the river’s volume, decreased its flow until it became, essentially, a dirty pond. The change of millennium brought new attempts at manipulation, this time in order to resolve disagreements and bring about new relationships within the community. These attempts can be summed up with two major actions. The first is a pharaonic work, a neoliberal development that created a huge urban park on the banks of the Manzanares. The final result is spectacular in every way and as such it has been embraced by the Madrid community who already looked on it favourably halfway through. But attempts to change the story of the river have continued, and after centuries of therapy to overcome complexes and accept its scale, a radical change in approach came about. The second major action was the Manzanares naturalisation project, which is very different to projects like Madrid-Río, the El Escorial canalisation and the Segovia bridge. A less theatrical project, the naturalisation has brought reeds and mud to the river, and animals that hadn’t been seen there for centuries along with them. But the Manzanares is still practically a mirage. Since the move of the capital to Madrid, the river has existed, in essence, through political and urban narratives.

Jánovas is a small town in the Aragonese Pyrenees next to the Ara river. Like many other towns in the area, it is almost uninhabited, but during the summer months numerous travelers and vacationers visit though they almost never sleep inside the town. In contrast, a small hill located near the entrance to the town is filled with caravans, vans and tents. From here, there is a beautiful view of the town’s houses — mostly empty or demolished — and of the Ara river that runs between the hill and town. This is the last wild river in the region, the only one with no artificial modifications to its natural course — though not for lack of projects. In the morning, the sense of desolation in the town disappears. Construction works

start up, as many houses are being rehabilitated by the families who are returning, little by little, to the territory.

In 1951, authorisation was granted for the construction of a reservoir for hydrographic exploitation on the Ara River, to be used by the energy company Iberduero — now Iberdrola —. Ten years later, a list was published of all the compulsory expropriations that would affect various towns in the valley. Jánovas was to be flooded, along with other towns and lands in the area, and its population would be displaced — a practice common across the country. Traditional music collective La Ronda de Boltaña wrote a sad Habanera — you can listen to it on YouTube — whose chorus went: “Who was going to tell me / that I dreamed of the sea / that in a damn swamp, ayayay / my house would be shipwrecked / I say goodbye to Jánovas / to La Velilla and Lacort / goodbye, sunken boats, goodbye / my poor country, goodbye”. But Jánovas didn’t give in so easily. For two decades, its inhabitants resisted, with a few families who refused to leave the town, even while the corporation in charge of the works dynamited several houses and destroyed fields and irrigation systems in order to evict many others. In the 1990s, a tunnel was built with the intention of diverting the river’s waters, but they burst through it. In 2001, a final declaration was made ruling out the construction of the reservoir due to its environmental impact. Since 2008, the town has been in a process of reversal. The neighborhood association has solicited the restoration of public supplies — which arrived only two years ago — as well as the dismantling of the diversion tunnel and the return of the expropriated land. Of course, navigating the processes involved in revitalising Jánovas isn’t easy. Energy company Endesa now manages these lands. In 2015, the population census showed a single person registered in Jánovas. Now there are three.

In the 2014 documentary *DamNation*, Elmer Crow, an elder of the Nez Perce tribe native to North

America, recalls the construction of the Dalles Dam on the Columbia River that flooded the territory his people inhabited, causing another cultural genocide:

“Celillo Falls was gone. So how do you think I felt? I knew what was there and what they done. Sometimes I get out and I look over that place and I can still see where some things should be and they’re not there no more. The wind has changed because of the flat surfaces coming up the Columbia. The temperatures of the waters have changed. The dead water makes it harder for the fish to get up and down. And now all it is is a big body of water, is all it is. It means nothing to me. All it means is what they took away. What these dams have done, they completely tore my country apart. This is not the same country as it was... that we remember.”

Rebecca Miles, Executive Director of the Nez Perce, adds:

“There were some elders that have never even been back there because it was so devastating... like a death is what they called it, like a funeral – and they couldn’t go through it again.”

A 2019 study analyses how representations of the water cycle overwhelmingly ignore the interventions caused by human activity. It takes as case studies the diagrams used by teachers, researchers and legislators across different countries, in order to demonstrate how distorted the perceptions established about the global water cycle are, primarily those established through formal education. If you studied in an environment similar to ours, you’ll remember those diagrams in textbooks: a mountain on the left, a sea on the right, white clouds, gray clouds, a sun, a river and arrows that connect all of these in a closed circuit. There are no dams that interrupt the flow of water or the movement of the animals that inhabit it, and there are no pipelines for irrigating land or large cities. There’s nothing that suggests capitalist activity on the terrain. Diagrams are symbolic representations, yes; they show an idea, and

not a physical reality. But in the absence of direct contact with hydrological processes — and given the magnitude of the phenomenon as well as the predominance of the visual in Western systems of knowledge — these images construct our thought processes and condition our perception of the environment. They are the images your mind projects when it hears the concept — because of them, we think of the water cycle as a circular process. These are stories that affect us. This is contemporary mythology.

In addition to highlighting how the diagrams simplify a set of complex dynamics, the study's data calls attention to the homogeneity of these images, as well as their tendency to represent limited geographical areas. This, of course, corresponds to the idealised views around ecosystems that prevail in the northern hemisphere — only rarely is a global or diverse vision offered. Only 15% of the diagrams include human intervention in the water cycle, and only 2% reflect the effects of climate change or pollution. If such a distorted imaginary is our point of departure for understanding how bodies of water behave, what kind of relationships can we really establish with rivers? We need stories that produce other connections, other sensations, other emotions; we need to review the stories we have and create new ones, stories that make us perceive the complexity of living organisms instead of projecting false sensations of domination — this sense of the water cycle as a perfectly functioning gear mechanism just waiting for the machinery to exploit it. The mythologist Joseph Campbell spoke of the myths that surround us as a music we dance to even when we cannot name the tune. This idea impels us to think about all those tunes that travel the earth with different frequencies. It encourages us to sharpen our ears and to engage in a listening exercise, one that makes us dance to all those alternative melodies beyond our controlling delusions about nature.

MANUELA PEDRÓN NICOLAU AND JAIME GONZÁLEZ CELA are curators and contemporary art educators. As a collective, their work focuses on the capacity artistic research has to generate narratives that explore social and political fields. They have developed curatorial projects for CaixaForum, Hangar Barcelona, the Real Academia de España (RAE) in Rome, the Biblioteca Nacional de España (National Library of Spain) Museum and the La Fragua exhibition space at the Madrid-based Tabacalera Promoción del Arte, among other spaces.

MATERIALS CONSULTED

—J.L. Austin, *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

—Chantal Pontbriand (ed.), *PER/FORM. How to Do Things with[out] Words*. Madrid: CA2M/Sternberg Press, 2014.

—Luis Moya, “Relaciones del río Manzanares con la ciudad de Madrid a lo largo de la historia”, in *Dal Manzanares all'Oreto due realtà a confronto per un progetto di parco fluviale a Palermo*, ed. Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, Palermo, 1993.

—Alfredo López Serrano, talk: “El río Manzanares en los escritores del siglo de Oro”, 2001.

—M^a Ángeles Fernández y J. Marcos, “Jánovas, el último capítulo de una expropiación impune”, 11/10/2019, accessed online at *lamarea.com*.

—Resolución sobre la extinción de la concesión relativa a los saltos hidroeléctricos de Fiscal y Jánovas en el río Ara y de Escalona-Boltaña entre los ríos Ara y Cinca, 17/06/2008, Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marítimo.

—Ben Knight y Travis Rummel, *DamNation*, documentary, 2014.

—Benjamin Abbott, Kevin Bishop, Jay Zarnetske, Camille Minaudo, F. Chapin, et al., *Human domination of the global water cycle absent from depictions and perceptions*. Nature Geoscience, Nature Publishing Group, 2019.

—Chris Joyce, Ally Bull, Rosemary Hipkins and Bill MacIntyre, “Putting the Nature of Science strand into the water cycle”, in *Set: research information for teachers*, New Zealand: New Zealand Council for Educational Research, 2008.

—Joseph Campbell, *The Power of Myth*, Doubleday, New York, 1988.

—Emmanuele Coccia y Jorge Godoy, “Coexistencia entre distintas especies”, en *Arq 106: Coexistencia*, Santiago, Chile, 2020.

—Davi Kopenawa and Bruce Albert, *The Falling Sky. Words of a Yanomami Shaman*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2013.

In addition to conversations with Clara Montoya, Hilo Moreno and Adriana Reyes.

ON THE RIVER-PERSON AND THAT WHICH IS NOT PROPERTY

342

A CONVER- SATION WITH FERNANDO SCORNIK GERSTEIN

343

I'm going to begin by saying a few things about land ownership that have been elaborated by some very famous writers. I believe this is important. The first one I'll mention is John Stuart Mill, a 19th century English writer who said of landlords: "They grow richer, as it were, in their sleep, without working, risking, or economizing. The increase in the value of land, arising as it does from the efforts of an entire community, should belong to the community and not to the individual who might hold title." What Mill is saying is that an increase in land value is not the result of the efforts of the landlord. The value of the land grows according to the value of the community's land. A built plot of land is worth the same as an empty plot of land, if we don't count the value of the house on it. Churchill, who certainly can't be accused of being a communist, described: "land, which is a necessity of human existence, which is the original source of all wealth, which is strictly limited in extent,

which is fixed in geographical position. Land, I say, differs from all other forms of property in these primary and fundamental conditions.” Mark Twain, another very famous writer, stated clearly that “The earth belongs to the people. I believe in the gospel of the single tax”, which was the tax proposed by the American economist Henry George. Twain also said, sarcastically: “Buy land, they’re not making it any-more.” Many other thinkers have also spoken about land ownership. For example, Jacques Jacques Rousseau, in the 18th century, said: “You are undone if you once forget that the fruits of the earth belong to us all, and the earth itself to nobody.” By this, he meant that in reality, the land is common property, while the products of the land belong to whoever owns the land at that particular time.

344

Land is a part of nature, like air, like sunlight ... and like water. Land, air and sunlight. Land is a natural resource, not a manmade one. It was there before the arrival of mankind, and thus, the land shouldn't be the property of any individual in any absolute way. Of course, an individual can have tenure over the land as long as that person returns the value of the rent to the community. That is to say, the individual who has the land should actually become a tenant of the community.

The river, like the land, must be common property, it has to be available to everyone around it, it cannot be the individual property of anyone.

The river, like the land, does not belong to itself. The land belongs to everyone and the river belongs to everyone. This idea that the river belongs to itself is not a clear notion... it's a confused notion. The river does not belong to itself.

The river, as such, doesn't have rights. I can't see that concept clearly... Those who have rights are its

users, those on the banks of the river. To me, making the river a person... I don't see it as a solution, Clara; I see it as a fantasy. In reality, the river has no personhood, in the same way the land has no personhood. The land is part of nature, just as the river is part of nature — and as part of nature, it must be available to everyone. That is the correct way to interpret it. The other interpretation is a fantasy.

No, no. It sounds like a fantasy to me, Clara. Giving legal personhood to a river... I don't see much sense in it, just as I don't see much sense in giving legal personhood to the land. It is something that just doesn't add up, because the land doesn't have legal personhood just as the air does not have legal personhood, just as sunlight does not have legal personhood.

Companies can have legal personhood because they are the creations of human labour, but the land isn't and neither is the water. We must clearly differentiate between entities that are the creation of human work, and which can thus be considered private property, and entities that have not been created by human work. Those which have not been created by human labour, like the land or water, cannot be privately appropriated. Use of the land or of the river water can only be granted by paying the community for the right to that use, which is called rent. This is known as land rent or water rent. A person can use the water or the land, but only by paying the rental value of that water or land to the community and thereby respecting the property rights of the common good that is generated by the land.

Well, what you have to do is divide the rent such that the community pay the rent — the people who use the river should pay the rent. If part is used by the Māori, then the Māori must pay the rent for that part, and if the New Zealanders use it, then they should pay rent for the part they use. Paying rent to the community solves these problems around the appropriation of its use.

345

Of course, they may have different conceptions of the river, but there is only one rent. There's just one rent of the land or of the water — not two kinds of rent; just one. So whoever uses the land, or the water, has to pay rent for the part they use, and they pay it to the community. I do not see granting personhood to the river as a solution — it seems to me, instead, a fantasy that muddles things; it is a confusion of different things. One thing is the private property produced by nature and another thing is private property that has been created by man. A company is the fruit of human labour. The land and the water are not.

You shouldn't get confused with this matter of personhood. It doesn't mean anything. What's important is not about granting personhood to the river; the important thing is determining who the rights to use the river should be paid to.

346 There are thousands of different cases, but the basic principles are very clear. Of course, there are exceptions. There are cases in which land improvements add value to the land itself, and there are cases in which the land is destroyed, but the basic principle is what I've been saying. That's why Adam Smith, the father of political economy, said in his famous book *The Wealth of Nations*: "Both ground-rents and the ordinary rent of land are a species of revenue which the owner, in many cases, enjoys without any care or attention of his own. [...] Ground-rents and the ordinary rent of land are, therefore, perhaps, the species of revenue which can best bear to have a peculiar tax imposed upon them." This "peculiar tax" is that suggested by the American economist Henry George, who proposed a tax to capture the rental value of the land and thereby do justice to the community. That is the issue, of course, and it's the same with water. Are there other special or unusual cases? Yes. There are unusual cases, of course, but the essential principle is what I've been saying: Who is the land

rent paid to? Rent for the land must be paid to the community, not to the owner — this is distinct from the current system, in which the owner of the land keeps the rent. That is to say, currently, the tenant of the land cultivates the land and pays rent to the owner but not to the community, and that's the system of private land ownership. Within this system, what is private ownership? It is the appropriation, by the owner, of the land rent. In Anglo-Saxon countries there is a much better distinction on this — it is distinguished much more clearly than in Latin countries. As such, in Australia, a lot of land is marked for exploitation, but the rent of that land must be paid to the Crown. The Crown is the obvious owner of the land, and the individual or group who has land use holds only the right of usufruct. 60% of Australia's land is like this now... The Crown is the community. The land belongs to the Crown and when its use is granted, the land rent is paid to the Crown. In Anglo-Saxon countries, it is much better distinguished than in Latin countries because there, they have a long tradition of taxes on land income. And then there is the influence of Henry George, the American economist who proposed a single tax on the value of the land that would be used to support the community. Tolstoy said of him: "People don't argue about the teachings of Henry George. They just don't know them. Those who become familiar with them cannot help but agree." So what did Henry George say? It's very simple: he said that land is common property and, therefore, the rents from lands should be paid to the community through a single tax on the land yield. Imposing a one-time tax on the value of the land is a way of capturing this land rent.

347

You have to clarify things, Clara. You have to say that the important thing is the distribution of the river rent: how much the Māori pay and how much the New Zealanders pay. That's the only way to resolve the issue fairly. There's no other way.

In the Western European system we live in, everything belongs to individuals — except in the Anglo-Saxon countries or the former Anglo-Saxon colonies — Australia, New Zealand, and Singapore — where, in general, the land belongs to the state. In Singapore, the land belongs entirely to the state and when you buy an apartment, you don't buy the land. The land continues to belong to the state, and you have to pay a rental value for the land. You can buy an apartment, but you have to pay the state a rental value. Land is not private property in Singapore.

I would say that the key thing to recognise is that land and water are parts of nature, just like air or sunlight. A part of nature cannot be the object of private appropriation; it can only be the object of use — but not of private appropriation.

A BARTER

350

GUILLERMO
ESPINOSA

351

Let's talk about money. Just a little bit — don't get embarrassed yet. I know, it's a delicate, irritating subject, one that creates awkwardness and seems so dull, one that's connected with such a banal, quotidian reality that even now, there hasn't been a single major philosophical treatise dedicated to it. There isn't even a basic "ethics of money", in the majestic, non-contradictory, Kantian sense, because we know that it shouldn't have one, or can't have one, or we are convinced that it would be ridiculous and disastrous if one day it had. Money doesn't deserve a philosophical argument as a scarce good — or not so scarce; it's scarce for a growing majority, but the opposite for a shrinking minority. Fewer and fewer people have any spare, even though more and more of it is left over.

Wait a moment. No, let's not talk about money. Let's talk about a river: a flow that is also typically green, and that also runs perpetually, seemingly eternal and stable. It is a flow that makes life possible in ways that are more universally accepted and

acceptable, deeper, more ontological — if you'll permit the metaphor —, older and more necessary, closer to what we might think of as the real meaning of the word "vital"...

No, no: we must start over. Excuse the ineptness of this clumsy subject who writes to you... We are going to talk about a barter. Yes, let's talk about a specific barter, the barter that is the reason I am writing this, and the reason you are suffering through it, with so many doubts. But also let's talk of barter more generally as a human act; let's talk of its supposed origins and what barter entails, objectively speaking... or perhaps not, since any approach will be individual — in the end, it's mine, and therefore openly subjective.

I got into this mess, the mess of writing what you're reading right now, for a barter. A couple of years ago I met an artist, Clara Montoya, through a couple of curators, Manuela and Jaime — either before or after this text, you will find one written by them —. I had gotten them into a different mess — I deserve, then, this one now, even though I've gotten myself into it —. At the time, I managed a small independent space of site-specific art, a glass window that faced the street called Frágil. It doesn't exist anymore. I had inherited the space from other curators and, reasonably enough, after three years of monthly projects, it was time to release it into the hands of a different vision... and with a budget so laughable I was really lumbering them with an "exciting" mess. But they accepted, and, since I lived next door at the time, I gave them some technical assistance: deep down, I felt guilty. Clara was one of the artists who had been invited to participate. I liked Clara's work, the way she handled, with precision, difficult tools like synesthesia and synecdoche: two figures associated with the rhetorics of substitution and barter. That work, *Antípodas*, connected a Spanish sense of space and time with that of New Zealand, playing with both in a way that was at once real and metaphorical. From the space of a cloudy Madrid night, she showed you a sunny day

in Wellington, to make you understand exactly how this common, shared existence of ours can become volatile and conjectural, how it is no more than a construction based on the pre-eminence of that from which we can never remove ourselves: the appearance of the real. The piece put you on the edge of this — our — world, and of any other world... into an unfathomable abyss in relation to space and time. On the day the exhibition was taken down, I can't remember if it was because of a comment of hers or mine, but she ended up offering me a part of the installation — an altered world map — as a barter: I promised to send her a text about her work. I never wrote that text: in my tolerable levels of laziness, I let it slip. A year later I met Clara again, and, embarrassed, I told her to ask me for the text when she really needed it. That moment has come. This is the consummation of that ancient covenant: the object of that long-overdue barter.

I have always been amazed by the enormous generosity of artists. They are beings endowed with some intention that impels them, whether because of reason or necessity, to launch ideas into the world and to face constant public scrutiny about works they cannot help making and from which they rarely obtain the gains they really seek. Many can't even make a living entirely from their work. As in all human activity, there is a basic dream at play here, one which is mixed with a self or an ego and also with secret ambitions, some of which are shameful, while others are purely aesthetic, moral, or political ideals. Artists are habitual practitioners of barter, as is evident in the case of myself and Clara. Sometimes, perhaps frequently, this is because of necessity. All those museums and contemporary art centres that live openly from the artist's work, their elementary reason for being, barely repay them for it. These centres need to sustain their own structures — from managerial and office positions through to insurance, surveillance and cleaning — but usually, they neither quantify nor include in their budget the work of artists — the time they dedicate to creation, that helps

us to understand one another. Artists are prevented from monetising their work. If anything, artists are told, in what amounts to an open and complicit contravention of the law, that their work is valued and accounted for in “production expenses”, which generally need to be justified with invoices for consumables. The compensation, the barter, is “the boost to your CV”, the “prestige”, the “publicity”, the promise “that your work can be seen properly” or that you should “think about what this exhibition can do for your future”. Sometimes, they are given a veiled promise that the work will be sold, but of course, they have to share the profits with an intermediary, the gallery owner — and that’s when they don’t ask the artist to cede their rights — another “barter” —, in exchange for the possibility that the author can then market or sell their piece after the exhibition, using their own means, but once again involving an intermediary. Ultimately, then, the artist works for an exhibition space or a catalogue raisonné; for the glory of a portrait in a mass-media publication; for a print review; or for the promise of an audience and of being able to publicise their work. Not for something so banal as money. Unfortunately, this remains the case most of the time. Everyone else charges; the artist does not. — I must digress now: the artist in question here assures me that the institution for which she has done this particular work has paid her a fee — it is satisfying to see that so much systematic condemnation of these unlawful, unjust conditions is beginning to bear fruit —.

Artists feed their career with bartering, endless bartering, bartering in a world where barter has only a subjective and symbolic value, and monetary transactions are what prevail: everything runs on money. Barter is on a different, marginal plane. Is the artist a fool, or is the artist made a fool of? Does the artist have any other option, or has that been denied to them? We are convinced of the apparent goodness of barter from a young age; it is portrayed as a natural economic system prior to the capitalist one. But it is not so good after all: it is the beginning

of the great swindle, the scam of unequal deals, of colonialism and oppression. It is similar to the odds and ends — mirrors, tins, and glass beads — that the New World settlers offered to fascinated indigenous communities in exchange for a meadow, a valley, an island, or a river. It is also similar to the forced exchanges which swapped their fertile lands for deserts and wasteland. Barter imposes a subjective valuation on the good that is exchanged: and generally goods that are minor, unknown and scarce, no matter how useless they may be, will have more value than those that are important, known and abundant, no matter how necessary these are. Think of Maslow’s famous pyramid of needs and you can appreciate, though never fully understand, why a single-carat diamond (0.20 grams) is worth more than eight hundred kilos of rice, or why a bag bearing the label “made in France” is worth the same as a salary that would feed a middle-class family for a month. Are human beings fools? No, the human being is strikingly symbolic — or at least humans value symbols more than any evidence for their necessity.

What they tell us about barter in our society has been determined, without proof, by what Adam Smith established in his historical moment. That is, barter is understood as a phenomenon inherent to the division of labour, based on the exchange of goods between individuals: the goods that one person lacks and needs are exchanged for goods that the other one has a lot of and doesn’t need, and vice versa. It seems fair and natural. Smith said that private property arose from this system. But today we know that this is not the case — that it’s the other way around. Today we know that barter only occurs in societies where the concept of private property has already appeared, and there is no proof that this has ever been otherwise. However, there is a lot of proof for what I will say now: barter arises when someone establishes that something is theirs and theirs alone, within an earlier world where everything was shared in common. It is the itch signalling the end of the community, rather than the engine of

its end. The engine of its end is greed, selfishness, and the desire for supremacy and violence. Which brings us to today, when we can no longer even really glimpse or understand how a society could exist collectively, without any need or desire for individuality and dominance. Hence the goodness of barter is only apparent, as it is the initial phase in which an even more unfair system appears — that of money. This is because barter also appears naturally where money begins to falter, when empires fall or systemic crises occur.

I can imagine that everything I'm telling you must be sounding more and more Marxist: obviously, Marx stipulated that barter, both with and without an objective evaluation of the goods exchanged, almost always involved exploitation or theft. He told us that the world of economic games is categorically unfair. As regards barter, due to a range of issues including the double awareness of needs, the need to calculate value — when it is distinct from a unit of value like that offered by money —, the concept of surplus value, the spatial and temporal difficulties of exchange, the differences between capital value and necessity value... barter can only be understood and carried out today in the world of money, and the very existence of money means the potential justice or goodness of barter is impossible. It's possible to be very satisfied with your exchange in the moment, but the next day, to think yourself cheated and conned when the exchange is monetised and the value is altered. Barter always appeals to such subjective circumstances that it occasions a maxim: one party will always have done better business than the other. Full stop.

When Clara asked me to claim what was rightfully hers — I have had her artwork in my house for years —, she was honourable by letting me know that all the other authors of this publication would be paid a monetary amount — but not me, by virtue of our barter. She gave me time to think about it, and also the opportunity to refuse. Given that in these times of crisis, with the exacerbation of a global pandemic,

my economic situation is bordering on being evicted... okay, I'm exaggerating, lying to you. Or am I? Either way, this is more dramatic, and more symbolic too. Ignore the tricks I am playing: they are justified in the pursuit of your empathy. Imagine me, then, in a situation on the edge, on the fringes of any economic system, using the tools that reality forces on the people in rags: extortion, subterfuge, complicit begging, indebtedness, selling everything they own, the black economy, cheating. This is the reality of many artists. A parallel reality that is palpable, stressful, and certainly not recommended; one that makes you age faster and debases you more deeply. And a reality that many suffer today — those who do not read this volume or know of its existence because they wouldn't be able to afford it anyway and have other more pressing needs. In the exchange that has been proposed, the exchange in which I am given different conditions to the others in this publication, there are parallels with how the artist lives: the main one being that I appear here along with all the other names, all respected and better known than mine. Due to the immanence of the publication as a whole, my presence within it could indeed "do something for my future". The other and more compelling reason is that I owe it to her. I have a symbolic obligation. I made a pact. And I don't like breaking promises.

I know Clara feels a bit guilty. A few days after I accepted the inevitable, I received an email in which she said to me: "I just wanted to clarify that, depending on how you value the object of our barter, under these circumstances you are either being paid less ... or more than the others", followed by a wink emoticon. Clara is a good person; she does not deserve to know that now, I could sell, without any thought and to the highest bidder... no, to any bidder, and for any amount... that "object of our barter." I wouldn't exchange it: I would monetise it — something that is very difficult in these times — and that is also one of the problems of barter itself: the difficulty of making an exchange when one wants, owes or needs something —.

I also know the reasons why Clara asked me to write this text, and why it should be this and not any other, or at any other time. The very existence of our barter is one reason — it relates to the unfair colonial practice of barter in a project that deals with colonialism, post-colonialism and historical restitution. There is also the fact that I own a part of the first project she carried out related to New Zealand, a land with profound personal implications for her, which she is now returning to in her art. There is also the Whanganui River itself, which with its new legal status as a person, will continue to interact with other people as a river always does: in a constant state of barter from which it hopes only for — and should obtain — respect, gratitude and kindness. A river that is the tear of a god: a god who gave food and shelter to a people who considered him their brother, and who was alienated by another people, this time foreign invaders who, by means of deception, barter and broken pacts, plundered and monetised the river without measure until they were forced, in a legal conflict that lasted over 140 years, to recognise that today they are not the owners of anything, much less the owners of a resource and natural force that is now, and in the future, a person, dealing the definitive and necessary blow to our traditional, ethnocentric construction of the rational. In this barter, we can also see echoes of the aesthetic basis for the project, through an artist who substitutes water for light in order to give real shape, thousands of kilometres away, to that which can't be physically transported. There is also the fact that this substitution is the background of the story itself, which tells of a pact between the Māori and the New Zealanders of Western origin, an attempt to transmute the essence of the real and to finally achieve forgiveness, reconciliation and deeper mutual understanding — which it appears that Western man can only assume by way of legal certification. All through a symbol that is taken apart with confused words and reconstituted on paper, as opposed to a people for whom this symbol is the very substrate of

reality, for whom certainty and mystery are built on the same visible matter.

Because of all this, I have written this text.
Because of all this, I was compensated previously.
Because of all this, I will not be paid.

GUILLERMO ESPINOSA (La Laguna, Tenerife, 1975) is a cultural journalist and exhibition curator. He began his career within the non-institutional project Casas y Calles, was subsequently co-founder and director of The Black Pillar, and curated the Espacio Frágil for three years. He also founded PAMM (Performing Art Mirror Madrid), acted as Artistic Director of the Justmad5 art fair, and collaborated with the Estampa Arte Contemporáneo art fair for five years. He lives and works in Madrid.

A PERSON IS A FICTION LOADED WITH THE FUTURE

360

SARA
GARCÍA
FERNÁNDEZ

361

Around 81-84 BC, Roman law created the so-called *fictio legis Corneliae*, which allowed for the construction of legal fictions designed to solve many of the problems that derived from issues of captivity during the expansion of the Roman Empire. In the case of a pregnant woman who was imprisoned and gave birth to her child in captivity, this law meant that the child would be considered free and thus capable of taking over property. Under the same law, a captive Roman citizen was considered dead from the very moment of imprisonment, which prevented the citizen's loss of *status libertatis* from occasioning the loss of *status civitatis* that would nullify any will he left.¹

In both of these situations, the legal fiction was created to protect the rights of citizens and their descendants. Like the mother, the child is effectively a prisoner; however, the law constructs a fiction that allows them to act *as if* they were free. In the same way, despite being alive, the captive is considered *as if* they were dead. This *as if* is of radical importance:

it institutes a rhetoric of comparison that forms part of the mechanisms used in law.²

The *fiction legis Corneliae* is the origin of the most sophisticated legal strategy that currently exists for the protection of the environment. If Roman law hadn't made that leap into fiction, it would not have been possible for the status of personhood to be granted to the Whanganui River, which artist Clara Montoya has made the object subject of this exhibition — and neither to the Atrato River in Colombia, nor the Ganges or the Yamuna in India, nor the Colorado River in the United States, among others that have been granted the status of legal person or entity by the courts of different countries throughout the world.³

The question is, then, why do we need to use this fiction and consider rivers or other natural entities as people in order to be able to protect them? The quick answer — which is not a simple one — is because people have the most rights in our legal systems, including the right not to be another person's property, and so, as legal persons, natural entities are protected from appropriation. The paradox — which exposes the legal system's known inadequacies around broader conceptions of the subjects of rights — is that the status of personhood is granted to protect natural entities from people themselves. It seems that we have reached a dead end, and written on the last wall is the exhortation to look beyond ourselves. And indeed, since the seventies, with texts like *Should trees have standing?*, the phenomenon of granting legal personhood has accompanied the emergence of the discipline of environmental law, which seems to indicate a certain drift from anthropocentrism to legal ecocentrism — and more hopeful possibilities.⁴

Still, though, the application of this legal fiction produces many complications. In the case of rivers, specific complications include the difficulty of establishing the river's boundaries as well as choosing which natural persons should act on behalf of the river, and ensuring their decisions lead to the

most beneficial outcome for the river itself, but also take into account its ecosystem, its importance for indigenous peoples, and the possibility of inflicting damage or extinction. Other complexities include determining whether or not ecocide should be considered a crime and deciding what the river's responsibilities, beyond its rights, should be in the event of the river causing flooding, for example.⁵ This is not to mention the legal juggling required when the river's course runs through various countries, as with the Ganges.

In the case of the Whanganui, section 12 of the agreement states that the river comprises all aspects, "from the mountains to the sea, incorporating all its physical and metaphysical elements", which, in a free (and poetic) interpretation of the law, leads me to think that Clara Montoya's installation at the Centre del Carme Cultura Contemporània in Valencia could be considered one of the river's metaphysical elements.⁶

The truth is that despite their implicit difficulties, specific laws like this one seem more effective at a practical level than broader frameworks — which include Ecuador's 2008 recognition of the rights of nature, included in articles 71-74 of its constitution; Bolivia's 2010 Law of the Rights of Mother Earth;⁷ and the Constitution of Nicaragua which, in 2014, recognised Mother Earth as a subject of rights.⁸

That said, these legal achievements did not magically appear on paper. The defense of rivers is an activity that people have paid for with their lives. Companies' hands — the hands of legal persons — are stained with the blood of anonymous public defenders including Berta Cáceres, murdered in 2016 for her environmental activism to protect the Gualcarque river in Honduras, and Jerhy Rivera, who died in 2020 while defending the Térraba river in Costa Rica. There have been so many activists murdered in this way that their names would not fit in this catalogue. Platforms such as the Business & Human Rights Resource Centre denounce the impunity of these crimes online, but activism still requires legal

support to protect the lives of those exposed.⁹ The situation looks set to worsen in the coming years due to water shortages, which provoke responses like the stock market valuation of this good in the futures market on Wall Street, through the Nasdaq Veles California Water Index (NQH2O).

In this context, attributing legal personhood to natural entities is a tool that will be necessary in facing the great protection challenges of the coming decades. Legal fictions have also managed to find diverse applications in recognising the rights of non-human persons. Through this legal construct, judge Elena Liberatori found a way to offer the orangutan Sandra, who was at the Buenos Aires Zoo, more dignified facilities at an orangutan sanctuary in Florida, the Center for Great Apes.¹⁰ This historic sentence from 2015 was followed by several others, like that of the Brazilian chimpanzee Cecilia. These sentences open up new paths in the rights granted to natural entities.

However, though they may seem extremely novel, these applications are not so far removed from the *fictio legis Corneliae* formulated in Ancient Rome to tackle the problems that derived from captives' loss of rights. These contemporary uses of legal fictions are still linked to the genealogy of captivity, and their use makes sense only because we have not granted freedom to natural entities. We have granted them their *status libertatis*, but as equals with us, so the mark of captivity is legible even in the freedoms they now have. These entities are not granted a place in the world by means of their own status. Rather, they matter only when they occupy the status of person.

SARA GARCÍA FERNÁNDEZ
(Torrelavega, Spain, 1982)

Doctoral candidate at Columbia University. Master of Art History, Curatorial Studies Program at UNAM, Mexico; Master of Art Markets and Management of Related Companies at the Universidad Antonio de Nebrija de Madrid; Bachelor of Philosophy at the Universidad de Sevilla. She has worked for the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ARCOmadrid, the Instituto de Arte Contemporáneo and the Sociedad Cervantina among other institutions.

1. Lourdes Martínez de Morentín Llamas, *Régimen jurídico de las presunciones*. Madrid: Librería-Editorial Dykinson, 2007. p.56.
2. Jesús D. Rodríguez Velasco, *Plebeyos márgenes: ficción, industria del derecho y ciencia literaria, siglos XIII- XIV*, Publicaciones del SEMYR. Lecciones 3 (Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2011), p.36.
3. Gabriel Eckstein et al, "Conferring legal personality on the world's rivers: A brief intellectual assessment", *Water International* 44, n.o 6-7 (2019): p.3.
4. Christopher D. Stone, *Should trees have standing? Toward legal rights for natural objects*. California: W. Kaufmann, 1974.
5. Eckstein et al., "Conferring legal personality on the world's rivers: A brief intellectual assessment", p.4.
6. "Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Act 2017 No. 7" (as of 30 January 2021), Public Act – New Zealand Legislation, Accessed on 1 March 2021. <https://www.legislation.govt.nz/act/public/2017/0007/latest/whole.html>.
7. Erin O'Donnell and Julia Talbot-Jones, "Creating Legal Rights for Rivers: Lessons from Australia, New Zealand, and India", *Ecology and Society* 23.1 (2018): <https://doi.org/10.5751/ES-09854-230107>.

8. María José Lubertino Beltrán, "Derechos de la naturaleza y otras personas no humanas", in *Derecho, armonía y felicidad*. EUDEBA, 2020, p.504.
9. Business & Human Rights Resource Centre, Accessed 3 March 2021: <https://www.business-humanrights.org/>
10. Agdconsultora, "UNDER CONSTITUCIONAL: Orangutana Sandra: Sentencia de Primera Instancia de la Jueza Elena Liberatori", *UNDER CONSTITUCIONAL* (blog), 22 October 2015: <http://underconstitucional.blogspot.com/2015/10/orangutana-sandra-sentencia-de-primera.html>.

ON THE NOTION OF PERSONHOOD

368

A CONVER- SATION WITH CRISTINA MORALES

369

To begin with, Clara, I'd say that personhood is a relatively Western and modern notion; let's say classical, if not modern. I think we only actually became people with the Greeks, who created this concept of personhood for the first time. I'm not clear on the exact etymology. I've heard several versions, a couple relating to the etymology *personare*, which meant "to sound" — that is, everyone who speaks is considered a person. There's some other one that I can't remember. I heard another one, *per-sonar*, from a musician, a contemporary musician, José Pablo Polo... who was perhaps steering things towards his own interests. The notion of a legal entity is really modern — legal personhood emerged from the codes of positivism, especially the Napoleonic codes of the late eighteenth and nineteenth centuries, and now, it seems, the notion of individual personhood has settled as a kind of fetish. In classical culture, this idea of personhood had already been elaborated, and we know that they weren't all considered people in the classical world, right? These were societies built on slavery,

and slaves weren't people, nor were women people... regardless of whether it was Caesar's wife or Pericles' wife. I think that personhood gets fetishised as soon as it becomes a state of dignity that begins with the legal but extends into everything, permeating all of society... it is a concept at the backbone of society that extends to everything. When I say that it is fetishised, it is because even aside from the law, or rather through absorbing the legal culture, we speak about people and the dignity of the person and how we are all people, even if we're not aware we're speaking this way. Now this even includes these rivers that are, as an exception, considered people... rivers are not people... and there are four examples in the world... Perhaps we are forgetting where this notion of personhood comes from: liberalism and individualism. The Māori wouldn't have needed this bold political manoeuvre if the white invaders hadn't come and changed their world.

370

I fully understand this manoeuvre, this play, I mean to say... in defense of their territory, the Māori are using the master's tools — tools like the notion of personhood, a notion that is both legalised and fetishised — and making it into something spiritual. From here, then, we can elaborate fictions: because this legal person, when representing the river, consists both of a member of the Māori community and another member of the state, who is directly elected by the Crown. This representative, the one chosen by the Crown... I read some statement of his, he said it wasn't strange for him, this law, this legal fiction under which something that is not a person is treated as a person. It's like a company having legal personhood — it's an association, a fiction... I see it as an adroit move on the part of those who defend their territory, the Māori in this case, who are adopting what I've been calling the language of the master.

Until the coloniser arrived, the Māori did not think of the river as a person, but rather as family, as an ancestor... it was an entity much closer to

the divine and to the everyday, which are one and the same thing. Nonetheless, with the arrival of the invader — who is still an invader — the Māori community has had to give in, blend in, and adopt and learn the language of the colonisers, all in order to maintain something that was always already part of them. And the touchstone of your work, Clara, and of theirs — the news headline — is this idea of calling the river a person. It's something that moves us all: because we are all Westerners, and because we come from this particular legal and philosophical history, we consider ourselves persons. But the word person seems to me to be a very short word, as you have rightly said... it's no more than an atom; it's the minimum unit. It is an insufficient way, it seems to me, to speak of what we are. The word person does away with the divine, for instance. In what sense should we consider the notion of person and personhood as legal terms picked up by the fields of psychoanalysis and psychology? These are words from the 19th century, really new words when compared with the history of communities like the Māori. Speaking of the divine in relation to personhood means speaking of every person's right to profess a religion. In the Universal Declaration of Human Rights — and obviously we're speaking about a declaration written by those who won after the Second World War — the word "person" appears twenty thousand times on every page, but none of those pages linked the human to the divine. They speak about the person as an atom, as an irreducible atom who has this kit of rights. Something really interesting emerges, then, from the knowledge you've drawn out around what's happened with this river, in that linking personhood with rights reveals a perverse strategy of power: you're declared a person in order to be given rights, but these rights were previously taken from you; you were stripped of your prior existence not as a person but as a being, a full being integrated with the nature of the world you live in. It's very clear to me that this move, this Western move, deprives us of the divine in order to call us people, which completely desacralises and

371

materialises us. That's the first step in this exploitation, as you say: once you are devoid of the divine you can be harassed, humiliated, violated, trampled on... sure, they will give me some rights I can recur to, rights I can demand after the fact if I see myself as a someone who has been mistreated. But this is why I don't see this concept of personhood, as related with legal notions, as something minimal and invulnerable. Rather, I see it as something insufficient, like crumbs... this is the notion that we have, and the Māori have managed to exploit it: they've played around with it; they've made a master manoeuvre.

We know perfectly well that not all people are treated the same, some from the moment of birth. People born with a disability are one paradigmatic example. A person who is born with a disability can be under guardianship from birth until death... under this hugely powerful legal construct of guardianship. That person won't have the same rights as another person not considered disabled: the right to marry, the right to have a car... It's just like women in the era of Franco, who needed the consent of their husband to sign a loan or buy a car... and we're talking about practically yesterday, when women weren't people with full rights during Franco's regime. Personhood and rights go hand in hand as legal, political and philosophical entities; furthermore, if we take cases of violence... someone who is raped, someone who is attacked, will have to demonstrate that it is their integrity as a person that has truly been violated, rather than the other way around. So, you've said it really well, it's like a snake that bites its own tail ... and this always happens with those who are last to be recognised as people. I'm not just talking about the river, but also about women — we were the last to become people; about disabled people, also the last; about an immigrant who has just arrived and hasn't got a penny to their name, the last; a trans person who can only earn a living as a prostitute, again the last...

In effect, few have actually reached personhood and it's really incredible how the notion of personhood is universalised — but only according to a schema that is, of course, white, rich, masculine, and heterosexual. We want everyone to be considered a person but only by following our yardstick... they have to seem just like us or, at least, be willing to submit to us.

But this should be something absolutely inalienable and indisputable. Of course, if we put ourselves in an ideal scenario, one that goes beyond these petty little concepts of personhood and rights, we effectively shouldn't even have to discuss my autonomy as a being, or the fact that I shouldn't be subjected to anything I don't want. But this seems to me a truly utopian scenario... if we enter into this fiction — and when I say fiction, I'm not degrading it; fiction helps us to live — so, if we enter into this fiction that the river is a person who cannot be subjected to any other entity or being without giving consent... then in that mythological fiction-space, without recourse to notions of law or personhood, we would end up somewhere different; we would return to an original state where human beings and nature are one and the same. I always say that the word "nature" is bullshit, because what the word really denotes is the split between human beings and all that surrounds them. In other words, the first person who created a word for nature felt that he or she was different from whatever they stepped on, whatever they smelled, whatever they ate... Then, in politics they talk about what classical philosophers called the state of nature, a state of nature that is a bit of an eighteenth-century way of seeing things. Sometimes they saw this as idyllic but sometimes they saw it as Hobbes described it, where man is a wolf to other men... but in the end, they saw it as an undivided state. In thinking about returning to this state of nature, the principal concept that comes to mind is that this non-subjection of one person to another... what it reveals to understand that there is no subjection because there is no separation.

How beautiful! I've read this, it's really gorgeous. Well, I think that's how it went, that's what I've read: that the Māori did not create a word for nature, but rather quite the opposite — "I am the river, the river is me" — and so this is the opposite of division... it's the opposite of division and of otherness. It's a place of absolute integration. This is so hard for us to understand, it's hard for me too... I'm just thinking this while I'm talking about it with you now... because we live in otherness all the time, we live in difference all the time, and, sexual difference is one example where this is in the foreground. It's very clear when we talk about this. What is sexual difference? Well, of course it's the binary of man/woman, but we could look to something much older: the binary of human beings and nature, which allows us to exploit the river thinking that the river is Other and therefore not part of us. The Māori have this very clear, understanding that they are the river and the river is they. That is beautiful! That is beautiful. That is beautiful... In yoga, they also say that it's not that God is inside you, contrary to what Christianity says... no no, it's not about God being inside you... They say that you are God and that you carry God with you... that you are God. Clara — you are God. And I, Cristina, am God.

I'm not so good at giving clear recommendations or hypotheses... I'm not entirely convinced that this formula of legally personifying entities that weren't supposed to have this right to be personified is the way... I don't know, I don't know... It seems to me that in making use of the tools used by those who exploited the river for themselves — and here I mean "exploit" not in the sense of, say, exploiting an apple tree you take the apples from, but in the sense of completely depleting the river — we end up using the same tools to protect the river as those who depleted its resources.

Maybe this strategy doesn't have much of a future — perhaps a transformation is what's required, one that's not about expanding the fiction of

personification but rather about beginning to transform it... one that's not just about naming entities as people but that, through a domino or butterfly effect, makes me greater; a fuller person; better cared for; more self-aware... but then again, maybe it's not exactly that. I would be very cautious; I would be very cautious... I think you have to be very cautious when using the words of the master. I think that we can do it well, and that the Māori have done extremely well at learning the language of the master for their benefit — as has always happened in revolutionary processes. And when I say revolutionary, I don't mean the French, American or Russian revolutions; when I refer to revolutionary processes, I mean processes of deep transformation — though it's true that the revolutions I just named also involved a profound transformation process. So adopting the language of the master is the first step to destroying it. It's about learning his tools in order to wield them against him, then ceasing their use and creating a new language. I always use the example of schools of fine arts or writing. I have a good friend, Desirée Cascales Shelman, who is a performer, a dancer, and she was born with what the doctors and public administration call cerebral palsy. I have worked with her many times. I consider Desirée my muse; I have written several texts for her... Desirée, though she was always interested in acting and dance, wasn't accepted to drama or dance school due to her physical characteristics until finally, at the end of the nineties, forms of integrated and inclusive dance started to emerge — and these descriptions are simply kinds of artistic and theatrical language applied to the notion that most concerns me: inclusion. So, what did Desirée say? She said: "if I wanted to dance I had to jump through those hoops — and the integrated and inclusive dance classes weren't revolutionary in the slightest. I had to be revolutionary, instead, at this very personal level of discovery, as someone who hadn't been on a stage in her life, and had to learn what this revealed about her". But in the classes, they never stopped resorting to the same notions of beauty and personal

improvement and the same hierarchies of disabled and non-disabled — when the ultimate emancipatory goal should have been the elimination of the separation between those who have disabilities and those who don't. But then Desirée very wisely told me: "If I didn't go to integrated dance classes, I couldn't dance anywhere. It was either that or nothing." So, once I have these tools learned in the master's house, I can go and do my show with my allies. Once I've learned what the processes of the master are — the words I have to use; how I have to write a project or a dossier to get my show picked up in a theatre; how I should present myself in an interview or a casting... I'd say this case we're discussing is exactly the same as that or fine arts schools or creative writing schools. If you go to the master's house, you are taught to read and write from childhood — and reading and writing are tools can help us to emancipate ourselves. We would be very naive to think it's not useful to be taught writing or what perspective is or how to do mathematics; obviously, it's very useful and I don't reject that knowledge. I have spent my life studying laws and political thinking in order to take those tools and use them to build a kind of foxhole to fight from... and it seems to me that there's a comparison here with this notion of personhood we're discussing. I see this as a master play on the part of the Māori people — a master play that stems from many, many years spent learning the tools of the master. I foresee — or I hope for — a horizon that transcends these tools, a future in which river-persons don't just multiply but instead, transcend the entire status of river-person.

This matter of the river is really a sibylline process — and I believe it's sibylline in the best sense. Without a doubt, you have to take your hat off to the discursive architecture the Māori have constructed to appeal to certain environmentalist notions that we in Western society are already sensitised to — notions that the Māori don't see as "environmentalist" but rather as fundamental, as life itself.

By appealing to these notions, they have managed to create a sense of attachment and to generate support. The New Zealand government would hang its head in shame if it were accused of not being environmentalist. This play has been very strategic, and it has worked for the better... There's a whole architecture there, there's sophistication and finesse... and they've scored a goal — a goal which could bring them to the highest court of the UN or who knows how far...

CRISTINA MORALES has a degree in Law and Political Science from the Universidad de Granada. Her literary career has been recognised with multiple awards and prizes. She made her debut with *Los combatientes*, which won the INJUVE prize for prose fiction, and she achieved unanimous recognition from critics and readers with the novel *Lectura fácil*, which won the Premio Herralde prize for novels as well as the Premio Nacional de Narrativa award in 2019.

FROM WHANGANUI TO TE AWA TUPUA

378

EMMA
BRASÓ

379

In the draft legislation, the Whanganui River is renamed Te Awa Tupua. Or should I say that in the draft legislation the Whanganui River acquires another name, Te Awa Tupua? Perhaps it would be more accurate to express that in the draft legislation, the Whanganui River is declared Te Awa Tupua, “an indivisible and living whole [...] a spiritual and physical entity that supports and sustains both the life and natural resources within the Whanganui River and the health and well-being of the iwi, hapū, and other communities of the River.”¹ According to the introductory comments on this “unusual” legislative proposal, Te Awa Tupua will also become the legal personality of the river from its course in the mountains to the sea, and incorporating all of its physical and metaphysical elements.²

My text takes as its point of departure, then, a certain difficulty (or should I say impossibility?): that of attempting to understand, from my distant perspective, how a river located in the Māori territory can be transformed into an entity that both

includes and transcends the river itself, an entity that acquires the rights, powers, duties and responsibilities of a legal person. I believe, knowing full well that I may be wrong, that my difficulty here is echoed in the complicated but courageous coexistence of two very disparate frames of thought: the cosmogony of indigenous Māori communities, next to the dominant legal order, so clearly Western in origin.

Artist Clara Montoya has invited me to write in this publication that accompanies her exhibition *TÚ* because of my interest in proper names, and more specifically because of the research I have been developing over the past few years on the different kinds of imaginary identity used by a number of contemporary artists. These identities are imaginary, but they are fully capable of functioning like any other identity in interactions with others. For the artists who use them, these identities allow them to continue producing, selling or exhibiting under their alternative or new names. In fact, my doctoral thesis was titled *Parafictional Artists: From the critique of authorship to the curatorial turn* (2018), and it aimed to understand, analyse, and contextualise a series of practices in which fiction intersects with authorship, as well as the resulting needs and requirements of the art world and its discourses and markets.³

As part of my research, I studied different categories related to the use of proper names that are distinct from or alternative to the original or individual name. Using this personal interest as a starting point, in the paragraphs that follow, I intend to employ some of these concepts in order to get closer to the Te Awa Tupua entity and its relationship with the Whanganui River. It is inevitable that I will superimpose disparate, or even incompatible, epistemologies; I am aware that none of the categories I use will give a perfect or entirely accurate account of the Māori people's view of the world around them, and I do not seek to do this. Instead, similarly to the approach taken by the legislation, it's more about looking for points of convergence as well as correlations between models that ultimately facilitate coexistence.

One initial possibility is that of considering Te Awa Tupua a heteronym of the Whanganui River. According to the Portuguese writer Fernando Pessoa — the main creator and promoter of the term — heteronyms differ from pseudonyms in one key aspect: they are not false names, but instead creative personalities with their own intellectual biographies, which have features and styles totally independent — or even opposed — to those of their original creator.⁴ In fact, Pessoa wrote under numerous identities, including those of a futurist poet (Álvaro de Campos), a neo-classical poet (Ricardo Reis) and their common mentor — as well as Pessoa's own teacher — Alberto Caeiro. As the Mexican writer Octavio Paz wrote of the many identities invented by Pessoa, "the authenticity of the heteronyms depends on their poetic coherence (...) Reis and Campos told what he [Pessoa] perhaps would never tell."⁵

Imagining Te Awa Tupua as a heteronym of the Whanganui River would thus allow us to establish a relationship between the two without the need for hierarchies. As a heteronym, Te Awa Tupua would possess a series of characteristics, some shared with the river, and others pertaining to Te Awa Tupua alone. In fact, these peculiarities would grant Te Awa Tupua a different status — that of a legal person with the same rights and duties as a natural person, and this would increase the legal mechanisms available to guarantee the protection of the river and its environment. Furthermore, as a heteronym, Te Awa Tupua could tell us about essential aspects of the relationship between the communities and their environment that the river alone would never have been able to tell us.

There's another unlikely path we could consider: thinking of Te Awa Tupua as an avatar. The etymological origin of the word "avatar" is the Sanskrit "avatarana" which literally means "descent", referring to the physical incarnation of a deity who "descends" from heaven to earth.⁶ An avatar is, then, the physical incarnation of an immaterial divinity in earthly

form. More recently, conversations on virtual worlds have appropriated the word to refer to “a computer-generated figure controlled by a person via a computer”.⁷ Like heteronyms, and in contrast to their divine counterparts, these virtual characters may have their own individual characteristics that do not necessarily coincide with the offline identity of the person who uses them. In this newer sense, any digitally constructed figure has the potential to be described as an avatar.

According to the Slovenian philosopher Mladen Dolar, proper names are “tools [that] are not quite freely ours to choose, or to select better ones from, for the names are always given by some Other, the rule-setter, the lawgiver, the name-maker whose status escapes us”.⁸ Each country, in fact, has its own specific regulations that determine the reasons and circumstances under which a person may or may not change their name. For instance, while in China, individuals may change their name if another person at their school or workplace uses the name, in Spain, we may request a change to the order of our surnames.⁹ But Te Awa Tupua is more than simply a new name protected by law. Is it possible to imagine that the Whanganui River has itself chosen a new appellation, alluding to another identity? If we start with the premise that the river has a series of needs and that it needs to defend itself from the dangers it faces, we could consider Te Awa Tupua to be the avatar that the river has chosen beyond, or in parallel to, the established order, in order to allow it to confront a hostile context and take full advantage of the constraints that can be imposed to protect it.

In any case, the case of the Whanganui river is inspiring as a model for how legal instruments can be used to protect other rivers and other habitats in different parts of the planet. As such, we might think of Te Awa Tupua as having a utility that could be expanded and used by other non-human agents that also need legal coverage, in other locations. What if Te Awa Tupua were to become, for these purposes, an all-purpose name — a collective pseudonym

or an open-source alias? During the second half of the 1990s, a wide group of artists and activists in several European countries began to use the name Luther Blissett as the sole name responsible for their distinct artistic offerings, political projects, and complaints. This “ready-made author” that anyone could appropriate also signed an interesting Bill of Rights that sought to defend cultural workers:

“And what the industry of the integrated spectacle owes me, it is owed to the many that I am, and is owed to me because I am many. From this viewpoint, we can agree on a generalized compensation. You will not have peace until I will not have the money! LOTS OF MONEY BECAUSE I AM MANY: CITIZEN INCOME FOR LUTHER BLISSETT!”¹⁰

In this para-legal text, Luther Blissett becomes a denominative that is as much functional as fictitious, a name that is open for use and whose example can serve other communities interested in obtaining a more powerful political voice under a collective identity. What if Te Awa Tupua were many? What if the cause of all rivers could be defended in its name?

EMMA BRASÓ (Madrid, 1983) is an art historian and curator. She is currently part of the contemporary creation team of the *hablarenarte* association, as well as an associate professor at the Faculty of Fine Arts at the Universidad Complutense de Madrid.

1. *Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement) Bill* (2016), Subsection 2, Te Awa Tupua, p.14.
2. Awa Tupua, p.14. Ibid, Proposed Legal Framework (Te Pā Auroa nā Te Awa Tupua).
3. Excerpts from my thesis are available in the following article: Emma Brasó, "Fiction and Authenticity beyond the Artist's Body", *ArtNodes* digital magazine of art, science and technology, Universitat Oberta de Catalunya, 2017. Accessed online at <https://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/n19-braso>. Date consulted: February 13, 2021.
4. See Fernandoa Pessoa, *Selected Poems*, London: Penguin, 2000.
5. Octavio Paz, "El desconocido de sí mismo" in *Antología*. México: UNAM, 1962.
6. "Avatar", *Online Etymology Dictionary*. Date Consulted: 13 February 2021. <http://www.etymonline.com/index.php?term=avatar>.
7. Beth Coleman, *Hello Avatar: the Rise of the Networked Generation*. Cambridge, Massachussets: MIT Press, 2011, p.12.
8. Mladen Dolar, *What's in a Name?* Ljubjana: Aksioma Institute for Contemporary Art, 2014, p.9.
9. See Tadej Kovačič, "The Right to (the Change of) Name — A Comparative Judicial Survey" in *NAME — Readymade*, eds. Janez Janša, Janez Janša, y Janez Janša,

Ljubjana: Moderna Galerija, Museum of Modern Art, 2008, pp. 102-119. Accessed online at <http://www.janezjansa.si/publications.html>. Date consulted: 21 February 2021.

10. Quoted in Marco Deseriis, "Lots of Money Because I am Many': The Luther Blissett Project and the Multiple-Use Name Strategy," in *Cultural Activism: Practices, Dilemmas and Possibilities*, eds. Beg M. Zden Firat y Aylin Kuryel. Amsterdam: Rodopi, 2010. p.78.

ON FLAMENCO *CANTE* AS THE ANCESTOR

386

A CONVER- SATION WITH RAFAEL JIMÉNEZ, *FALO*

THE RIVER OF MUSIC, AND THE GENEALOGICAL
TREE OF THE GYPSY PEOPLE

387

So, let's start by saying that the first historical references we have of proper flamenco singers, *cantaors* and *cantaoras*, are in writing, in written documents from past eras. The first *cantaor* that we know of in this way was known as El Planeta, The Planet, because he sang to the Moon and the stars: "A la luna le pío, a la del alto cielo" (I warble at the moon, at the highest heavens). Yes, that was what they called him, and we know from the documents of the time, including an engraving, that he was the first proper *cantaor*, though surely there were others before him — there is a reference somewhere to an earlier singer from the same family, but this hasn't been confirmed —. So, the first concrete example from that time of what we'd think of as a *cantaor* was El Planeta. We know that he sang romances and polos, and that he accompanied himself on the guitar. El Planeta had various children — this was recently discovered through documents in which he details the children he had, where he lived, where he was born and all of this information. So he was the first *cantaor*

who was known as such; surely there are many more, but, well, he is the first we can be certain of, the first we have proof of. Afterwards, many other *cantaors* appear in this middle period... some of his sons, for example. To put a name on one, there's Lázaro Quintana, who is a son of his, and later, there is the singer known as El Fillo, who was known to Antonio Demófilo, who wrote about him and spent time with him in person. Along with El Fillo, his wife and partner La Andonda — now known as Triana — also came onto the scene. Here I want to make a small aside, to note that these songs, the *cantes*, have typically been associated with geographical areas. But the link with geographical areas was a response to particular social issues, rather than these *cantes* being traditional songs typical of the area. It wasn't like that. Triana was a suburban neighbourhood inhabited by those who were below the status of citizen, as we understand it; it was a place of the lumpen, of the marginalised. In this Triana, we find a number of artists who create and reproduce flamenco music. Among them is La Andonda, the first person known to have sung the *por soleá* form. She is our oldest ancestor, and we know she sang *por soleá* and many other forms. I can tell you now, though, that around this time many different people appeared — people, people with first and last names — and these people created the form. When we talk about the *soleá* of Triana, we're not talking about the place Triana, but rather about a series of people who were eventually driven out of the place. As I've said, these included El Fillo, Los Cagancho, María la Andonda... a whole bunch of artists who lived there. When they were expelled from Triana, some were sent to Alcalá de Guadaíra and they brought with them all the music that was created — or rather, that survived and was recreated — in Triana. Then Joaquín Fernández Franco, known as Joaquín el de la Paula, appeared, and he created the melody that serves as the soundtrack for all the flamenco shows you see. If you go to see a *bailaor*, a flamenco dancer, you'll find this *cante*. There's typically great ignorance around

this — it's referred to only as the *soleá* of Alcalá, or I've even heard people say "there's the standard *soleá* and then the other one". This standard *soleá*, the one that's also known as the *soleá* of Alcalá, is the melody created by Joaquín Fernández Franco, Joaquín el de la Paula. We also know of another character, a woman, Mercedes Fernández Vargas, La Serneta. All those who speak of her — including myself and all the oldest *cantaors*, all of us who were able to hear her actual words — describe her as the most brilliant, the most genius *cantaora*. She caused a real commotion throughout the entire era. I don't believe there has been anyone more influential — and influential on everyone, on men and women alike. Everyone who listened to Mercedes Fernández Vargas, La Serneta, wanted to recreate what she did. So, then, Joaquín had a much deeper voice and he brought the *cantes* from Triana, from when these people lived in Triana... Actually, I'm going to digress slightly here... If you watch the documentary *Rito y geografía del cante flamenco* — The rites and geography of the flamenco *cante* —, there's an interview with Enrique el de la Paula, who's the son of Joaquín Fernández Franco, and he says: "My father didn't invent this *cante* — the *cante* was already sung here in Alcalá". But he's just referring to the fact that some people sang the *cante* there, not saying that it's a *cante* that comes from the traditional music of Alcalá; rather, it was brought there, carried there by these people, these human beings we are talking about — there was Agustín, Agustín Talega, brother of Joaquín, and La Roezna... in short, a lot of people, all with first and last names. Of these, I'll highlight the most important ones, the most transcendent: there's Joaquín Fernández Franco and Mercedes Fernández Vargas, La Serneta, who is undoubtedly the most brilliant creator. Then, in the province of Cádiz, we have Enrique Jiménez Fernández, Enrique El Mellizo. In Jerez de la Frontera, we have Manuel Soto Loreto, known as Manuel Torre... In any case, there is a whole group of artists who have brought about these forms... well, of course, previously there were other

singers who contributed too, but it hasn't been possible to listen to these previous ones. And now we get to Pastora Pavón, who we have been able to listen to; she's one of those who left recorded documentation. It's through Pastora Pavón that we've been able to learn this *cante*, the one she knew and interpreted and left for all of us, for all the subsequent generations — the *cante* that's really the foundation for all of us artists. Later, we had Antonio Mairena, who isn't well thought of these days, he's considered badly... I don't know... but he was also a great source of information, and without him, we wouldn't have the *cante* we know today. And then there are those who haven't shone as brightly within the territory of flamencology, but these people maintained the art, they recreated it, they gave us information about it, and it's thanks to them that we can still live and eat from this trade today. I like to say "my ancestors, your bread" — your food comes from my ancestors, who are many: Juan Talega, the son of Agustín Talega; Manolito María, the nephew of Joaquín de Paula and son of José, another brother; the sons of La Riezna; Juan Barcelona... And then, in Jerez we have Manuel Soto Loreto and also the Gijones brothers... This makes for a very long answer, but it's these singers, all of them, each with their own names and surnames, who have done all of this up to now: they built the *cantes*, they left them to us, and now we interpret these *cantes* without recognising their names, without recognising the work of these people who have given us this trade, this wonderful tool for life. Often, they are forgotten about, and I think this is a great injustice, because I believe that the very least we can do is to recognise and respect them.

For me personally, yes, we're talking about a musical ancestor. But it's important to stress that we're talking about the 19th century. It's important to stress that because today the Gypsy people are much more heterogeneous. While you can never generalise, I wouldn't say that the new generations

feel this ancestry as a rule. But we do, the artists who have continued doing the work of *cante*, we do feel it. In my case, I certainly do, without a doubt. I know for a fact that La Andonda is my ancestor. She was dark-skinned and from Ronda; I am dark-skinned and from Ronda. A lot of artists, we've come from this family; it's a very old Gypsy family, an old Spanish family. This is our ancestry, without a doubt. For all of us who live this *cante*, all of the artists who live from it, it has been — is — a kind of musical ancestor; there's no doubt about that. But it's also an actual ancestor, all of these people are true ancestors. Since there were no schools teaching it, how was the *cante* created and taught? Well: within the families themselves.

Look, I'm going to tell you about an experience I had. I was working in a place where I shared stage space with another *cantaor* every night... we shared the stage every night for eight years. We worked together every night, we only knew each other from working together, and during these eight years, he was always telling me: "It's funny how alike we are, how similar our knowledge is... and the *cantes* we perform... and how we behave together in the dressing room." There was a philosophy there, a way of being — well now it has changed a lot, but at that time, around the year 2000, it hadn't changed so much; there were still rules and there was a sense of respect. After eight years of sharing a stage, my father came there and saw him and asked him some questions and it turns out our grandparents were brothers — and so our parents were first cousins! An American anthropologist told us — with this story in mind... I think she'd heard various stories where this kind of thing happened — that often, the *cantes* were passed down as goods within families, as goods that had great value. But this value is more than just commercial. Because it's a fact that it's not usually Gypsies who turn them into a commercial show. We owe that to a *gaché*, an Andalusian, Silverio Franconetti, who was the person who really created a showplace for the *cante* to be sung professionally.

But the Gypsies... the Gypsies weren't making a living from this. Well, I mean, maybe they did, in a less professionalised way, but rather as a way of life. People might have been asked to sing or play for a particular event, but there was no showplace, no professional space. We owe that to Silverio Franconetti. Anyway, in this story I was telling you, the fact is that we realised that following our family line, the whole family line is made up of *cantaores*. You have to acknowledge this! In Madrid, you can meet two singers, one born in Palencia and the other born in Oviedo, who don't know each other, but who are the children of two first cousins; their grandparents were brothers. For me personally, and, I believe, for many of the Roma people who sing and develop the art form, this Gypsy art has been created, developed, and maintained by so many of us that it is, without a doubt, a river, a kind of spring, this source of *cante*. And, of course, it is an ancestor; an ancestor who is closer to you, sometimes, than your own relatives, even if it's not tangible. The answer is yes.

There are many of these moments when you're interpreting the melody and lyrics of someone who is dead, and the lyrics appear in your mind, but the image of the person also arrives in your head; their voice arrives; the sound arrives; the movements arrive; something arrives... something that is not just a memory... it's more powerful than a memory, it's something alive, something that touches you directly. It's as though they're not forgotten; they're alive, they've come back to life... it's very intense. I've also had another experience, one that's even more complicated to explain, but I've seen it happen to other artists too, to other *cantaores*. What happens is, I'm thinking of some specific lyrics and a specific melody, but another melody comes out of my mouth — another melody that I don't remember ever hearing before. I don't mean that in some subliminal way I've heard it but I'm unaware of having heard it. That experience really scares you, it scares you a

lot. I remember perfectly the first time it happened to me. It was at the beginning, when I first began to sing professionally in Madrid. I was thinking about some particular lyrics and a particular melody, but when it came time to go on stage — this was a show with dancers and what we call *tocaors*, a flamenco group — I was thinking of my lyrics but found myself singing different ones. I resisted, but the voice kept singing. I don't want to say it's something magical, necessarily, I don't know... but it's a very intense, very strange feeling. Of course, maybe I had heard it before and there was some kind of crossing of thoughts at that particular moment... but to be able to sing it... I had never sung it, and I wasn't thinking about it at that moment. That gives you a strange feeling sometimes. There's this state of nerves and fear that I don't... I don't know how to express it. I think singing — before it became a professional activity or something done for the sake of the individual ego — is really something spiritual; you're singing for some divine entity. There must be something there. I don't know what, but there's something.

In classes, I started to use the names, the styles, to refer to something that could be immutable. If you say you're using: "Joaquín Fernández Franco style 1", no-one can argue with you, no-one can say anything to you. So it was a way of bringing these people to memory, bringing them into remembrance, as you say; a way of impregnating the other with them. My father used to say that "if a person remembers us, we have not died." So, this is how I try to refer to them in concerts, in classes... I try to name them, using both their first names and their surnames, and I reference their singing styles, independently of where they were born or what race they belong to; their human grouping doesn't matter. This strategy works very well... because it has resulted in, for instance, you interviewing me now. And the people who come out of my class who sing their work say their names, too. It's a way of impregnating the other

with the recognition of these artists, and it's a way that doesn't involve struggle; it's not confrontational, and, moreover, it's irrefutable. It's impossible to deny this history. I believe this is the best way that I have in my power to be able to dignify these artists, to thank them, and to make them known.

This idea of the river that you mention... it's true that from the beginning, this has been present for me as an idea. My latest album is called *El cante en movimiento*. This idea of the *cante* in motion stems from nature because, as Nijinsky, one of my major inspirations on this, said, "nature is in constant flux". The land that is now mountains used to be at the bottom of the sea. Nothing stops. It is always moving. In fact, there's a recording by Tomás Pavón where someone cheers, saying "Let's go right to the source of the *cante*". The river passes through many places, and this source, this spring, this river we all come through... it's a river of music that has never stopped. Where did it come from? If we accept that the Gypsy people, the Roma, had something to do with the construction of flamenco music... well, we come from the Indus Valley, a place in India, where there's a river; and that's the source river itself. Gypsies have often been called *andarríos* — which roughly translates to "river walkers" — . This is because we often use the rivers. We use the word source a lot, the word spring... there is a source of melodies, which is also the source of a river, and this has been passed from generation to generation and from person to person; it's never stopped. Like the river that runs from the Indus Valley to the Iberian Peninsula — and then continues its course within the Iberian Peninsula — this river has not stopped moving from one person to the next. This river of melodies, of rhythms, of forms, of ancestors... we are speaking about our own ancestors who arrived here... they are all part of a flow of melodies and wealth that continues its course. The source continues to evolve.

RAFAEL JIMÉNEZ, *FALO*, has been a professional singer since 1985. In 1990 he was awarded a scholarship to study flamencology at the Universidad Complutense de Madrid, and in 1996, he recorded his first album. He has performed at festivals, performance cycles, theatres, cultural centres, auditoriums, flamenco *peñas* (clubs), and concert halls throughout Spain and Europe. In 2011, he released his second album.

THE REVELATION OF A MYSTERY

396

ALEXIS
CALLADO
ESTEFANÍA

397

It is in the unthinkability of a primordial source and a totalising language that the river establishes itself as a metaphor for becoming — as a dynamic possibility for reconciliation. It confronts the eternal burden of the factual mindset that stems from an era defined by constant modernization; apathy towards the devastation of natural resources; and the indifference of biospheric processes in the face of hegemonic power and its interests. Against these conditions, the river and its infinity of bifurcations act as a magnet, attracting difference and simultaneity, all with a rhythm just as urgent as the need to accept a natural world full of rights and claims.

In some ways, Western civilisation, with its ostentatious mode of thinking, is held hostage to the “big issues”. Its excessive demands and infinite impulses towards growth collide with the cyclical tempo of nature. How immaterial our being is, both within time and as part of time. Still, this knowledge offers one paradoxical consolation: if, in the flowing narcissistic mirror, the individual manages to see

their abhorrent double, then they have overcome their violent, predatory state of sleepwalking, if only temporarily. Then, thanks to the revelation of a mystery, perhaps it could be possible for us to respect nature without imposing upon it a ruthless totalitarianism, all in the name of peaks that rise without stopping. We could recover our suppressed sensitivity towards nature and thus act to solve the ecological problems we face.

The triple analogy, river-time-identity, remains a seductive means of illustrating how humans relate with the complex conditions of life across the full amalgam of diverse and emerging identities, and their historical development and relationship with the environment. We are transitional beings who try to reinvent our happiness each time we go down to the same river. This river, transfigured thanks to the laws that protect it as a person, challenges the enigma of the incessant labyrinth in which we find ourselves trapped. This incessant labyrinth is a forward flight, a thirst for progress and self-affirmation visible in all those currents of politico-cultural motivation that most powerfully and problematically confront our attempts to harmonise Western societal aspirations with ecology.

The revelation of a time that has elapsed or that is yet to be travelled; a space in which the divine can be grasped; a secret group we can belong to, which allows us to get somewhere, or to form part of a specific collective: all of this leads us towards recovering our collective consciousness. This river-person flows and converges. Its persistence in the fusion of nature and life helps us to penetrate the immediate exaltations of light.

Through the rituals the river grants us, we traverse all of its imagic possibilities.

Time that flows, untouchable — no one steps into the same river twice — in what appears to be an infinite, unstoppable sequence in motion.

The whispers of the chief of the tribe convey an irredeemable need to gather together the fragments of the invisible that are carried away by the transformation of the word. The slippages in this tapestry of meanings allow the poetic to radiate from within its temporal coordinates, facilitating the creation of a sacred space in our time.

In this way, the river's passage through serial and legislative time reconciles predators with their own internal image.

This is a metamorphosis, one that unfolds throughout, from the mists of retreat to the persistence of all that is essential.

A relationship with the immeasurable and the ephemeral arises when we bear witness to a dual order, one that juxtaposes the mystery of nature with the arrogance of Western man and his visual imaginary.

Ancestral wisdom carries with it the alliances of previous eras, and it blesses us for the future with the ecstasy of participation in the unknown.

Thus, to sow seeds on earth is to sow them in the stars, and to follow a river's course is to push aside the clouds as we walk.

Human beings live in a dynamic void and the river — the fluidity of life, its temporal torrent — is always before us to behold. Infinitely large and infinitely small — there is no difference, because definitions have disappeared and limits are nowhere to be seen. One river, all rivers. They join and intermingle, with no distinction. To live within this compression is to resist being troubled by its non-perfection. It is to move towards a shared rhythm, the river in the person and the person in the river, towards being present and effecting the mystery.

ALEXIS CALLADO ESTEFANÍA has a degree in Art History from the University of Havana. He works actively to promote exchange between the artistic landscapes of Spain and Latin America. He has worked with the Madrid-based company Arte y Naturaleza on several editorial projects related to graphic work, photographs, and sculptural objects, and he has curated, organised and participated in artistic projects in Sweden, Spain, France, Guatemala, Mexico, Argentina, Chile, and Cuba. He collaborates with various publications, museums, and associations that specialise in contemporary art. He is a member of the Transatlantic Network and co-founder of The Curatorial Bureau.

IF COMPOSED OF THE SAME WATER AS SEVERAL RIVER- PERSONS, COULD THE OCEAN BE A PERSON? A CONVER- SATION WITH CHUS MARTÍNEZ

So, then, on the one hand, the exhibition reflects on the ancestral symbols of indigenous religions and, on the other, you contrast indigenous beliefs in some way with the colonisation processes that destroy them — have I understood it correctly?

Another interesting aspect is seeing the differences between the Western view, which is patriarchal and protectionist, and the Māori view, which gives rights to the river. In fact, there has been a whole debate, a whole discussion around the question of granting rights to nature — which is a very important question, but from the Western perspective it seems almost animistic (though it doesn't really matter whether it is or not). That is to say, there's some kind of radical difference between the act of protecting it and the act of giving it rights, granting it agency. It's one thing to protect the river so that no one will damage it, and it's another to believe that the river has its own decision-making power, so to speak.

I don't know, I don't know it that well, although I have been there... The laws of the ocean are colonial laws, but they are quite liberal, and as such the ocean is not considered a person. Instead, the sea is considered free, and in that sense, it's the only natural entity that escapes — at least in theory — any sense of being human property. In other words, unlike the nation-state and its political-historical development, the ocean has remained free — due to specific interests, yes, but those interests have at least allowed this fiction to persist for centuries: the fiction that the ocean does not belong to anyone. Think of the great debates that have emerged on the topic of deep-sea mining and on the buying and selling of the ocean floor, where small plots have been mined; this is an open debate and, to a certain extent, this mining is considered impossible or illegal. Legislators mark a difference between the floor and the water of the sea. From what you say, the Māori are more coherent: the river consists just as much of its cradle, its basin, its source, its course and its mouth. Meanwhile, for legislators, the ocean means the water and then, separately, you have the coast, and the coast has X kilometres that belong to each nation, and then, different again, you have the ocean floor, the seabed — which in theory doesn't even come under the category of 'ocean', and is open to exploitation for that very reason. At a certain point, an entity called the Seabed Authority was formed. They became the authorities of the ocean floor and ended up selling parts of the ocean floor for deep sea mining, the kind of mining that extracts the minerals used in mobile phones and computers... This is a debate that remains open and brutal because we are talking about the deepest parts of the seabed where, until now, nothing has entered, and where life follows a completely different course from life on the coast or the mid-depth ocean floor. This is a seabed where any intervention has a major cost and leaves traces we can't even understand because the chronology of the ocean floor and its impacts are so far removed from the world we know. It's very

interesting to relate all of this, through your project, with the possibility you talk about: the possibility of granting some form of freedom, of freeing natural substances and natural environments in some way — freeing them from this sense of being property that can be owned — and giving them rights. Then again, we should also think about what responsibilities they would have... But that doesn't worry me so much, because they comply with these responsibilities, don't they? A river's responsibilities involve having a channel of water; that channel of water being clean; and for animals to be able to live along its course. The river fulfils these obligations — and if it doesn't fulfil them, it's because of us, because of our interventions.

There's an anthropologist, I can't remember his name, a fantastic guy who does river anthropology in England, and he describes our engagement with rivers as one of the most significant processes of colonisation and human manipulation ever to exist. Because the whole time, since we can't live without water, our desire to get close to the river has always also been a desire to manipulate it. Here we enter into a fascinating debate: When the river overflows, does it overflow because it's returning to its natural course? And does this then mean it hasn't breached its responsibilities? In fact, have *you* breached your responsibilities, because you've altered its shape? Perhaps we should also compensate the river for having deprived it of the possibility to follow its course. It's really interesting, the majority of the European rivers, they're so highly manipulated... there's a whole study on this. You can see what the river was in drawings from the Middle Ages, and then you look at how it has ended up — and that has nothing to do with nature; instead, it's about our desire to get close to the river and change it completely. It leaves nothing of the river. He has a whole theory around the urban development of the river. We often speak of the changes in cities, but we never talk about how the course of rivers has changed. There isn't a single kilometre that hasn't been changed by

agriculture, by waterfalls, by everything. I accept that the river can seem to behave badly, but of course, we would first have to see where it wants to go: what the river wants, what belongs to it...

In contrast, in indigenous cultures, this type of thinking does exist — there's a lot more fluidity when it comes to personifying an entity and, furthermore, they understand that this personification doesn't have to remain stable. The Western problem is a belief in the stability of things: if you are a bottle, you have to remain a bottle all the time; it's impossible for you to be something else sometimes. Meanwhile, there are other systems of thought in which things can be other things, if certain contexts make it necessary for their function to change.

For instance, the other day I was talking to Taloi Havini — I'm doing a project with her — she is from the Solomon Islands, from an island called Bougainville. In many indigenous cultures, you become a brother or sister according to what's most appropriate — that is, it's not determined by your gender, but by a set of conventions that suggest that at certain moments in life, it may be better for you to have a brother rather than a sister, and then, even if you are a woman, you become someone's brother. This doesn't create any conflict — it simply is, because it can be defined this way in the language, and under this definition, language acquires whatever function is made necessary by the context. For example, if there are no males because they've gone to fight or for whatever reason, you can declare someone a brother, and that's it, full stop. And ultimately, it seems to me that far from being irrational, this is the most rational thing in the world. It's as you said at the beginning — we shouldn't say "look at these people, look how animistic they are", but, on the contrary, "look at these people, look how pragmatic they are, look how strong their pragmatism is, and how well it works for them." In this sense, I think it could be very interesting. The person who knows

most about this is Elizabeth Povinelli, an American anthropologist who works mainly with communities in Australia. She has done a multitude of studies on indigenous etymologies, as they're called. I believe your research falls within these systems of thought. They aren't merely belief systems — they're also legislative systems that alter the ancient ideas of property that we have in the West without needing to be universal. We need to see that our way of understanding things isn't universal, either — it may seem like that to us, but it's not.

There's also this reflection that while it might seem like capitalism explains everything, ultimately, it doesn't explain everything. The personification of the river can't just be explained according to capitalist or anti-capitalist mechanisms — it's also related to systems of knowledge, and the different kind of science you can use with a river, with water that's a person versus with water that's not a person. That is to say, personifying the river alters all kinds of systems. It not only alters the properties of the river but also highlights the fact that it is not the same to study a person as to study water. That is to say, if you grant the entity the possibility of being something more than water, logically that changes what you are going to discover, doesn't it? And this has infinite connotations that indigenous tribes explain all the time: that their way of doing science exists, but Western science either doesn't recognise it or, sometimes, appropriates their knowledge but subsumes it within Western explanatory models, models which have nothing to do with theirs. We know very little about this, we don't know much about ethnoscience, in contrast to Western or modern science. We tend to assume that the only science that exists is ours, though even science itself now has doubts that it is entirely correct about everything. It would be really great if these alternative parameters are exposed through these conversations and in your project, because I know a lot of people who want to talk about this. Your work could almost serve as a meeting place where people can read and speak about all of

this, a system where you can attend to people and talk to them — that would be fantastic.

Also, aside from that, if you use audio and create a website with a blog so that you're not only giving printed information... since people can go very few places now, you could use these methods to provide information that really reaches people, information you can distribute across diverse places and contexts — this would be of great interest.

CHUS MARTÍNEZ (Ponteceso, 1972) is an art curator, historian and writer. She studied Philosophy and Art History at the Universitat Autònoma de Barcelona and continued her education in Germany and the United States. She has been director of the Frankfurter Kunstverein and chief curator of the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) and the Museo del Barrio de Nueva York. Since 2014, she has directed the Institute of Art of the FHNW Academy of Art and Design in Basel, Switzerland. She is currently curator of the platform Ocean Space 2021–2022 for Thyssen-Bornemisza Art Contemporary.

CORRESPONDENCE WITH TE POU TUPUA

FROM: Te Pou Tupua Office
DATE: mié, 10 feb 2021 a las 0:08
SUBJECT: RE: [TE POU TUPUA] Media Form - new submission
TO: Clara Montoya

Tēnā koe Clara

Congratulations on your work.

Te Pou Tupua receive numerous requests for contributions to studies and works such as yours, unfortunately, it is not possible for them to respond to all the requests that are made.

They have asked that you rely on the information in the public domain and particularly on the Ngā Tāngata Tiaki website as you have done by finding the legislation. A copy of a more broader Deed is on the Ngā Tāngata Tiaki website.

Best of luck with your show.

Nāku noa, nā

Office of Te Pou Tupua

FROM: Clara Montoya
SENT: Saturday, 6 February 2021 3:46 am
TO: Te Pou Tupua Office
SUBJECT: [TE POU TUPUA] Media Form - new submission

MESSAGE DETAILS:

First Name: Clara

Last Name: Montoya

Email:

Company: Centro Cultural del Carme, Spain

Phone:

Position: Artist

Multi Selection Field: Olives

Message: I am producing a solo show for El Centro Cultural de el Carmen in Spain. It is a contemporary art center. The show reflects on Te Awa Tupua from the perspective of negotiation and respect of the other. The Show will open on the 21st of April. It will have a text catalogue with different views on how to respect the other and perception. It will reflect on our loss of our own ancestors, our own dreams and inspiration to learn from Te Awa Tupua.

Paragraph Field: I would be grateful to be able to include a transcription of the interview to Te Pou Tupua in the catalogue. I am translating the complete Te Awa Tupua Settlement Agreement Act to spanish as part of the show in order to spread it in the world. One objective is to make more rivers granted personhood, but another is to push for oceans to have personhood, thinking that water is part of a unique world wide system. Pushing to grant personhood to the oceans would be like granting personhood to the ancestors of Te Awa Tupua. I hope you consider it interesting.

Media request timeframes: The interview would need to take place before the end of February ideally, but I can wait until the beginning of April if I have a reply confirming. It will have a payment from the Centro Cultural de el Carmen to Te Pou Tupua of 300 euros gross. Thank you very much for your time



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



NEW ZEALAND
EMBASSY
Te Aka Aorere